

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

“¿CUERPO DE CUERPOS?: La experiencia de la etnocorporeidad¹ en la música de Lakita”

Braulio H. Ávila Inostroza

Profesor Ed. Musical, Universidad Metropolitana Ciencias de la Educación.

Magister (c) en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile

llytiri@gmail.com

Resumen:

El presente artículo, pretende vincular el quehacer musical de las Comparsas de Lakita y el concepto de cuerpo de la cosmovisión y cosmoaudición aymara, cultura de origen de este tipo de agrupaciones, comprobando si en el sincretismo en que se integran la comparsas urbanas del norte de Chile, se puede dilucidar la existencia de una corporeidad étnica, y cómo esta es capaz de proyectar una unidad instrumental, cuerpo integral, articulación, gesto sonoro, significación de este cuerpo, lectura de las significaciones y delimitación corpórea si es que hubiere. Por último el rol de la música que permite este vínculo, de lo mencionado anteriormente, entre un cuerpo y otro, a la vez, con otros cuerpos que participan en el hecho musical, como intérpretes y/u oyentes.

Palabras claves: etnocorporeidad, cuerpo, música, lakita, aymara.

1.- Introducción

La Comparsa de Lakita² es una agrupación de músicos que está presente en varias actividades socioculturales, ya sea en la cultura aymara, cordillera y precordillera, como en la occidental, pampa y las urbes del norte del país, aunque ya se extiende hasta la zona central de Chile, incluso más, desde 2010 en Angol, sur del país, exportándose el estilo chileno de las Lakitas a Buenos Aires en el 2009.

Este tipo de agrupación por estar conformada por personas ya está presente el cuerpo, sin embargo, ¿Se puede considerar la lakita como una unidad, un cuerpo instrumental?, ¿Qué relación existe entre el cuerpo instrumental con la etnocorporeidad, concepto cosmogónico del cuerpo, de la cultura aymara?, ahora bien ¿Puede considerarse a los dos músicos como un solo cuerpo que interpreta a este instrumento?,

¹ Concepto del cuerpo integral según la cosmogonía étnica en particular.

² Agrupación de siku de origen aymara, también llamada “tropita o tropa de lakita”.

En tanto a una **Comparsa de Lakita**³ ¿Podrá distinguirse un cuerpo integrador de los cuerpos de estos músicos?, si existiese evidencias de este cuerpo ¿cómo actúa este en el quehacer musical?, ¿cómo se articula?, y ¿cómo éste articula los cuerpos de los músicos?, Si dicho cuerpo (Comparsa de Lakita), es capaz de significar ¿cuáles son las significaciones que genera y cómo se leen estos significados? Y por último ¿Se puede definir el contorno de este cuerpo en un hecho musical?

2.- Lakita⁴: instrumento, cuerpo y unidad.

En primera instancia la Comparsa de Lakita, utiliza la lakita⁵ como instrumento, éste surge del concepto andino unitario e integrador del cosmos, como la dualidad en un todo, los aymaras en una primera etapa conciben al mundo, *el todo*, en dos submundos, *partes del todo*, *Arakpacha*⁶ y *Mankapacha*⁷, esto se refleja en el *Chachawarmi*⁸ entidad integral de la unión del hombre y la mujer para formar, como un solo cuerpo, familia y así junto con otras el *Ayllu*⁹, los cuales forman las grandes *Marka*¹⁰ que en festividades se subdividen en dos: *Araksaya*¹¹ y *Mankasaya*¹² donde cada parte tiene sus alférez llamados *Mallku*¹³ y *T'alla*¹⁴:

*“El cuerpo humano también se encuentra en la simbolización de los tejidos de Isluga, comunidad del altiplano chileno. Cereceda (1978) sugiere que las telas se organizan espacialmente de manera simétrica en dos mitades, nombradas como **cuerpos con un centro**¹⁵ que recibe el nombre de corazón, asociación que simbolizaría a la vez la organización*

³ Idealmente compuesta por 15 músicos

⁴ Siku compuesto por dos partes: ira y arka.

⁵ Llamada comúnmente laka, debido al proceso de transformación dinámica del lenguaje, según Elías Ticona.

⁶ Mundo de Arriba

⁷ Mundo de abajo

⁸ Hombre-Mujer, como una unidad

⁹ Clanes

¹⁰ Gran pueblo o comarca

¹¹ Los que están en pie arriba o comunidad de arriba designados a los aymaras que bajan a la

Marka.

¹² Los que están en pie abajo o comunidad de abajo designados a los aymaras que suben a la

Marka.

¹³ Entidad masculina que guía o protege, en este caso el varón a cargo de la fiesta

¹⁴ Entidad femenina que guía o protege, en este caso la esposa del alférez y ambos a cargo de la

fiesta

¹⁵ Negrilla puesta por mí para resaltar el vínculo del cuerpo.

social dual de la comunidad. Arajj Saya y Manqha Saya, concebidas como masculina y femenina cuyo centro remitiría al pueblo central o Marka (Cereceda 1978), (citado en Carrasco y Gavilán, 2009:7)".

Esta corporeidad se ve también reflejado en los espíritus sean protectores o no, es decir donde hay un *Wivire*¹⁶ como entidad masculina, está la entidad femenina, designado a los cerros o montañas, entonces tenemos al *Wivirmallku*¹⁷ y *Wivirt'alla*¹⁸.

“La montaña es como un organismo, un cuerpo, las partes están unidas orgánicamente (cabeza, entrañas-corazón y las piernas). Estas partes representan a la vez los tres ayllus exogámicos residentes. Propone que el cuerpo en esta etnia es entendido como todas aquellas partes que forman un mismo interior, incluyendo el yo interior; no separando la mente del cuerpo¹⁹ (Carrasco y Gavilán, 2009:7)”.

Concordando con este aspecto, de la unidad del cuerpo y mente, Pelinski plantea:

“El cuerpo está metafóricamente en la mente, como la mente está metafóricamente en el cuerpo. Cuerpo y mente son una unidad indivisible metafóricamente”(Pelinski, 2005:¶113)

Esta metafórica unidad, en la etnocorporeidad aymara es una experiencia real, integra e indisoluble que unifica lo espiritual-ancestral con el cuerpo vivido presente.

Con respecto a la cosmoaudición, al espíritu de la música le pasa idénticamente lo mismo, *Sereno*²⁰ tiene dualidad y representaciones corpóreas distintas, sin embargo forman un cuerpo, así tenemos a *Seren'mallku*, representado por el sapo y *Seren't'alla* por la culebra (Grebe, 1995:85 y Sierra, 1991:85), Toda esta concepción también se

¹⁶ Protector o que ampara.

¹⁷ Montaña o Cerro masculino protector

¹⁸ Montaña o Cerro femenino protector

¹⁹ Negrilla puesta por mí para resaltar el vínculo del cuerpo.

²⁰ Bestia que habita en las aguas subterráneas y en movimiento, él es dueño de éstas y de los sonidos naturales, en la cosmovisión aymara pertenece al Mankapacha

aplica a la lakita, como instrumento, que es la unidad que tiene dualidad *Ira*²¹ y *Arka*²² también llamados hembra y macho por una connotación de entidad femenina y masculina atribuidos a la fertilidad en diálogo permanente, tal como el cuerpo dialoga con sus partes en el gesto y movimiento.

*“Las representaciones rituales marcan a Pachamama o Mallku-T’alla, entendida como **cuerpo masculino y femenino**, que en el instante de la germinación, lo masculino está dormido. La manipulación ritual incluye sangre y semilla, hojas de coca, kopala, todos productos vinculados a la fertilidad. La sangre del sacrificio animal es otorgada para dar fuerza a la matriz que permitirá la germinación. Durante la ceremonia de Pukar Mallku y Pukar T’alla, ofrecida en luna nueva en la que se recuerda a los antepasados, se los invita al festejo con chicha y licores para terminar, cuando “raya el sol” con el sacrificio o wilancha de un llamo. Ello nos remite a dos momentos simbólicos de sexualidad entre **lo femenino y lo masculino**”²³ (Carrasco y Gavilán, 2009:13)”.*

El diálogo corporal, que puede ser uno a la vez o simultáneo, es tal como se percibe en la ejecución pareada²⁴ de la lakita de cada integrante, reflejo de una concepción cultural dualista complementaria (cielo-tierra; hombre-mujer; sol-luna; etc.).

*“De manera que esta técnica se realiza, necesariamente, entre dos instrumentos bipolares, dos tipos de zamponas que se conocen con los nombres de IRA y ARCA, respectivamente; las cuales constituyen **una unidad**, son **un sólo instrumento**”²⁵ (Valencia, 1982:3)”.*

²¹ Guía o conductor; también llamada primera o por el número de tubos que contiene.

²² Seguidor o el que secunda; también llamada segunda o por el número de tubos que contiene.

²³ Negrilla puesta por mí para resaltar el vínculo del cuerpo

²⁴ En aymara “Jjaktasiña Irampi Arcampi” (Valencia, 1982: 2), o también “Irampi Arkampi, jaqthapisiñapa” (Apaza, 2004: 4),

²⁵ Negrillas puestas por mi persona para resaltar el concepto unitario.

En este instrumento considerado como *uno solo*, vincula a los dos músicos o lakitas²⁶ para conjugar *una melodía*. Esta técnica, permite articular un diálogo corporal para tocar melodías durante largo rato.

3.- Lakitas como un cuerpo.

La música cumple un papel importante en muchas sociedades y esta es mayor cuando se la emplea como marco de integración de determinadas actividades y más cuando es fundamental para que ciertas actividades se llevan a cabo (Merriam, 2001).

La música tiene tal poder que puede implicar a una persona con otra, o con una comunidad, o el cosmos, esta participación planteada por Keil (2001: 261) la toma del concepto de *participación* de Lévy Bruhl y Barfield, que refieren a la **implicación personal y valoración social** de una actividad musical.

“Si puedes participar una sola vez en una canción, una danza, un poema o un rito, lo puedes hacer más veces y de otras maneras hasta ser uno con el universo entero, o al menos con muy vastos fragmentos de él (Keil, 2001: 263)”.

Por este poder, que la música ejerce en los individuos, es posible plantear que los cuerpos de los lakitas que ejecutan una lakita, participando complementariamente en un diálogo dinámico, se implican mutuamente formando *un cuerpo* que interpreta *un instrumento*. Un cuerpo que implica cuerpos en constante diálogo y simultaneidad corporal para formar un *todo*, la música, y a la vez este *todo* en cada *uno*, entonces el “yo” de cada músico se une conformando un nuevo “yo” de un nuevo cuerpo, que toca una melodía en un instrumento: la lakita.

En mi experiencia musical, como lakita, la conexión entre el *yo* de mi compañero y mi *yo* es fundamental ya que formamos una sonoridad complementaria que se suma a los *yo* del resto de la comparsa, donde los *yo* individuales, que tenemos en el momento previo a la ejecución, poco a poco van transitando hacia un *yo* colectivo,

²⁶ Nombre otorgado también a los músicos que tocan lakita, usada por aymaras o cultores de este instrumento.

primero en relación entre mi persona y mi compañero de melodía, hasta aquella relación que tengo entre mi persona y la comparsa, desde el momento en que vamos interactuando en cada uno de los soplidos, y éste *yo* se posiciona como un gran nuevo *yo*, donde cada uno de los participante traspasa el umbral de su resistencia corporal a la hiperventilación, que en mi caso experimento cansancio, sequedad en la boca y garganta, hormigueo en la cara, en las manos y a veces en los pies, temblor en las extremidades y labios, pérdida de un porcentaje sensibilidad táctil y dolor muscular, que desaparecen en un determinado momento, donde me siento impulsado a seguir soplando, aunque no quiera, y cada vez con más fuerza, incluso cuando tomo el rol de guía, siento tener consciencia de la comparsa como si estuviera manejando un vehículo, sintiendo, cuando avanzamos, la espacialidad del contorno de la comparsa como cuando me muevo y manejo mi cuerpo.

La audición cambia perceptivamente ya que se amplía para oír sonidos que en el estado consciente, previo a la ejecución, no se toman en cuenta incluso los armónicos que en un principio no se advierten y un sinfín de sonidos, que en conversaciones con mis compañeros varios convergen en escuchar un tipo de efecto sonoro que llamamos el “wuá wuá” que se hace más constante, mientras que otros escuchan sonidos “cristalinos y brillantes” y así se suman sonidos, que en cada experiencia van cambiando o se complementan o desaparecen.

4.- La comparsa de lakita como un cuerpo

Por lo anteriormente argumentado es evidente que el nivel de participación e implicación de los cuerpos es mayor en esta gran bestia, que es la Comparsa, que integra *Ira* y *Arka* en distintos registros y afinaciones que forman, conforman y transforman un sinfín de diálogos corpóreos, melódicos, armónicos, timbrísticos que complejizan a esta entidad corporal de cuerpos humanos e instrumentales que constituyen:

“fenómenos que convierten a la música en un vehículo peculiarmente poderoso para la consciencia y la actividad participatorias (Keil, 2001: 264)”.

Estos registros de afinaciones mencionados anteriormente, son referidos por Pérez de Arce, a un criterio de “timbre-armonía” y que se consideran:

*“como partes de **un solo instrumento** que toca simultáneamente la misma melodía ampliándola de octava en octava (a veces en quintas también), transformando así el timbre del sonido en **un objeto** tan variado y sofisticado como la melodía. Este concepto complementa el **criterio unitario de la ejecución pareada** en el mismo sentido: cada músico no tiene sentido sino como parte de **un gran, poderoso y multifacético instrumento formado por todos los suyos**²⁷ (Pérez de Arce, 1995-1996: 44)”.*

Este gran cuerpo actúa tal como el cuerpo de un cantante, que condiciona el gesto sonoro, cuyo aliento se desgasta en un continuo sacrificio.

En cada uno de los soplidos la comparsa va:

“a sacrificar parte de la propia vida” (Martínez, 2009a: 55),

que actúa como medio por el cual petrifica al oyente, en primera instancia, para luego implicarlo en una posterior participación ritual, ya que en cada inspiración y exhalación se:

“entrega y concede la propia vida a quienes escuchan, petrificados o encantados, y asumen estáticamente la contemplación del sacrificio (Martínez, 2009a: 55-56)”.

Hay representaciones líricas de encantamiento en la mitología aymara, es el caso de Phusiricollo, rocas dispuestas a modo de músicos que soplan el siku, que representan el castigo por desobedecer un mandato celestial (Álvarez, 1987:7).

²⁷

Negrillas puestas por mi persona para resaltar el concepto unitario.

Este cuerpo bestial que se mueve en la dimensión temporal, por la música que es:

“tocada y hecha oír a la velocidad de un pulso, de un latido humano” (Martínez, 2009b: 6)”

y espacial, generando su propio gesto sonoro instrumental que evidencia la existencia de este “cuerpo de cuerpos”, que es capaz de ex-cribir su propio cuerpo vívido con significados que provienen del concepto andino del cosmos, “*común-unidad afectivo cultural*”, compartidos en este espacio del “común emocionar” (Martínez, 2009a).

5.- El cuerpo ex-crito de la Comparsa de Lakita.

Las sociedades inscriben en nosotros mensajes, direcciones en nuestros comportamientos y:

“manifiesta dramáticamente las maneras en que somos escritos por nuestras culturas y comunidades, así como las maneras en que procuramos escribir lo que queremos, para significar quiénes somos y quienes queremos ser (Fogel, 2006: ¶ 6)”.

Foucault desarrolla la noción de biopoder que forma parte de las relaciones del cuerpo con los sistemas de poder y las interacciones con las fuerzas culturales y sociales, donde la manera en que es comprendido el cuerpo depende de complejas prácticas significantes en diversas sociedades (Fogel, 2006: ¶ 4).

La etnocorporeidad aymara imprime un sello particular en la producción de significados musicales y extramusicales contenidos en la comparsa de lakita.

Anteriormente se planteó que el uso de la lakita resumía el concepto de dualidad de lo individual y lo universal, de lo masculino y lo femenino por este motivo es que las comparsas con el solo hecho de llevar sus instrumentos, como es el caso de algunas de éstas agrupaciones, se pueden leer los signos de dualidad cosmogónica, de género y fertilidad en constante diálogo.

Otra manera de visualizar este dualismo en el mismo instrumento es la forma de amarre, en que se representa en dos formas, la primera en forma de varias V (VVVVVVV), donde se complementan dos entidades una superior proyectada hacia abajo y otra inferior proyectada hacia arriba, de la misma manera en que las murallas que cercan las iglesias construidas por aymaras, lo mismo en algunas pircas y casas de éstos. La segunda en varias X (XXXXXXXX) donde este dualismo es representado por los rombos complementarios o como fila superior de “v” (vvvvvvv) y otra inferior en disposición refleja como en un espejo (^^^^^^). Lo mismo con la forma escalonada de Ira y Arka que son complemento de su misma dualidad.

Las mudanzas de este cuerpo, también lo ex-criben, ya que en sus formas articulan una especie de tatuaje dinámico en sí mismo y sobre la Madre-Tierra, en su concepto espacial y temporal, donde todos sus movimientos cortos o giros, igual que en la iconografía textil andino, lo que se hace en un sentido, luego se hace en sentido contrario, manteniendo la cosmogonía de dualidad impresa por la cultura andina, en este caso la cultura aymara, en las personas:

“Se ha comprendido que los movimientos colectivos siempre expresan deseos y aflicciones de los altiplánicos (Bueno, 2009: 25)”.

Es así como tenemos lo que denominan la trolla, conformación circular, que se articula desde la conformación en bloque, mediante el giro de cada músico en su propio eje, donde simultáneamente la sección percusiva pasa al centro y los sopladores alrededor, que va en un sentido y luego al otro (dualidad), haciendo referencia a *willka*²⁸ o *Inti*, al sol hacedor de vida y a Pachamama²⁹, quien recibe y desarrolla la vida. También se articulan pequeños círculos en el eje de los músicos formando algo parecido a una flor y en seguida continuar la formación circular, es increíble que esta transformación corporal de la Comparsa, remita a la percusión al centro como un corazón que irradia y proyecta el pulso de este cuerpo remitiendo también a la fertilidad, en sincronía con su aliento sonoro:

²⁸ Denominación antigua al Sol en aymara

²⁹ Madre tierra como mundo integrado.

“los bombos significan a los truenos que anuncian la lluvia fecundadora de la pachamama (Bueno, 2009: 25)”.

Esto es más fascinante cuando se enfrentan dos cuerpos de comparsa, como dos bestias amenazantes que en un juego competitivo de establecer una supremacía sonora que someta al adversario a través de la intensidad, el timbre, la altura melódica y esencialmente del pulso a cargo de este corazón percutiente, que es protegido por un alarido aliento inmolado, que a la vez es proyectado como ráfaga sonora para cumplir con dicho cometido, donde toda estrategia musical es válida. Esta confrontación de dos o más comparsas se denomina, según los cultores, “contrapunteo” o “contrapunto”, por la contraposición musical de ritmos, pulso y melodías.

Los pasacalles con desplazamiento serpenteante alude directamente a Katari serpiente que representa a sereno, espíritu de la música, que se articula a la vez a manera de espejo (Insistencia en la dualidad). Mientras que los pasacalles de avanzada en bloque abriendo camino como un rayo o espada, se atribuyen a un sincretismo en alusión a imágenes católicas:

“Con el sincretismo religioso se recurre a la invocación y representación de la Virgen Candelaria, en las figuras colectivas, ya que es la nueva imagen de la pachamama y al Patrón Santiago portador de una espada de rayo o illapa dios transformador de las cosas (Bueno, 2009: 25)”.

Los atuendos de los músicos también generan una significación al cuerpo de la comparsa sobre todo el común penacho de plumas y el espejo, que en primera instancia la coloración de las plumas eran como las que usan los Lichiwayas en Chapiquilta (referencia nacional) que son de diversos colores, y que luego, en el caso chileno, se abandonan, por un buen tiempo³⁰, para adoptan los colores patrios y en la disposición de las plumas del escudo nacional, permaneciendo el espejo circular, que remite a wilka o inti que refleja su luz, en la base de dicho penacho, clara significación sincrética del mundo andino y mundo occidental chilensis.

³⁰ Desde el 2008 y 2009 se comienzan utilizar plumas de color unitonal o pluritonal.

Por último la propia sonoridad de este cuerpo, junto con el gesto instrumental, contribuye a complementar esta escritura corporal del dualismo, que incluye, por un lado, las notas agudas, implicadas a la claridad y a la femineidad, y por otro las notas graves implicadas a la oscuridad y a la masculinidad, en fin un dialogo continuo de la fertilidad.

6.- Sus delimitaciones.

Al hablar de la Comparsa como CUERPO lo he hecho, anteriormente, cuando ésta hace música y sólo por ella (con su poder de implicar a las personas, incluyendo su articulación de generar el gesto musical instrumental, a partir del sonido de la campanilla³¹ del caporal³²) es que la agrupación se vuelve cuerpo, una entidad que es capaz de implicar, además, otras personas, ya sea de oyentes y bailarines, que participan del rito, no importando a la distancia que estén o lo que estén haciendo, mientras participen del poder musical en la actividad del rito.

Esta participación puede ser mediante movimientos corporales manifiestos y encubiertos, además de los exploratorios que se presentan cuando los oyentes se encuentran a gran distancia o fuera del rango espacial visible con la fuente sonora, en este caso la Comparsa de Lakita (Lopez Cano 2005: ¶39-¶48-¶49)

Por este hecho, es difícil de delimitar el contorno de este “**mega cuerpo**”, ya que este contorno se amplifica y se diluye, dinamizándose constantemente por el hecho de sumar y restar las participaciones de los individuos por el libre albedrío.

Este hecho refleja el sistema de la cultura aymara en que el pueblo no se determina por fronteras territoriales, sino por la consanguineidad, es decir que donde haya un aymara éste es pueblo aymara, ya que el hombre pertenece a la tierra, es por

³¹ La utiliza el caporal para comunicarse con el grupo, para dirigir musicalmente a la comparsa.

³² Es la cabeza de la comparsa que dirige musical y extramusicalmente, incluyendo la espiritualidad.

esto que los aymaras se reparten en cuatro países, ya que la cultura imperante, la occidental, concibe la tierra como propiedad y ha dividido ayllus o familias que se reparten en Perú, Bolivia, Chile y Argentina.

Esta unificación a través de la vinculación musical, que llamamos en mi comparsa, “conexión” es gratificante y no se rechaza, ya que coincidentemente nos sentimos uno en todos y todos podemos sentirnos como un solo cuerpo pensante, sensitivo, armoniosamente vivido que nos remite a una conexión con los oyentes que dinamiza una retroalimentación energética que va creciendo hasta que oyentes se transforman en bailarines con nosotros formando un ser aún más grande que se vuelve infinito, solo se sienten flujos de acción y reacción de diálogos corporales que se perciben como propios.

Entonces, no podemos decir ligeramente que este cuerpo sea conformado por los 15 músicos de la comparsa, sino también de los que participemos por el poder de la música en el ritual, con la aprobación social que esto conlleva. Al dejar de tocar y abandonar el rito este cuerpo se fragmenta en cuerpos individuales humanos comunes y corrientes.

7.- Conclusión.

La Comparsa de Lakita es una agrupación que utiliza como instrumento el Siku denominado Lakita, que también es la denominación que se les da a los músicos que lo ejecutan.

Éste es un instrumento síntesis de la cosmogonía andina, en este caso de la cultura aymara, cuya dualidad define sus partes como un solo instrumento integro y obliga a los ejecutantes a implicarse mutuamente en un diálogo dinámico para formar una sonoridad particular y con-formarse en un solo cuerpo por aquel poder *participatorio* de la música que se desarrolla temporal y espacialmente.

Al hablar de comparsa todos sus integrantes participan de esta implicancia para ser contenidos en un solo cuerpo que vive por y para la música en una ritualidad donde

también otros son invitados a participar e implicarse para magnificar dicho cuerpo, donde el concepto de dualidad se potencia y se resalta por la articulación corporal de este mega-cuerpo que se ex-cribe, desde los componentes de los instrumentos utilizados, pasando por el atuendo de los músicos, hasta las mudanzas que hacen maleable su forma que se significa y evidencia su existencia a través del gesto sonoro instrumental compartiendo la musicalidad con su aliento inmolado en el “común-emocionar” para encantar, primeramente, a los bailarines y oyentes, para luego invitarlos a ser partícipe de dicha ritualidad de la comunidad.

Este CUERPO DE CUERPOS se articula de tal manera que tiene vida propia, un latido que produce un pulso, una respiración que genera un sonido corporal y una forma mutable que produce significados que significan su propio cuerpo, el cual se puede decodificar binariamente por los símbolos que se utilizan en la “*común-unidad afectivo cultural*” en que se desenvuelve, cuyo caso particular se refiere a la fertilidad, con sus componente de femineidad y masculinidad en la cultura aymara.

Este cuerpo es capaz de defender su existencia al verse amenazada por otra entidad etnocorpórea-musical que quiera someterla bajo su supremacía, entrando en una lucha cósmica en que no siempre las estrategias mágico-musicales son las apropiadas.

Dicho cuerpo comienza con el primer gesto instrumental de la campanilla del caporal, sin embargo no se precisa la última frontera o contorno, ya que éste se modifica con la inclusión y exclusión de personas participantes, vinculadas por la música.

En fin, la Comparsa de Lakita es una entidad etnocorpórea que reúne todas las características para ser denominada cuerpo, ligado siempre al que hacer musical en un contexto de valoración comunitaria, que contiene cuerpos que se articulan de tal manera para implicar, a través de la música, otros *somas* de manera dinámica para así establecerse como un CUERPO DE CUERPOS.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MIRANDA, LUIS. 1987. “El mito de Pusiri Collo y la fiesta del Pachallampe: aculturación andino-hispana en el poblado de Socoroma”. UTA. ARICA. CHILE. Versión digital disponible:

<http://www.ucb.edu.bo/BibliotecaAymara/docsonline/pdf/1365339266.pdf>.

APAZA, RUBÉN DARÍO. 2004. El Siku en la Cosmovisión Aymara. Tesis de Grado. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Facultad de Ciencias Sociales – Antropología. Cusco, Perú.

ÁVILA INOSTROZA, BRAULIO. 2002. LAKITAS EN EL AULA: Propuesta de Unidad Temática para el Nivel Medio 1 (NM1). Memoria para optar al título de Profesor en Educación Musical. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Santiago, Chile.

BUENO RAMÍREZ, OSCAR. 2009. Trascendencia del Siku: Una interpretación etnomusicológica. Puno: Empresa de Generación Eléctrica San Gabán S. A.

CARRASCO G., ANA MARÍA Y VIVIAN GAVILÁN VEGA. 2009 “Representaciones del cuerpo, sexo y género entre los aymara del norte de Chile”. Chungará, Revista de Antropología Chilena. Volumen 41. N° 1. Universidad de Tarapacá. Arica. Chile.

FOGEL, STAN. 2006 “El cuerpo y el Texto”. MIRADAS: Revista del audiovisual. Disponible en: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=540&Itemid=93.

GREBE, MARÍA ESTER. 1995-1996 “Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo surandino”. Revista Chilena de Antropología. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales. N°13.

KEIL, CHARLES. 2001 “Las discrepancias participatorias y el poder de la música”. Las Culturas Musicales. Editado por Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta S.A.

MARTÍNEZ ULLOA, JORGE.

2009a. “El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical”. Revista Musical Chilena. Año LXIII. Enero-junio.

2009b. Paradigmas biopolíticos en la producción de música contemporánea: algunos comentarios en torno a la música electroacústica actual. s/e.

MERRIAM, ALAN P. 2001 [1964] “Usos y funciones”. Las Culturas Musicales. Editado por Francisco Cruces. Madrid: Trotta.

PELINSKI, RAMÓN. 2005 “Corporeidad y experiencia musical”. Revista Transcultural (Rubén López Cano, ed.) Dossier Música, cuerpo y cognición. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/p6/trans-9-2005>

PÉREZ DE ARCE A., JOSÉ. 1995-1996 Música en la Piedra: música prehispánica y sus ecos en Chile actual. Santiago: s/e.

SIERRA, MALU. 1991 “Donde todo es altar: Aymara los hijos del sol”. Editorial Persona. Santiago. Chile.

VALENCIA, AMÉRICO. 1982 Jjaktasiña Irampi Arcampi. Separata del Boletín de Lima 22(Julio):8-21; 23(Setiembre): 29-48. 1982d.