



## **Alegría a contracorriente: los muchos carnavales de Santiago como espacios de reconstrucción comunitaria**

Joy of the countercurrent: The many carnivals in Santiago as spaces for reconstructing community

### **Lorena Ardito**

Docente asociada  
Universidad Academia de Humanismo  
Cristiano  
lorena.ardito@gmail.com

### **César Puentes**

Magíster en Educación,  
Universidad Academia de Humanismo  
Cristiano  
Cesarpuentesarcos@gmail.com

Recibido: 4/ 5/2021  
Aceptado: 7/ 7/2021

**Resumen:** El presente trabajo reflexiona sobre el devenir histórico de las prohibiciones, tensiones, encuentros, mixturas, anhelos y olvidos de diversas expresiones del carnaval y lo carnavalero en Chile. También se propone analizar cómo se van configurando prácticas que decantan en la construcción de una peculiar festividad carnavalera urbana y laica en el Santiago del presente. Para lo anterior, daremos cuenta de cómo estas prácticas van promoviendo propuestas y críticas que responden, a contracorriente, a formas culturales hegemónicas. El proceso consta de tres tiempos, en los que este se va encontrando y articulando con los movimientos sociales contemporáneos, y que nosotros reconstruiremos “desde dentro”, en una perspectiva sociohistórica y testimonial que no niega la propia experiencia. Finalmente, se concluye que los muchos carnavales del Santiago contemporáneo operan como espacios fundamentales de reconstrucción social, política y cultural de lazos comunitarios.

**Palabras clave:** carnaval, prohibición, neoliberalismo, movimiento carnavalero, transformación social.

**Abstract:** The present work reflects upon the historical evolution of the prohibitions, tensions, encounters, mixtures, desires and forgetting of various expressions of carnival in Chile. It also proposes an analysis concerning the configuration of practices that amount to the construction of a peculiar urban, secular carnival festivity in present-day Santiago. To this end, we will consider how these practices promote proposals and critiques that respond, as a countercurrent, to hegemonic cultural forms. The process at the center of the analysis occurs in three different moments, in which it encounters and articulates with contemporary social movements, and which we reconstruct “from within”, through a sociohistorical and testimonial perspective that does not negate our firsthand experience. We conclude that the many carnivals of contemporary Santiago operate as fundamental places for the social, political and cultural reconstruction of community ties.

**Keywords:** carnival, prohibition, neoliberalism, carnival movement, social transformation.

Lejos de pensarlo como una festividad importada<sup>1</sup>, exploramos la hipótesis de que el carnaval en Santiago de Chile puede ser pensado, en sus metamorfosis, como resultado de una compleja dinámica entre las estrategias de control puestas en marcha por parte de distintos poderes hegemónicos y las múltiples tácticas de resistencia festiva que permiten fundar fiestas o apropiarse de ellas, dando rienda a su potencial de cambio y transformación social (De Certau, 1996). Estas estrategias permiten ganar terreno dentro de formas hegemónicas de apropiación de lo público y las relaciones sociopolíticas dominantes; y emerge un movimiento estético, político y social que adopta formas de antiguo uso (carnaval), resignificándolas (Williams, 1980). Nos referimos a un movimiento que genera tensiones con la cultura dominante en la disputa por un espacio “público” cada vez más privatizado, que sanciona el encuentro social, la deliberación colectiva y las formas ancestrales de vida, como la fiesta, el baile, la risa y el juego, que confluyen en la fiesta grande del carnaval.

En esta aproximación, recogemos la distinción entre el carnaval y lo carnavalesco (Bajtín, 1987), que no consiste en otra cosa que en la práctica circunscrita a un tiempo-espacio específico, la pre-cuaresma, y el gesto más amplio de todo aquello que remite al espíritu lúdico, erótico, performático<sup>2</sup>, catártico e hilarante del festejo. Asimismo, decimos “carnavalero” y “carnavalización” para referirnos a las expresiones y procesos característicos de la práctica del carnaval más allá de los límites impuestos por la liturgia católica, utilizándolos además como metáforas de gestos y prácticas de inversión del orden social (Alfaro, 1991). Esto nos permite enfatizar las múltiples y heterogéneas apropiaciones laicas, lúdicas y políticas que conforman ese crisol único y diverso de los carnavales santiaguinos. Hemos optado, además, por intercambiar las nociones de carnaval, jolgorio, parranda, festejo, desborde festivo y fiesta grande, para dar cuenta de lo difuso de las fronteras entre la fiesta y el carnaval, cuyas prácticas, gestos y sentidos muchas veces se asemejan y contienen.

El recorrido comienza con la inevitable pregunta por la ausencia histórica de carnavales tradicionales en Santiago, para ir reconstruyendo una memoria reciente y diversa que da origen a un movimiento comunitario, territorial, político y cultural en torno a la recuperación de lo comunitario y lo público, desde la práctica del carnaval. Desde allí, se concluye con una reflexión en torno a la coyuntura que se abre después del estallido social del 18 de octubre de 2019 y la actual crisis socio-sanitaria mundial, que vuelve a interrogar y reconfigurar nuestros haceres reflexivos y comparseros.

El artículo está escrito desde un nosotros que trasciende nuestra autoría, en la medida en que muchas de las reflexiones aquí expuestas forman parte de un largo y polifónico diálogo de más de una década, con compañeras y compañeros de construcción e investigación-acción. De ahí la subjetividad que deja traslucir su voz narrativa.

## Una historia de prohibiciones y resistencias

No teníamos derecho a ocupar las calles, las plazas. Había temor de salir a las calles [...] Descubrimos lo que son las murgas de Montevideo, las murgas argentinas, cosas

---

<sup>1</sup> Diversos historiadores del carnaval latinoamericano parten de la importación europea, que sigue el enfoque sociohistórico de Julio Caro Baroja y las conceptualizaciones canónicas de Mijaíl Bajtín sobre lo carnavalesco. Si bien recogemos sus aportes, buscamos proponer otros, para poder dar cuenta de conflictos, negociaciones, cooptaciones, resistencias y transculturaciones que tienen lugar en el festejo.

<sup>2</sup> Lo entendemos como una acción artística en vivo en la que se entrelaza el espacio, el tiempo, los(as) artistas y el público.

absolutamente distintas, y empezamos a descubrir un movimiento carnavalero [...] Como tuvimos la suerte de viajar, vimos gente vieja, gente adulta, bailando en las calles, en carnaval. Y la verdad es que eso nos provocó una ‘envidia sana’, entre comillas. Dijimos, ‘¿por qué esto en Chile no se da?’ (Bravo, 2010).

“¿Por qué en Chile no tenemos carnaval?”, es una de las preguntas que muchas y muchos recientes cultores del carnaval en Santiago, hemos atravesado al saber de las experiencias de Oruro, Río de Janeiro, Salvador de Bahía, Montevideo o Barranquilla, por mencionar algunos de los escenarios de mayor reconocimiento regional. Hay expresiones similares, que van desde la Fiesta de La Virgen de la Tirana en Tarapacá, hasta la procesión religiosa del Templo Votivo de Maipú en Santiago durante los meses de julio, pasando por la singular manifestación de los bailes chinos entre Andacollo y las costas del litoral central, o incluso por el desborde festivo que caracterizan las conmemoraciones patrias de septiembre, creyendo encontrar ahí nuestros “verdaderos” carnavales. Sin embargo, pese a la existencia de resistencias carnavalesas locales –como la persistencia del juego de la chaya<sup>3</sup>–, existe un imaginario asociado a esta carencia festiva que ha atravesado generaciones.

Las reflexiones en torno a por qué en los principales centros urbanos de la zona central de Chile –Santiago, Valparaíso, Concepción o La Serena–, se apaga la memoria viva asociada al carnaval, apuntan a denunciar el temprano interés de nuestras élites republicanas por controlar, contener, prohibir e invisibilizar el jolgorio popular, teniendo como gran hito la prohibición por decreto que Casimiro Marcó del Pont emite en 1816:

[...] teniendo acreditada por la experiencia, las fatales y frecuentes desgracias que resultan de los graves abusos que se ejecutan en las calles y plazas de esta capital en los días de Carnestolendas (carnaval) principalmente por las gentes que se apandillan a sostener entre sí los risibles juegos y vulgaridades de arrojar agua unas a otras [...] ordeno y mando que ninguna persona estante, habitante o transeúnte de cualquier calidad, clase o condición que sea, pueda jugar los recordados juegos u otros, como máscaras, disfraces, correrías a caballo, juntas o bailes, que provoquen reunión de jentes o causen bullicio (Espinosa, 1985).

Sin embargo, sabemos que no se puede reducir el problema a la existencia de prohibiciones, pues países vecinos también las tuvieron (Rojas, 2005). La pregunta parece ser entonces, ¿por qué si en Brasil, Uruguay, Colombia, Perú o Bolivia existen prohibiciones, persecuciones y cooptaciones tanto coloniales como republicanas hacia la fiesta popular y el carnaval, solo en Chile estas parecen tener la efectividad que reconocemos como propia?

Paulina Peralta (2007) observa este proceso a partir de la institucionalización de la fiesta cívica del 18 de septiembre durante el gobierno de José Joaquín Prieto (1831-1836), como resultado de una necesidad normativa y económica de constreñir los espacios de desborde y utilizarlos como fuente de afirmación y aceptación compartida del imaginario patrio, aun cuando también da cuenta del espacio de expresión popular que subyace a esta institucionalización festiva. Con sus matices, esta idea también está en Maximiliano Salinas (2001), quien muestra cómo los continuos intentos de control y prohibición se vieron una y otra vez transgredidos por la capacidad de “desordenamiento cómico de la sociedad burguesa” por parte de los sectores populares,

<sup>3</sup> Palabra de origen quechua *-ch'allay-*, que significa “arrojar”. Alude al arrojarse orines, harina, tierra, agua u otros elementos, como símbolos de cortejo, abundancia, fertilidad y alegría.

razón por la que el festejo fue encerrándose desde las calles y chinganas, hacia ramadas, fondas y más tarde cantinas, bares, *boites* y burdeles normados de la “ciudad deleitosa” (Salinas, 2007). De este modo, habría una suerte de dialéctica festiva que, en términos de Milita Alfaro (1991), aparece como un juego entre el disciplinamiento del carnaval y la carnavalización del disciplinamiento, tira y afloja que resulta clave para comprender su dinámica histórica.

Desde el proceso de fundación republicana, inspirado en el imaginario de la civilidad, la europeización y el blanqueamiento que cautivó a las élites latinoamericanas del novecientos, estos centros urbanos fueron espacios privilegiados para proyectar un ideal de ciudadanía parca, mesurada y seria, y así liberarnos de cualquier atisbo incivilizado de risa, incultura o barbarie.

Para O’Higgins, por ejemplo, el carnaval daba cuenta de prácticas españolas que debían ser desterradas para fundar lo nacional, pues el desborde popular que estas propiciaban, atentaba contra la moral y las buenas costumbres<sup>4</sup>. Para las élites conservadoras y sus aspiraciones europeizantes, el carnaval solo podía persistir si lograba asemejarse a los carnavales venecianos (Salinas, 2001). La élite eclesiástica hacía lo suyo intentando cercar el festejo a la devoción de su propia liturgia, y demonizando o paganizando aquello que rebasaba su capacidad de apropiación religiosa<sup>5</sup>. Por otro lado, también para las vanguardias obreras del anarco-socialismo, lo carnavalesco fue motivo de persecución y menosprecio, por atentar contra la “conciencia revolucionaria” del trabajador alienado por los excesos de alcohol y demás placeres de la carne. No se trata entonces solo de las élites oligarcas, sino de todo un imaginario, que atravesó incluso aspiraciones revolucionarias de izquierda durante el siglo XX (Tiesos pero Cumbiancheros, 2013).

Con todo, progreso y civilidad operaron desterrando el carnaval por razones económicas –de gasto público–<sup>6</sup>, ético/morales –de buenas costumbres– y político-sociales –de potencial revolucionario–, y el “no carnaval” se asentó en la capital, haciéndose tradición. De este modo, cuando hablamos de prohibición, nos referimos a un proceso complejo, heterogéneo y de larga duración, que no puede reducirse a un único hito o decreto. Y cuando reconocemos su eficacia, nos referimos específicamente a la prohibición del “feriado de carnaval” en el período pre-cuaresma, una determinación legal que logró ser efectiva en gran parte de las memorias festivas y corporales vivas de la zona central del territorio nacional, así como en el imaginario hegemónico de la capital. Procesos que, no obstante, siempre tienen sus negociaciones y resistencias.

### **La tensión entre lo oficial y lo subalterno**

Desde inicios del siglo XX, y paralelamente a los procesos de prohibición festiva popular y carnavalera, otros espacios paganos de jolgorio popular y callejero fueron adquiriendo relevancia, en la medida en que los ideales civilizatorios iban hegemonizando la aspiración republicana de una “chilenidad” blanqueada.

---

<sup>4</sup> Como sostiene el Reglamento de 1819 y el Decreto de 1821.

<sup>5</sup> Procesos complejos, pues así como hay fiestas prohibidas y perseguidas por la Iglesia Católica y el poder político hegemónico, otras son cooptadas, negociadas e incluso instauradas por ésta. No obstante, como evidencia Silvia Federici en torno a la Gran Caza de Brujas, las licencias festivas y su constricción, son dinámicas aparentemente contradictorias que responden a una misma lógica de disciplinamiento.

<sup>6</sup> Argumento asociado, entre otros, a la limpieza y restauración de la ciudad ante destrozos y desórdenes.

Una de esas expresiones fueron las fiestas de la primavera, manifestaciones participativas y ciudadanas, cuyas alegorías y disfraces dejaban asomar elementos carnalescos de subversión satírica, aun cuando un peculiar rasgo de clase fue cobrando importancia: se trataba de una expresión predominantemente universitaria. Como ha documentado Sergio Muñoz, desde 1916 las fiestas de la primavera – reivindicadas al año siguiente como “Día de los Estudiantes” y como “Fiesta de la Confraternidad Americana”– fueron oficialmente organizadas por la FECH, incluyendo un nutrido programa de actividades, con desfile de comparsas, bailes, reinados, circo, banquetes, juegos atléticos, entre muchas otras. No obstante, las fiestas de la primavera desbordaron este carácter institucional, como recuerdan vecinos de Arica, Concepción, Santiago o Melipeuco. Esto lo podemos ver reflejado en el siguiente testimonio de una vecina de calle Erasmo Escala en el Barrio Yungay, durante el “Carnaval de la Challa”:

Yo estoy muy encantada a mis 81 años de ver esto. Y yo bendigo a la juventud, la bendigo. Búsqense un buen pololo no más. Yo estoy enfermita, ando en silla de ruedas, si no estaría ahí al medio bailando [...] En esta calle hay mucha gente de muchos años, antigua. Y en Concepción, de donde yo soy, salían los carnavales de la Universidad, las Fiestas de la Primavera. ¡Ta' bueno que vuelvan los tiempos! (Gladys, 2017).



Afiche de la Fiesta de la Primavera de 1918. Portada de la revista *Juventud*, 1/2, de la Federación de Estudiantes de Chile ([memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl))

La otra expresión que fue desarrollándose como contrapunto de la prohibición del feriado de carnaval, fue la instauración, en 1936, del 18 de septiembre como fiesta cívica única (Peralta, 2007), en conmemoración de la Primera Junta Nacional de Gobierno –junta de carácter realista, por lo demás–, y asociada a las Glorias del Ejército. Este hito representó la culminación legal de todo un proceso de control y disciplinamiento, orientado a gobernar el desborde popular, sustituyendo las fiestas y juegos de los carnavales callejeros. En contraste, el desborde fue sustituido por un palco desde donde se esperaba que “el pueblo” observara “en orden el orden” del Desfile Militar<sup>7</sup>. Por otro lado, veremos que dicho Orden era claramente circunstancial, si

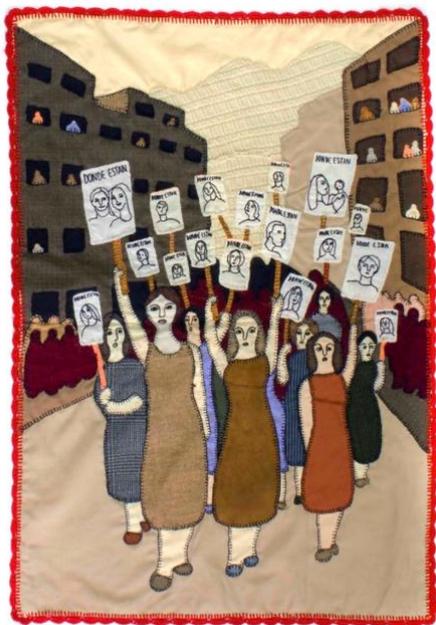
<sup>7</sup> El primer Desfile Militar en Chile, tuvo lugar en 1932, durante la vigencia de lo que se conoce como el régimen u orden portaleano, período autoritario en que se cimienta la construcción oligárquica y autoritaria del Estado-nación chileno.

constatamos que, finalmente, esta licencia cívica se tradujo –y se sigue traduciendo– en una excusa para el desborde carnavalesco en honor a los reprimidos cuerpos patrios, durante varios días de goce y bebida al son de zamacuecas<sup>8</sup>, cuecas y otros repertorios bailables que desde los sesenta ceden paso a las cumbias<sup>9</sup> (Tiosos pero Cumbiancheros, 2012).

Este desborde configuró todo un imaginario “populachero”, “guachaca”, “vulgar”, “roto”, “malsano”, cuyo espacio privilegiado fueron las fondas, donde también podían acceder las élites cada septiembre –como una humorada–, pero que operaron fundamentalmente como espacios catárticos de resistencia festiva subalterna<sup>10</sup>; autogestionando fiestas, gastándose el sueldo más allá de toda racionalidad económica, alargando la parranda con “dieciochos chicos”, propiciando el desborde del disfrute y el encuentro.

### Defensa de la alegría que no llega: un primer momento de reconstrucción festiva

Los años ochenta y las marchas anti-dictadura, trajeron consigo incipientes nuevas formas de protesta, ligadas al arte como acción política, crítica y subversiva<sup>11</sup>. Las performances tuvieron su lugar en las marchas, donde ya se dejaban ver expresiones de lo carnavalesco, en su sentido subversivo y grotesco<sup>12</sup>. Las imágenes de familiares de Detenidos Desaparecidos cargando siluetas negras silenciosas con la pregunta “¿dónde están?”, se sumaban a las expresiones que en el Cono Sur encontraba la gente de a pie para romper los cercos mediáticos dictatoriales represivos, violentos e implacables en el control del decir y del participar. Eran los años de siembra del miedo.



Arpillera “¿Dónde están?”. Colección visual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fondo Isabel Morel.

<sup>8</sup> Expresión de danza y música proveniente de Perú, cuyo marcado origen afrodescendiente se considera como uno de los antecedentes que dan origen a la cueca o “chilena”.

<sup>9</sup> Expresión de danza y música proveniente de Colombia que se popularizó en Chile durante la década del sesenta, en diversos estilos y formatos.

<sup>10</sup> Entendido como potencialmente contrahegemónico, asociado a las clases o sectores sociales dominados y/o marginados.

<sup>11</sup> En su sentido de alteración y/o inversión de los órdenes sociales.

<sup>12</sup> Extravagante, burlesco, caricaturesco.

Sin embargo, paralelamente, esos años ya dejaban vislumbrar rutas alternativas de reconstrucción comunitaria a partir de la fiesta. Desde mediados de la década, se instalaba en la ciudad un emergente movimiento de cultores andinos o de inspiración andina, que hacía del espacio escénico, en el teatro o la calle, un lugar de reencuentro. Esta vertiente confluyó mediante migraciones iquiqueñas a la capital, relevantes para el surgimiento de agrupaciones de inspiración andina y carnavalera, como Manka Saya, Arak Pacha y, más tarde, la Banda Conmoción y El Tun, fundamental referente del grupo de danza. Como apunta Francisca Fernández (2010), había agrupaciones de proyección folclórica más preocupadas por la estética mestizo-andina de las danzas y su correcta interpretación en escenarios, y colectivos cuya práctica se desarrollaba como forma de posicionamiento político, en clara referencia a las prohibiciones de instrumentos y repertorios andinos durante la dictadura y al pretendido imaginario europeizante de “la chilenidad”:

[...] acá en Santiago bailar una danza indígena, o mestiza-indígena o hasta criolla, es fuertemente rupturista. No es lo mismo bailar *tinku*<sup>13</sup> en Bolivia o en Perú, que para nosotros bailar *tinku* en Santiago. Ya con el sólo hecho de posicionarnos con una vestimenta, representando algunos elementos, elementos de creencia, estamos generando un quiebre en el espacio público (Fernández, 2010).

En los noventa se consolida el modelo de las privatizaciones. La disolución de lo público, la criminalización y estigmatización del otro, la desconfianza y la seguridad ciudadana estaban a la orden del día, como mecanismos necesarios de legitimación del modelo neoliberal a la chilena. Internet y la televisión hicieron su parte sobre los patrones culturales, generando una vía de encuentro simulado, una realidad que no se realiza. La exacerbación del individualismo, del exitismo, de los valores libremercadistas de la competencia, y una majadera campaña del miedo a la delincuencia –delincuentes producidos en su mayoría por la exclusión que genera el propio modelo, y que puede ser cualquiera, incluso el vecino–, condujeron progresivamente al desuso del espacio “público”, si es que después de la dictadura tenía sentido tal adjetivo.

Afortunadamente, los procesos territoriales no se detuvieron. La misma década que dejaba en evidencia la falsa promesa de una alegría post-dictatorial que no llegaba, fue escenario de un fenómeno festivo nuevo que comenzaba a tomarse marginalmente las calles. Era el tiempo de las batucadas y escuelas de samba chilenas, que generaban un proceso comunitario de trabajo colectivo y reencuentro festivo en barrios tradicionales, avenidas centrales, escuelas, estadios, parques y poblaciones de la ciudad, y que aunaban fuerza con las expresiones de inspiración andina que también venían articulándose subterráneamente, por calles y cerros de la capital –en especial desde la recuperación ritual del Cerro Blanco, hoy en disputa con el poder oficial local–.

De manera casi imperceptible, diversos rincones de la ciudad sonaban al ritmo del samba carioca de carnaval<sup>14</sup>, el samba-*reggae*<sup>15</sup> bahiano, el *tinku* norpotosino, el

---

<sup>13</sup> Expresión ritual norpotosina (Bolivia), cuya alegoría danzada ha irradiado desde el Carnaval de Oruro hacia otras localidades del área andina. En su origen, el *tinku* es un encuentro, un combate entre comunidades vecinas, que expía violencias comunitarias. Su colorida danza representa lucha y resistencia.

<sup>14</sup> Derivado del samba de roda bahiano y de las diversas influencias que encuentra en las músicas de los salones y bares cariocas de inicios del siglo XX.

<sup>15</sup> Expresión musical urbana –fusión de samba, reggae jamaicano y elementos rítmicos del candomblé– característica de los denominados blocos afrobahianos. Surge a finales de los años setenta.

caporal<sup>16</sup> cochabambino, la morenada paceña<sup>17</sup> y hasta el candombe<sup>18</sup> uruguayo –este último, con una comunidad migrante y local situada en torno a la plaza Bogotá del barrio Matta Sur, que en 1995 da origen a la Comparsa Catanga–. Muchos de quienes fueron dando esos primeros pasos carnavaleros en Santiago, se apropiaron de la estética y ritualidad de nuestros vecinos latinoamericanos para reencontrarse, entusiasta, tímida y cándidamente con ese “nosotros festivo negado” disputando, desde el arte popular de la calle, el derecho a la alegría, a lo público y al encuentro comunitario. Se buscaba era anclar la naciente praxis carnavalera a la tradición del carnaval latinoamericano, reivindicando un nuevo “sentido de pertenencia”.

Ya con plena conciencia de este acercamiento, a finales de la década, se funda la primera escuela de samba de Chile, *Kawin* –del mapuzungún, “encuentro”–, y con ella, el primer samba de enredo<sup>19</sup> con letra original y en español, estrenado durante el primer carnaval de la Escuela en Av. Matta, durante enero de 1999, y que homenajea a buena parte de los artistas populares que están en el origen de estos procesos:

Llegó Kawin,  
brillante como lucero  
haciendo su homenaje,  
al artista callejero.

Soy un mimo, soy cantante,  
un payaso, un chinchinero,  
un pintor, un ambulante,  
soy artista callejero.

Buenas tardes pasajeros,  
mi intención no es molestar  
traigo mi guitarra y mi canto  
si te gusta puedes cooperar.

Con el toque del tambor,  
que alegra nuestra vida  
mi escuela va pasando  
en buena onda, en buena vibra.

(Hnos. Sidney y Sonia da Silva, 1998. Inédito.)

A estas alturas, ya habían surgido los primeros carnavales territoriales, con un determinante impulso de compañías locales de teatro popular, como son los casos de La Empresa y De Dudosa Procedencia, y del movimiento circense que también florecía en

---

<sup>16</sup> Danza carnavalesca “de proyección” (con un pie en la “raíz”/tradición y otro en elementos contemporáneos), que tiene su origen en el departamento de La Paz, Bolivia. Fue presentada al público por primera vez en 1969 por los hermanos Estrada.

<sup>17</sup> Danza carnavalesca que representa la presencia esclava en la zona andina, desde la época colonial. Su expresión es característica desde Puno en Perú, donde forma parte de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, hasta las ciudades de El Alto y La Paz en Bolivia, donde sus polleras y matracas son centrales para la conmemoración de la festividad del Señor del Gran Poder.

<sup>18</sup> Expresión afrodescendiente de Uruguay que surge en el barrio sur de Montevideo, con posterioridad a la abolición de la esclavitud. Su expresión callejera está integrada por cuerdas de tres tipos de tambores: piano, repique y chico, más tarde agrupados en comparsas de carnaval, fundidos con personajes arquetípicos que rememoran los antiguos bailes de los Reyes Congos.

<sup>19</sup> Samba de carnaval consolidada en Río de Janeiro en la década de 1930.

espacios centrales de la capital, como el Parque Forestal. Hablamos del Carnaval Histórico de San Antonio de Padua en Matta Sur (1996-), el Carnaval de Todas las Artes Pincoyanas en Huechuraba (1997-), el Carnaval del Mono Kemado de la Villa Santa Elena en Macul (1997-) y el Carnaval de Los Copihues en La Florida (1999-), que integraron en su pasacalle distintas manifestaciones latinoamericanas, para visibilizar sectores populares marginalizados, atomizados, estigmatizados y excluidos, como espacios en que surgía una juventud consciente, un sujeto que se hace con otros, comunitario, creativo y cultor de diversas artes populares. Es lo que evidencian algunos de los testimonios del documental *Memoria 20 años del Carnaval de La Pincoya* (2017):

La Batería de La Pincoya es una escuela popular real, no es cualquier cosa, que eso los políticos no se dan cuenta. Y es parte del movimiento social. No es sólo un tambor. Y hay que recordarlo siempre, que parte con los trapecios, parte con las telas, parte con el circo, parte con la danza, parte con teatro, parte con un montón de tocatas alternativas, galas, varietés. Algo súper lindo, algo nuevo que traíamos para La Pincoya [...] Nosotros lo fuimos aprendiendo con el tiempo y lo fuimos compartiendo (Aravena, 2017).

Estos, así como otros carnavales que irán desarrollándose en fechas distintas a las del calendario pre-cuaresma, si bien convocan desde el espectáculo en pasacalle de las artes populares, buscan fundamentalmente la participación de vecinos y organizaciones locales, para propiciar el encuentro y el trabajo político en torno a los conflictos comunitarios. En la población Los Copihues de la comuna de La Florida, por ejemplo, se realiza una intervención en la noche de San Juan que coincide con el Inti Raymi andino y el Wüñol Tripantu mapuche. Se trata de una reivindicación identitaria pluricultural, que es también política y social, pues en su desarrollo va articulando el tejido social que el neoliberalismo prefiere fragmentado, entre vecinos, organizaciones, e incluso poblaciones distantes. El carnaval reúne hoy a tantas agrupaciones, que termina mordándose la cola, como un uróboro. Así lo relata uno de los coordinadores del Carnaval de Los Copihues, Juan Carlos Meza:

Pa' salir a la calle tuvimos que empezar a buscar aliados, en Santiago, que hicieran un poco lo que nosotros hacemos [...] Y ahí nos acercamos a las bandas de bronces, a los grupos de lakas, qué se yo, zamponas, etcétera, y empezamos a invitar. Los uruguayos también, que en ese momento tenían un movimiento de candombe muy fuerte, y el movimiento que se estaba dando en La Pincoya con el tema del carnaval más brasileño. Año a año se fue corriendo la voz... y bueno, por supuesto también invitamos a los peñis del lugar. Decidimos hacer una sola fiesta. Porque todos los habitantes de este sector tienen una cultura religiosa que subyace a la cultura oficial, y que nunca sale, pero que está viva, de alguna manera [...] Vemos cómo el Estado trata de apropiarse de estas formas que van surgiendo. Me parece que hay que conservar la independencia, por lo tanto es importante el movimiento carnavalero [...] (Meza, 2010).

Pero este incipiente fenómeno carnavalero, tan extraño como seductor a la capital, no esperó demasiado para sentir su primer embate: la cooptación política y cultural de carnavales publicitarios y de propaganda presidencial. Un proceso que enfrentó principalmente el movimiento batuquero<sup>20</sup> hacia el año 2000, cuando en la

---

<sup>20</sup> De batucada, agrupación de percusión afrobrasileña.

contienda electoral entre Lagos y Lavín, muchos jóvenes nos vimos envueltos en un espacio laboral que desvirtuaba el potencial restaurador, comunitario y, en ese sentido, subversivo de la práctica batuquera, cuyo origen tiene un sentido antirracista y reivindicativo de la identidad afrobrasileña, aun cuando muchas de las agrupaciones, como la misma Kawin, rechazaron cualquier forma de vinculación con la política partidista en la era de los consensos.

Asimismo, tras esta forma de cooptación, se venía gestando otra más sutil, de disciplinamiento desde y hacia el hacer festivo. Vimos aparecer, así, las primeras pugnas por fondos públicos para financiar carnavales, la progresiva institucionalización de experiencias que venían construyéndose espontáneamente desde las bases, y la versión más oficial del carnaval –para legitimar al poder central–, cuya expresión más emblemática estaba en los Carnavales Culturales de Valparaíso.

Estos procesos también han tenido sus resistencias y negociaciones, como ha sucedido con el Carnaval Histórico de San Antonio de Padua, que viene apostando a convertirse en una festividad masiva y hasta cierto punto “ordenada”, inspirada en el sambódromo carioca. O con el Carnaval de los 500 Tambores de La Legua en San Joaquín (2002-), articulado desde la ONG La Caleta para la dinamización territorial y la promoción de los derechos de la infancia.

Esbozando una mirada amplia, sostenemos que la herencia de todas estas experiencias de reivindicación corporal y festiva negada, así como los nuevos tejidos inter-barriales e inter-clasistas que comenzaban a dibujarse entre mediados de los noventa e inicios del 2000, no tardarán en fecundar nuevas formas y trincheras, que desbordan ese primer momento de la pregunta por el “no carnaval”.

### **El espíritu carnavalero y su fusión con el movimiento social: un segundo momento**

Durante la primera década del presente siglo, y sobre todo a partir de la llamada Revolución Pingüina de 2006 –aunque con una fuerza mayor a partir de la eclosión de movimientos estudiantiles, ambientales y sociales desde 2011–, las manifestaciones políticas callejeras se vieron actualizadas y potenciadas por distintas expresiones carnavaleras, donde se ponía y se sigue poniendo en juego, rasgos performáticos festivos al servicio de las luchas colectivas contra la privatización e individualización de lo social.

Los oídos sordos de la política de consensos frente a este incipiente movimiento, sumado al recrudescimiento del neoliberalismo, con su correlato en todas las formas que conocemos de precarización de la vida, fueron haciendo necesario que la calle buscara formas alternativas de discurso y manifestación pública para “romper el cerco”. Como plantea “Chago” Aguilar, miembro del Centro Cultural de Playa Ancha y organizador del Carnaval Mil Tambores de Valparaíso (desde 1999), parte del circuito del que participan las organizaciones y comparsas de la capital:

Los carnavales forman parte de la estética de los movimientos sociales [...] Siempre quisimos partir de lo poético para devenir político [...] La discusión no se estaba dando en el espacio público, era una democracia restringida y la ciudadanía en la casa, pero había otro concepto que funcionaba culturalmente “los jóvenes no están ni ahí” (Aguilar, 2012).

Más allá de cualquier fuerza institucionalizante, esta carnavalización era un proceso que seguía fluyendo a baja escala, articulando territorios periféricos que la dinámica citadina mantenían segmentados, propiciando encuentros entre saberes

populares y universitarios, construyendo puentes entre generaciones y clases sociales diversas, y posibilitando nuevas formas de articulación organizativa, como fue y ha sido la experiencia de la Coordinadora Andina para comparsas de inspiración mestizo-indígenas (2010-); de la Coordinadora Carnavalería –ex COCA (2007-)–, que ha congregado a diversas agrupaciones volcadas a la autogestión del carnaval como herramienta de transformación social; o de Ruta Carnaval (2009-), que aglutinó buena parte del movimiento batuquero capitalino, entre las más relevantes del periodo.

Hablamos de un segundo momento en que se va encontrando una praxis y un lenguaje que disputan la estigmatización del mundo popular periurbano, como comprobamos al revisar la enorme cantidad de carnavales territoriales conmemorativos de la historia poblacional contestataria que la dictadura intentó oscurecer, rebautizando territorios y fundando villas. Es el caso del Carnaval Aniversario Nueva Habana de La Florida (2007-), en la población rebautizada “Nuevo Amanecer” en los setenta.

Este momento, al mismo tiempo, ha ido evidenciando una tensión interna que será permanente en este “proceso de carnavalización callejera”: el tira y afloja entre autogestión e institucionalización, mediado por diversas posiciones con respecto al uso de fondos públicos, y marcado por la estrechez de la política cultural de los noventa y su focalización estratégica de gastos. Dicha cuestión será vista por algunos cultores del movimiento como un falso dilema, comparado con otro problema central de la periferia de la ciudad –como explica Emilio Cortés de batucada ClanZinho y Ruta Carnaval– y que tiene que ver con la necesidad de ocupar los espacios públicos:

Nosotros hablamos de ‘uso’ de espacios públicos. No podemos hablar de ‘recuperación’ porque nunca han sido nuestros [...] Nosotros sabemos que aún estamos en pañales. El proceso no tiene más de 20 años, pero vamos viajando, aprendiendo [...] Tiene que ver con la integración, con decir ‘estamos acá’, más que con la distinción [...] El carnaval hizo que la fiesta que veníamos peleando en las calles hace años, fuera movimiento (Cortés, 2013).

En este escenario de territorialización y levantamiento del “propio carnaval”, más allá de la “apropiación extranjera” que comienza a levantar el incipiente movimiento, creemos relevante detenernos brevemente en la experiencia de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié (ECCT), que coincidentemente tuvo origen el año 2006, como relata una de sus fundadoras y coordinadoras, Rosa Jiménez:

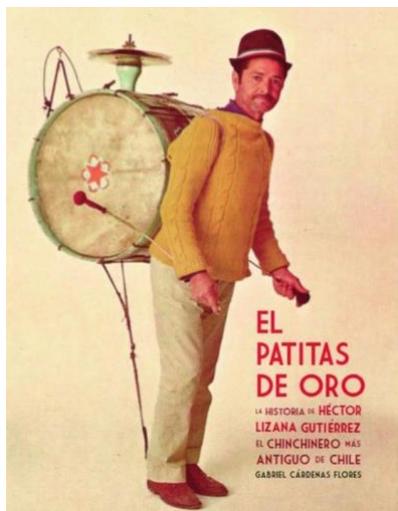
Al principio fue con los tambores batuqueros que estaban a la mano, zurdos, yembé. Había una mezcla bien hereje [ríe]. Se llamaba La Comparsa. Pero le llamábamos ‘Pan com parsá’ [...] Nosotros estábamos en la reflexión de los carnavales, los tambores y la cultura [...] Empezamos a darnos cuenta de los tambores que tenían su historia. Y en una víspera de 18 [de septiembre] estábamos en la Plaza de Armas con Juan José, mi compañero, Jota, viendo una familia chinchinera, y en un momento la coartan los pacos, no la dejan tocar [...] Fue chocante... Eso fue el año 2005. La familia nos dijo ‘no se preocupen, estamos acostumbrados’. Y en ese caminar fue como: ‘Este es el bombo que hay que rescatar’ (Jiménez, 2019).

Recuperando elementos transversales de diversas expresiones carnavales latinoamericanas, al tiempo que inspirada en la búsqueda de lo propio, lo mestizo, lo champurrio, la ECCT adoptó el chinchín<sup>21</sup> –batería de espalda– como bombo madre,

---

<sup>21</sup> Instrumento chileno compuesto de un bombo con hi-hat. El bombo se toca, tradicionalmente, con varillas de mimbre y el hi-hat con una cuerda o cuero unida al talón del intérprete, como puede apreciarse

potenciado por una banda de bronces y ensambles, un cuerpo de figurines, y un cuerpo de baile. Pero además, abonó desde entonces la labor de reactivar la cultura festiva y popular de la ciudad, en un hacer de inspiración comunitaria, autogestiva y democrática, construido desde la educación popular y la (auto)reflexión permanente, poniendo el arte al servicio de la transformación social.



Portada del libro *El Patitas de Oro*. Gabriel Cárdenas. Santiago: Fondart Regional, 2017.

Desde estas inquietudes y conformada por generaciones diversas, la Escuela puso en práctica la forma de las tomas de decisión que, en esa misma época, hizo nacional el movimiento estudiantil del siglo XXI: la democracia directa centrada en la asamblea y el trabajo por cuerpos que ella integra. Una suerte de burocracia comunitaria que no tiene otro sentido que buscar la unanimidad por acuerdo general o, en su defecto, voto individual a mano alzada, para fomentar la participación, el empoderamiento del colectivo y la legitimidad de sus procesos.

Este rasgo se articula con su vocación permanente de autogestión e investigación-acción. El fenómeno concreto de situar al “chinchín” como eje de la propuesta artística de la comparsa –un tambor patrimonial que ha tenido una peculiar historia de admiración, menosprecio y persecución–, obligó a investigar sobre las condiciones y saberes de su práctica tradicional. Conocimos, así, la ausencia de seguro médico, y la casi nula posibilidad de imponer en fondos de pensión para cuando el cuerpo ya no pueda girar o bailar. Los chinchineros “de tradición”, son de origen popular y han recibido ese conocimiento de sus padres, parientes o amigos. Son precavidos a la hora de intercambiar y dar enseñanzas asociadas, entre otras cosas, a su necesidad laboral y a la conservación de su arte. Por ello, son chinchineros no tradicionales, específicamente Pavel Aguayo, del conjunto Los Trukeros, y Paulo Gaete, de Challa Carnavalito, los que construyeron puentes con el mundo no perteneciente a las familias. El colectivo comienza a hacerse parte, sosteniendo reuniones con la Agrupación de Chinchineros y Organilleros, para entender un poco más las vicisitudes del oficio, su potente historia, y también estrechar lazos con el chinchinero de tradición Patricio Toledo Riquelme, el “Pepa” (Cárdenas, 2019), quien va formando a las y los

nuevos cultores de este arte. Y se fue generando el soporte identitario que dio lugar al “bombista” como rótulo dado a quienes tocaban el chinchín<sup>22</sup>.

Se comienza a tejer un peculiar vínculo con la tradición callejera del chinchinero, recreando una estética propia en vestuarios, coreografías y danzas, al son vals, tango, bayón, marchas, cuecas, foxtrot y otros ritmos. Este acervo musical buscaba reivindicar elementos subvalorados de la cultura popular urbana, con toda su “impureza”, y toda su fuerza reinventiva de la tradición; una propuesta en la que es también central el ritual festivo y el uso de la máscara carnavalera (figurines) como espacio privilegiado para la sátira; espejo social que busca carnavalizar el discurso político, en el lenguaje del teatro callejero, como sucede en uno de sus montajes con los “perros pueblo” (machis, nanas, estudiantes, trabajadores, etc.) que son perseguidos y golpeados por los “perros pacos”; un espacio político que también vemos en repertorios musicales latinoamericanos, como el montaje *Cortejo Fúnebre*, (estrenado en 2010), con una estética de inspiración mexicana en torno a la muerte festiva, al son de corridos populares como “La cruz de madera”. Vemos esto también en los apliques de los trajes, con alusiones a una serie de figuras y consignas de los movimientos sociales tanto históricos como contemporáneos.

La Chinchintirapie es una más de decenas de propuestas que encarnan demandas y reivindicaciones territoriales y politizaciones del hacer carnavalero en el Santiago contemporáneo, buscando ir “desde el colorido, más allá de la queja”, y reconociendo la fuerza identitaria, organizativa, histórica y transformadora de los procesos de creación personales, colectivos, callejeros, territoriales. Hablamos de una forma distinta de militar y protestar, desde la creatividad de la energía festiva; una forma alternativa a la solemnidad de la marcha de antaño o de los espacios políticos tradicionales de base – aunque, por cierto, esto ha traído detractores que piensan que estas formas no hacen más que edulcorar la rabia contenida ante las injusticias.

Con todo, un proceso de “carnavalización del movimiento social” que ha tenido como contrapartida la politización del propio movimiento carnavalero, expandiendo posibilidades estéticas, sociales, políticas y generacionales.

### **Los muchos “no carnavales” y la necesidad de abrir la reflexión: un tercer momento**

Como ha podido catastrar el proyecto Cuerpo Carnaval, en una primera aproximación cartográfica y cuantitativa al movimiento (Muñoz, 2018), en la última década, constatamos una eclosión de carnavales territoriales y comparsas en Santiago. Entre los primeros, además de los carnavales de corte institucional, pueden destacarse: los carnavales territoriales históricos, que habiendo surgido hace cerca de dos décadas, continúan desarrollándose cada año; los carnavales poblacionales, pasacalles periféricos

---

<sup>22</sup> La tradición de este instrumento moderno data más o menos del 1920 y posee características peculiares. Entre ellas, su oscuro origen y su transformación física con el tiempo. Cabe mencionar que los documentos son escasos y que la principal fuente es la tradición oral, por lo que las fechas son inexactas al igual que los nombres de los precursores del oficio. Se dice que el bombo lo diseñó una mujer apodada “La Chicoca” en Valparaíso, aunque lo más constatable, pues existen imágenes, es que el bombo al principio iba en la espalda del mismo personaje que hacía rodar la manecilla del organillo y que, con su mano libre y con una maseta, le pegaba al bombo a la usanza de los legendarios hombres-orquesta, recorriendo plazas y lugares públicos en Santiago y posteriormente Valparaíso. El bombo o chinchín recién se separó del organillo por los años 60’ reconociéndose a don Héctor Lizana, “El patitas de oro”, como el primer chinchinero que bailó utilizando varilla –repique– y maseta –bajo– para percutir el bombo sumado a un tirapié que hacía sonar el hi-hat, en la copa del mismo.

de la ciudad; los carnavales autogestionados, que enfatizan la búsqueda organizativa de gestión y transformación desde abajo, sin permiso y sin recursos institucionales u oficiales, como el Carnaval de la Legua “A mano y sin permiso” (2004-) y los Carnavales Autogestionados de Cerro Navia (2009-), Parinacota (2012-), El Castillo (2012-), Maipú (2016-), Quinta Normal (2016-) o “Raíces carnavaleras” de Pudahuel (2017-).

También están los carnavales de la memoria poblacional y la reivindicación política, donde además vemos aparecer homenajes a las figuras de Víctor Jara, Littré Quiroga o Manuel Gutiérrez; u otros, cuyos nombres son tomados a partir de la consigna de un movimiento específico o denuncia, como las Conmemoraciones de la Matanza de La Caro de Lo Espejo (2007-) o el de los 81 Presos Asesinados en San Miguel (2011-), entre muchas de las propuestas emergentes.

Este proceso dinámico y diverso también se expresa en la enorme cantidad de comparsas y agrupaciones que se han ido creando o recreando, tanto en la corriente andina, como en la batuquera, y también en la transculturación de formas y estéticas de carnaval. Propuestas como la de los Krishnas de Yungay, Carnavalito Gitano<sup>23</sup>, el bloque Rim Bam Bum, o La Gritona, van fusionando lo religioso, lo balcánico-tribalgitano, lo andino-fanfarrero<sup>24</sup> y lo afrolatinoamericano, con este carnaval capitalino, como afirma Claudio Olivares, bombero de La Gritona:

Hacemos carnaval por muchas cosas, por lo que significa hacer carnaval, por la vida misma, con pura fe, con puras ganas a entregarnos [...] estas instancias del real compartir, no de corte gubernamental. Y en el reper[torio] tenemos mambo, cumbia, salsas, festejos. Tratamos de hacer un recorrido amplio por las raíces latinoamericanas, con música representativa, oreja, y temas propios también (Olivares, 2017).

Al mismo tiempo, han ido surgiendo otras expresiones de raíz latinoamericana y afrochilena que tiñen de nuevos colores y posibilidades la estética de este carnaval champurriado, como sucede con las comparsas Cumbiamba Caribe (2019-) y La Rebuscona –de inspiración afrocolombiana–, Lambayeque –de corte afroperuana–, Los Decadentes –que introduce la murga<sup>25</sup> bonaerense–, Abre Caminos –de conga y rumba cubana–, o la Escuela Comparsa Tumba Carnaval en Santiago (2019-), abocadas al cultivo del tumba afroarriqueño<sup>26</sup>. Como sostiene una de las bailarinas de Cumbiamba Caribe, Jovanka Morales:

La Coordinadora [Carnavalera] es en el fondo la cabeza de las comparsas callejeras. Nosotros como comparsa llevamos 2 años no más y segunda vez en el Carnaval del Roto. Y venimos a manifestar con la danza colombiana nuestro apoyo a la migración, al derecho a la migración, y más en este barrio [Yungay] de *chilombianos*. Nosotros tocamos cumbia colombiana, pero clásica, tradicional. Tocamos La Piragua, La Cienaguera, La Millonaria, y también tocamos puya, que es parte de los ritmos tradicionales (Morales, 2017).

---

<sup>23</sup> Principalmente fusionando *klezmer* con música propiamente gitana.

<sup>24</sup> Pieza musical corta de gran fuerza y brillantez, interpretada por trompetas e instrumentos de vientos metálicos.

<sup>25</sup> Conjuntos compuestos por músicos percusionistas, bailarines y fantasías que son parte del desfile murguero. Algunos conjuntos suman malabaristas, bailarines con zancos, *vedettes*, estandartes y otros artistas. A estos grupos más numerosos se los denomina “murga porteña” o “bonaerense”.

<sup>26</sup> Propia de los habitantes del Valle de Azapa, Región de Arica y Parinacota. El tumba carnaval es la recreación de un baile de cortejo que se bailaba en rondas donde los intérpretes se “tumbaban” con caderazos. Inicialmente se tocaba con una guitarra, una quijada de burro y un tambor.

Cabe señalar, además, que para comprender esta sabrosa y peculiar mezcla que eclosiona en la última década, debemos reconocer a los carnavales migrantes o de inspiración migrante, que parten organizando las propias comunidades, por ejemplo, en la Conmemoración del Día de Bolivia del mes de Agosto. Y que pese a tener expresiones promovidas institucionalmente, como el Carnaval Sin Fronteras de Independencia (2009-), siguen existiendo dinámicas subterráneas que construyen a contracorriente, como vemos desde 2015 en el Carnaval Migrante, organizado desde la Red Kolombia Kultura Itinerante, en el tiempo pre-cuaresma.

Hablamos entonces de territorios, comparsas y organizaciones que encuentran una dinámica permanente, con diferencias, tensiones y coincidencias, con rupturas y continuidades, nacimientos y muertes, en un ciclo festivo que se ha vuelto fecundo y permanente. Se trata de un circuito anual diverso, que cada año crece y va volviendo significativa la pregunta por el origen, el sentido, la potencia y la magnitud de ese hacer. No obstante, también encontramos tensiones que les son propias, como ha venido sucediendo con la profesionalización creciente de músicos y comparsas –con la consecuente necesidad de un pago justo por su oficio–, y la enorme cantidad de agrupaciones de danza, que concentra la mayor parte de la camada joven del movimiento, y que muchas veces deben salir a la calle con música envasada para desplegar toda la fuerza de sus tobas<sup>27</sup>, *tinkus*, morenadas o caporales.

Todo ello está en diálogo y tensión con comparseros y gestores de vieja guardia, quienes buscan nuevas estrategias para institucionalizar la práctica del carnaval, incidiendo en la asignación de fondos públicos, gestionando la búsqueda de espacios de ensayo, buscando subvertir las didácticas del currículum escolar, o bien propiciando encuentros, debates y espacios de investigación en centros académicos y culturales. Es decir, todo un proceso de apertura que busca carnavalizar otros espacios sociales, sin estar él mismo, exento de tensiones.

En este sentido, y por toda la complejidad y potencia de sus transformaciones, en este tercer momento situamos también la necesidad de abrir la (auto)reflexión sobre el movimiento, un trabajo en el que encontramos iniciativas diversas, tales como los soportes de divulgación desarrollados por el Grupo de Investigación de la Escuela Carnavaleira Chinchintirapié<sup>28</sup>, la revista editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de Artes Carnavaleiras y Callejeras (CIDAC) de Manzo Piño Escuela<sup>29</sup>, la plataforma virtual *cuerpocarnaval.cl* –desarrollada por un colectivo de investigadores-hacedores vinculados a Carnavalito Gitano–, la trilogía festiva publicada por Francisca Fernández junto a la Compañía de Investigación y Danzas Andinas Taypi Aru, en torno a la presencia cultural andina en la capital<sup>30</sup>, y una serie de monografías y tesis de grado que se han volcado al movimiento desde temáticas más amplias, como el trabajo de Deyanira Cárdenas (2017), pasando por cuestiones más específicas de creación y

---

<sup>27</sup> Danza boliviana creada por Tomás y Donato Cáceres en la ciudad de Oruro a comienzos del siglo XX, para escenificar a las culturas indígenas de la selva boliviana. Su representación contemporánea evidencia la influencia del imaginario cinematográfico, con estéticas indígenas estadounidenses de los denominados Pieles Rojas.

<sup>28</sup> *Carnavales en Santiago: Los colores en el gris*, (2010); *Chinchintirapié* (2011); y *Calle y Carnaval. "En la calle sin permiso yo me educó y organizo"* (2017).

<sup>29</sup> Revista *Carnavaleando* (2012).

<sup>30</sup> *Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la Jac'ha Cana y el Anata* (2011); *Santiago JachaMarka. Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano*, junto a la Compañía de Investigación y Danzas Andinas TaypiAru (2011); y *Geografía Sagrada en el valle central. Cerros y huacas de Santiago* (2018), con fotografías de Claudia Pool.

montaje, como la tesis de Jocelyn Plaza (2014), hasta las interpretaciones más directamente políticas, como la tesis de Jaime Arancibia (2015), por mencionar solo algunos ejemplos.

Todas estas iniciativas buscan entender este carnaval laico, urbano y contemporáneo, más allá de la experiencia vivida, desde la pregunta sobre el potencial de cambio social que anuncia su desarrollo y su movimiento “en tres tiempos”, a lo largo de los cuales, si bien es posible distinguir elementos de clase que actúan como fuerza generadora de dichos procesos, no los definen por completo.

### ¿Un cuarto momento?

Si pensamos en el movimiento carnavalero capitalino como un carnaval bisagra entre territorios, clases, estéticas y gestos que va reconstruyendo lazos en momentos distintos y concatenados, y que nos sigue interrogado sobre la necesidad de encuentro y subversión festiva desde los cuerpos, ¿cómo podemos leer sus particularidades desde las insólitas coyunturas del Chile post 18 de octubre de 2019?

Hablamos de esos mismos cuerpos festivos que han vuelto a aglutinar voluntad, creatividad, organización y fuerza, junto a íconos resignificados de la cultura popular, tales como el “Estúpido y Sensual Spiderman”, “La Tía Pikachu” o el sin parangón “Nalcaman”, formando nuevas agrupaciones de primera línea como la Banda Dignidad –donde confluye buena parte de los cultores del carnaval andino capitalino–, Tambores por Chile –que reúne a batuqueros de vieja y nueva guardia– o La Gran Comparsa del Pueblo –donde se convocan nuevas y viejas generaciones de comparseros, muchos de ellos vinculados a la Coordinadora Carnavalera–, para encarnar la sonoridad, estética y expresión danzada que se suma a la lucha por un Chile más justo y digno.



*Newen y revolución contra el Estado opresor. La Gran Comparsa del Pueblo. Plaza Dignidad (24/ 1/ 2020), Santiago de Chile. Gentileza de Gonzalo Maturana<sup>31</sup>.*

En el último año, frente a la coyuntura pandémica que convoca nuestras solidaridades, los cuerpos se han visto por meses separados físicamente, pero han seguido en pie de lucha, manifestándose de forma incesante por redes sociales. La necesidad colectiva encuentra espacios para desarrollarse y lo que no se pudo hacer en la calle, se hizo video-arte-protesta colaborativo. Las orgánicas largamente volcadas a la organización autogestiva del festejo, se transformaron en un soporte solidario frente a la cesantía, la enfermedad, la violencia, el aislamiento y el hambre. Son nuevas formas de

<sup>31</sup> Nota del Editor: Plaza Dignidad es como la gente ha llamado a la Plaza Italia de Santiago, epicentro del estallido social de octubre de 2019.

expresión festiva y comunitaria que buscan mantener prendida La Mecha –como se llama otra de las colectividades que ha sonorizado el estallido social–.

Y si bien entre los meses de septiembre y febrero que siguieron se vivió un reencuentro intenso en las calles, plazas, parques y territorios en resistencia, ya en 2021 y en plena reinstalación de un escenario de confinamiento, crisis socio-sanitaria e impunidad, el movimiento se prepara nuevamente repitiendo la consigna: *¡Viviremos, volveremos, venceremos!*

### **Reconstruyendo lazos: a modo de conclusión**

Mundos populares, universitarios y escolares confluyen en los procesos de recuperación carnavalera que desde hace dos décadas vienen tomándose calles, organizaciones y festejos en la ciudad de Santiago. Hay interacción de elementos complejos de la cultura donde conviven rupturas y continuidades, e incluso autonomías limitadas, como sucede en su imbricación con las visiones críticas y de aspiración transformadora, que relevan vínculos entre el carnaval y las luchas por el agua, la vivienda y la vejez digna, las reivindicaciones laborales y educativas. O con las nuevas complejidades y propuestas que surgen desde los diversos feminismos en pleno desarrollo y lucha, que vemos expresadas en el surgimiento de comparsas femeninas, feministas y antirracistas como La Jardinera –que releva la figura de Violeta Parra–, la Escuela Comparsa Negra Libertá –que cultiva el tumbe afrochileno–, o de reivindicación popular, antineoliberal y disidente del colectivo Guerrilla Marica (D´Marco, 2021).

El carnaval en Santiago ha resurgido para activar nuestra memoria corporal, política y festiva, entre expresiones diversas del arte popular, de élite y lo que sea que esté en el medio, para volcarse a la calle. Dentro de estas expresiones vemos también el resurgimiento de marionetas de gran altura, con figuras icónicas como Víctor Jara –de la Escuela Artística Comunitaria–, Violeta Parra –de la Escuela de Artes Comunitarias y Carnavaleras “La Remolino”–, el cura obrero Mariano Puga o del sindicalista Clotario Blest.

Coagulador de un discurso vago, entretejiéndose entre viajes, migraciones y trasposos directos, o la simple invención inquieta y creativa en las artes de la calle, el movimiento carnavalero reúne a distintos actores sociales y saberes-haceres. El nuestro es un carnaval “hechizo” o una forma residual, que aparece repleto de símbolos y significados urbano-populares de finales del siglo XX e inicios del XXI, fundido de múltiples maneras con manifestaciones culturales de más larga data: andinas, sureñas, de los valles centrales y de los repertorios festivos populares de Latinoamérica y el mundo. Una tradición reinventada de la que nos apropiamos para *carnavalizar el disciplinamiento* que se reinstala con fuerza en tiempos de pandemia, y que hoy encara un nuevo desafío constituyente: repensarnos como cultores de artes y oficios para la transformación social<sup>32</sup>.

### **Bibliografía**

Alfaro, Milita. 1991. *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización: impulso y freno al disciplinamiento (1873 – 1904)*. Montevideo: Trilce.

---

<sup>32</sup> Nota del Editor: El 4 de julio de 2021 se instaló una Convención Constitucional en Chile encargada de redactar una nueva Constitución Política de la República.

- Arancibia, Jaime. 2015. "La resignificación de la danza andina como instancia de resistencia y rebelión al sistema neoliberal desde la experiencia del colectivo ChuruKanku 2011-2015", Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile.
- Bajtin, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baroja, Julio Caro. 1979. *El Carnaval: (análisis socio-cultural)*. Madrid: Taurus.
- Cárdenas, Deyanira. 2017. "Carnavales en Santiago. Descolonizando nuestra manifestación". Monografía para optar al grado de Bachiller. Santiago: Universidad de Chile.
- Cárdenas, Gabriel. 2019. *Pepa. Rey de los Chinchineros*. Santiago de Chile: Autoedición.
- Centro de Investigación y Desarrollo de Artes Carnavaleras y Callejera (CIDAC) 2012. *Carnavaleando* 1, 1-32. [https://issuu.com/cidacc/docs/carnavaleando\\_final\\_final](https://issuu.com/cidacc/docs/carnavaleando_final_final).
- Compañía de Investigación y Danzas Andinas TaypiAru. 2011. *Santiago JachaMarka. Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano*. Santiago: Quimantú.
- D'Marco, Antonia. "Un carnaval liberado". Registro Contracultural, s/i. <https://registrocontracultural.cl/un-carnaval-liberado-por-antonia-dmarco/>
- De Certau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Espinosa, Ismael. 1985. *Historia Secreta de Santiago de Chile*. (Ilustraciones de Themo Lobos). Santiago: Autoedición.
- Federación de Estudiantes de Chile. 1918. Revista Juventud1, (Santiago), s/i. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-547172.html>.
- Fernández, Francisca. 2011. *Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la Jac'ha Cana y el Anata*. Santiago: Ocho Libros.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Cartografía Sangrada en el valle central. Cerros y huacas de Santiago*. Fotografías de Claudia Pool. Santiago: Ocho Libros.
- Grupo de Investigación de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié. 2011. *Chinchintirapié*. Santiago: Autoedición.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Calle y Carnaval. "En la calle sin permiso yo me educo y organizo"* 2. Edición 10 años. Santiago: Quimantú.
- Hobsbawm, Eric. 1990. "La invención de tradiciones". Revista Uruguay de Ciencia Política 4. (Montevideo): s/i.
- Muñoz, Francisca. 2018. "Magnitud e impacto del movimiento carnalero en Santiago de Chile actual". <https://www.cuerpocarnaval.cl/sitio/>.
- Muñoz, Sergio. 2012. *Fiestas Universitarias de Antaño*. Santiago: Fértil Provincia.
- Peralta, Paulina. 2007. *¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810 - 1837)*. Santiago: LOM.
- Plaza, Jocelyn. 2014. "Enmascararse y transfigurar la realidad: principios y elementos de diseño en el carnaval de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié", Tesis de para optar el título de Diseñador Teatral, Universidad de Chile.
- Rojas, Rolando. 2005. *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: IFEA/IEP.
- Salinas, Maximiliano. 2001. "¡En tiempo de Chaya nadie se enoja! La fiesta popular del carnaval de Santiago de Chile 1880-1910", en Mapocho 50 (Santiago): 281-325.
- \_\_\_\_\_. E. Prudent, T. Cornejo, y C. Saldaña. 2007. *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*. Santiago: LOM.

- \_\_\_\_\_. 2010. *La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago: LOM.
- Tiosos pero Cumbiancheros, Colectiva. 2012. "Porque la cumbia también es cueca señores: Falacias sobre la auténtica chilenidad", en *El Ciudadano* (s/i). Disponible en: <https://www.elciudadano.com/artes/la-cumbia-tambien-es-cueca-senores-falacias-sobre-la-autentica-chilenidad/09/24/>.
- \_\_\_\_\_. 2013. "El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular", en *Retrospectiva 1* (Santiago): 57 - 75.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

### Fuentes orales

- Cortés, Emilio. Plaza de Puente Alto, Santiago de Chile. 13 de marzo de 2013.
- Gladys, Doña. Barrio Yungay, Santiago de Chile. 20 de enero de 2020.
- Morales, Jovanka. Barrio Yungay, Santiago de Chile. 20 de enero de 2020.

### Fuentes audiovisuales e internet

- Aguilar, Santiago. 2012. Entrevista. Centro de Investigación y Desarrollo de Artes Carnavaleras y Callejeras (CIDAC) 2012. *Carnavaleando 1*, 6-13. Disponible en: [https://issuu.com/cidacc/docs/carnavaleando\\_final\\_final](https://issuu.com/cidacc/docs/carnavaleando_final_final).
- Aravena, Richard. 2017. Entrevista. *Memoria 20 años Carnaval de La Pincoya* [Documental]. Escuela Carnaval Social y Cultural de Todas las Artes Pincoyanas. Santiago: Autoedición. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dgyhSv36oj8&t=16s>.
- Bravo, Ernesto. 2010. Entrevista. *Carnavales en Santiago: Los Colores en el Gris* [Documental]. Grupo de Investigación de la ECCT y Colectivo Ojo al Charqui. Santiago: Autoedición. Disponible en: [https://vimeo.com/61226449?fb\\_action\\_ids=587239924654575&fb\\_action\\_type=s-og\\_vimeo%3Aupload&fb\\_ref=og\\_api&fb\\_source=timeline\\_og&action\\_object\\_map=%7B%22587239924654575%22%3A467433686660980%7D&action\\_type\\_map=%7B%22587239924654575%22%3A%22og\\_vimeo%3Aupload%22%7D&action\\_ref\\_map=%7B%22587239924654575%22%3A%22og\\_api%22%7D](https://vimeo.com/61226449?fb_action_ids=587239924654575&fb_action_type=s-og_vimeo%3Aupload&fb_ref=og_api&fb_source=timeline_og&action_object_map=%7B%22587239924654575%22%3A467433686660980%7D&action_type_map=%7B%22587239924654575%22%3A%22og_vimeo%3Aupload%22%7D&action_ref_map=%7B%22587239924654575%22%3A%22og_api%22%7D).
- Meza, Juan Carlos. 2010. Entrevista. *Carnavales en Santiago: Los Colores en el Gris* [Documental]. Grupo de Investigación de la ECCT y Colectivo Ojo al Charqui. Santiago: Autoedición.
- Fernández, Francisca. 2010. Entrevista. *Carnavales en Santiago: Los Colores en el Gris* [Documental]. Grupo de Investigación de la ECCT y Colectivo Ojo al Charqui. Santiago: Autoedición.
- Jiménez, Rosa. 2017. Entrevista. *Memoria 20 años Carnaval de La Pincoya* [Documental]. Escuela Carnaval Social y Cultural de Todas las Artes Pincoyanas. Santiago: Autoedición.
- \_\_\_\_\_. 2019. Entrevista. *Programa Radial Cultoras*. Lorena Ardito y Karen Gómez. Santiago: Radio Comunitaria Villa Olímpica. Disponible en: <https://www.cultoras.cl/programas>