UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

FACULTAD DE ARTES Y EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Estudio Comparativo de Tres Comparsas Carnavaleras de la Región Metropolitana de Chile.

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESOR DE MÚSICA

AUTORES: NICOLÁS CÁRDENAS CORDERO

ESTEBAN REBOLLEDO VEGA

CARLOS SOTO MARTÍNEZ

PROFESOR GUÍA: PATRICIO SEPULVEDA SILVA

SANTIAGO, MARZO 2018

HOJA DE AUTORES

Año de presentación: 2017

Autores:

Nicolás Cárdenas Cordero- Esteban Rebolledo Vega- Carlos Soto Martínez

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

Agradecimientos:

Nicolás Cárdenas Cordero:

Agradezco a mi familia por su infinita paciencia y cariño, a mis compañeros Esteban y Carlos por su comprensión y compromiso y por sobre todo a la música, quien nos mantuvo cuerdos durante todo este desquiciado y bello proceso.

Esteban Rebolledo Vega:

Agradecer en primer lugar a Dios por cada bendición que me permite vivir. A mi incondicional familia: madre, padre, hermano, abuela, tías/os, primas/os y a los que ya no están. A mis compañeros de memoria Nicolás y Carlos, porque este proceso fue difícil pero también divertido gracias a ellos, a su trabajo y sus conocimientos. A mis amigos, siento que tengo muchos y saben que les agradezco todo. Finalmente a la música por permitir mi desarrollo, disfrutar, viajar, conocer gente, lugares y por hacerme infinitamente feliz.

Carlos Soto Martínez:

Finalizando este proceso quiero agradecer a mi padre, madre y hermanas por su apoyo incondicional, a mis amigos y amigas, a Nicolás y Esteban por su grata compañía en esta investigación, a Carla por ser una gran compañera, a Ariel Flores por ser mi compañero en la música y a todos quienes me dieron su apoyo y sabiduría para crecer día a día.

Finalmente a la música por todos los momentos que me ha entregado y ha hecho vivir afirmándome cada día en el camino que quiero recorrer.

Tabla de contenido

[Introducción 1](#_Toc508708785)

[I. Planteamiento del problema 5](#_Toc508708786)

[1.1 Planteamiento del problema 5](#_Toc508708787)

[1.2 Objetivos 8](#_Toc508708788)

[Objetivo General 8](#_Toc508708789)

[Objetivos específicos 8](#_Toc508708790)

[1.3 Justificación 9](#_Toc508708791)

[1.4 Marco Metodológico 12](#_Toc508708792)

[II. Marco teórico 15](#_Toc508708793)

[2.1 Sociología de la música 15](#_Toc508708794)

[2.2 La Psicología Social 19](#_Toc508708795)

[2.2.1 El Grupo 21](#_Toc508708796)

[2.2.2 Tipologías grupales. 22](#_Toc508708797)

[2.2.3 Niveles de análisis de la realidad social. 24](#_Toc508708798)

[2.3 Método comparativo 26](#_Toc508708799)

[2.4 Instrumentos de recolección de datos 30](#_Toc508708800)

[2.4.1 La observación: 30](#_Toc508708801)

[2.4.2 Entrevista 35](#_Toc508708802)

[2.4.3 La encuesta 41](#_Toc508708803)

[2.5 Carnaval y comparsa carnavalera: 42](#_Toc508708804)

[2.5.1 Precedente histórico del carnaval 42](#_Toc508708805)

[2.5.2 Carnaval en la edad media: 45](#_Toc508708806)

[2.5.3 El carnaval en Latinoamérica 47](#_Toc508708807)

[2.5.4 El carnaval en Chile hasta principios de 1900 48](#_Toc508708808)

[2.5.5 Del carnaval a las fiestas: “La fiesta de la primavera” 53](#_Toc508708809)

[2.5.6 Dictadura militar. 55](#_Toc508708810)

[2.5.7 Retorno del carnaval: desde retorno de la democracia hasta la actualidad 57](#_Toc508708811)

[2.5.8 Comparsa Carnavalera 60](#_Toc508708812)

[III. Marco conceptual 63](#_Toc508708813)

[IV. Estudio comparativo y resultados 68](#_Toc508708814)

[4.1 Fichas de cada comparsa 69](#_Toc508708815)

[4.1.1 Carnavalito Gitano 69](#_Toc508708816)

[4.1.2 Comparsa Sin Cabeza 78](#_Toc508708817)

[4.1.3 Comparsa La Trikiñuela 86](#_Toc508708818)

[4.2 Estudio comparativo 94](#_Toc508708819)

[V. Conclusiones y proyecciones 105](#_Toc508708820)

[5.1 Conclusiones en torno a los objetivos y preguntas de investigación: 105](#_Toc508708821)

[5.2 Implicancia y proyecciones 117](#_Toc508708822)

[Bibliografía 119](#_Toc508708823)

[Anexos 123](#_Toc508708824)

[Ficha de Comparsa 123](#_Toc508708825)

[Categorías de observación 123](#_Toc508708826)

[Instrumento de comparación de comparsas 128](#_Toc508708827)

[Cuestionario de entrevista 132](#_Toc508708828)

[Fotografías de cada comparsa 133](#_Toc508708829)

[Entrevistas 136](#_Toc508708830)

[Comparsa La Trikiñuela 136](#_Toc508708831)

[Comparsa Sin Cabeza 143](#_Toc508708832)

[Carnavalito Gitano 154](#_Toc508708833)

Resumen

Los espacios públicos son un lugar de encuentro en donde existen diferentes manifestaciones artísticas y culturales. El carnaval de la Región Metropolitana de Chile es un espacio en donde convergen diferentes expresiones ciudadanas, dentro de las cuales las comparsas carnavales son el principal objeto de análisis para el siguiente estudio.

La presente investigación presenta un estudio comparativo realizado a tres comparsas carnavaleras de la Región Metropolitana de Chile. Este estudio basa la comparación en los siguientes puntos: Historia de la agrupación, organización, recursos, metodología de enseñanza y objetivos.

Para comprender de mejor manera el funcionamiento de estas agrupaciones, fue necesario desarrollar la historia del carnaval desde sus precedentes históricos en la antigua Grecia y en Roma hasta el carnaval Santiaguino en la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Comparsas carnavaleras, carnaval, estudio comparativo, espacio público.

# Introducción

Desde sus orígenes, el ser humano se ha mostrado como “un animal social por naturaleza”[[1]](#footnote-1), esta frase acuñada por el filósofo griego Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) pretende constatar que nacemos con esta característica social y que además la iremos desarrollando a lo largo de nuestra vida, ya que se nos es necesario la convivencia con otros individuos para sobrevivir*.* Esta frase nos define como seres socialmente dependientes, los cuales necesitan estar en una relación constante con otros para así poder subsistir.

Al ser una especie que en muchas de sus actividades tiene características gregarias, es decir, que tiene la necesidad de relaciones sociales, logramos a través de los años ir superando diferentes tipos de dificultades, desde la caza y recolección de alimentos en la prehistoria hasta la construcción de viviendas y transporte en años siguientes. Esta reiterada interacción no solo ayudó a nuestros antepasados a resolver problemas básicos como lo fue el alimento, el refugio y la reproducción, sino que además dio lugar a las futuras manifestaciones culturales y artísticas que nuestra especie expresaría en un futuro.

Los lugares de común encuentro contribuyeron en gran medida a un proceso de socialización que fue dando forma a nuestra cultura. El “espacio público” definido como *“el lugar que está abierto a toda la sociedad, a diferencia del espacio privado que puede ser administrado o hasta cerrado según los intereses de su dueño”*[[2]](#footnote-2)*,* siempre se mantuvo como un lugar de convergencia de ideas y opiniones, tanto en las Ágoras de la antigua Grecia en el año 1200 A.C o en sedes comunitarias tales como una junta de vecinos en la actualidad. En estos espacios se manifiesta una “necesidad social” por parte de nuestra especie y que se ha logrado mantener a lo largo del tiempo.

Si buscamos ahondar sobre la carga semántica que tiene el “espacio público”, Aristóteles aborda este concepto desde una manera política y lo define como*: “ese espacio vital y humanizante donde la sociedad se reunía para compartir sus opiniones, evaluar propuestas y elegir la mejor decisión”* (Padua, 1992), por lo tanto según la definición anterior, no podemos quedarnos en la idea de que estos “espacios” tienen relación única con su accesibilidad, sino también es necesario considerarlos como un eje fundamental para el desarrollo del ser humano en sociedad. Por otro lado y complementando lo expuesto anteriormente, el sociólogo francés Isaac Joseph lo define como: *“aquellos espacios donde se desarrolla una faceta de lo social que hace posible observarnos a nosotros mismos como sociedad y cultura”* (1998), por lo tanto, es un lugar de encuentro para reconocernos como sociedad, un espacio en donde las manifestaciones culturales, costumbres, formas de expresión, creencias, etc., pueden manifestarse e identificarse como actores vigentes en el espacio-tiempo de nuestra identidad y sociedad.

En estos espacios se podían observar claras muestras de nuestra identidad cultural a través de la pintura, arquitectura, esculturas, música, entre otras manifestaciones artísticas existentes. La música como una de estas expresiones sociales es la que en esta oportunidad nos convoca.

Cuando hablamos de música, la RAE la define de las siguientes formas:

* Melodía, ritmo y armonía, combinados.
* Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído.
* Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre o tristemente.

Por lo tanto, según las definiciones anteriores podemos deducir que las frecuencias en el aire o bien los sonidos superpuestos serían la esencia fundamental de la música. No obstante, la música muchas veces no puede resumirse y ser estudiada solo en base a sus sonidos o frecuencias, ya que debemos considerar que la música es un elemento creado por y para los humanos por lo que detrás de cada pieza musical existe una ideología, un contexto y un motivo por el cual fue creada.

Uno de estos aspectos tiene relación con el espacio físico en donde la música es creada. Los profesores de la Universidad Católica Juan Pablo Gonzales y Claudio Rolle exponen en su libro *“Historia social de la música popular chilena”* (2004) que *“…la suma de elementos arquitectónicos y escenográficos parecen contribuir a complementar el sentido de la música, pero por sobre todo, son los modos de comportamiento, las formas de intimidad y las experiencias de los sujetos que allí contribuyen…” (pp.271)*. Esta frase refleja la importancia del espacio físico y la interacción humana de los participantes para el sentido y desarrollo de cualquier manifestación musical y cultural, como lo pudo haber sido el teatro para las grandes obras del famoso compositor alemán Richard Wagner en el siglo XIX o como lo podría ser el espacio público para el desarrollo humano y musical de cualquier manifestación cultural en la actualidad.

En la Región Metropolitana existen variadas manifestaciones musicales y culturales que se han desarrollado a través del tiempo en diversos contextos, lugares y situaciones. Dentro del contexto del espacio público, el carnaval ha sido un acontecimiento recurrente en la apropiación cultural en las calles en diferentes lugares del mundo, es por esto que el presente estudio contempla una revisión bibliográfica sobre la historia del carnaval desde sus orígenes en Europa, su sincretismo en Latinoamérica y su desarrollo en Santiago.

Durante el desarrollo del carnaval existen una serie de manifestaciones sociales y culturales presentes en esta fiesta, dentro de estas agrupaciones vigentes, destacaremos las “comparsas carnavaleras”, agrupaciones musicales que no están definidas formalmente y de las cuales existe escasa información respecto a su evolución. Estas agrupaciones no son homogéneas en los contextos de la Región Metropolitana y además difieren en su funcionalidad con las comparsas nortinas.

A pesar de que existen escasos registros respecto a estas agrupaciones, se sabe que desde el siglo XIX las comparsas carnavaleras ya se hacían presentes en algunos carnavales en Chile. Los registros existentes son escasos y solo se las menciona de una forma general por lo que suponemos que este tipo de agrupaciones han sido ignoradas como objeto de estudio a través de los años.

En consecuencia a la escasa información sobre estas agrupaciones que siguen contemporáneas, realizaremos un trabajo de acercamiento al contexto de las “comparsas carnavaleras” de la Región Metropolitana, seleccionando 3 para realizar un estudio comparativo que no solo responda a su objeto musical, sino también a su desarrollo comunitario mencionando historia, función, objetivos, organización, financiamiento, formas de enseñar repertorio, etc. y así poder identificar posibles similitudes y diferencias entre estas.

# I. Planteamiento del problema

## 1.1 Planteamiento del problema

En la actualidad, en la Región Metropolitana de Chile (RM) la práctica de la música se ejerce en variados contextos, formales y no formales, es así como en espacios gubernamentales, privados, comunitarios o escolares se han desarrollado por ejemplo, orquestas municipales, academias y diversas escuelas de música, además, existen diferentes manifestaciones culturales y musicales que se rigen fuera de los espacios tradicionales de formación.

En este margen, la práctica musical en los espacios públicos es una realidad latente en la región. Existe una amplia gama de movimientos culturales practicados en espacios “no formales” como las *“batucadas”, “las murgas y “bandas lakitas”*, por nombrar algunas. De esta forma es como encontramos las “comparsas carnavaleras”, agrupaciones que suelen presentarse en diferentes situaciones de concurrencia “popular” como lo son las marchas de protesta, “pasacalles” y carnavales, situaciones que se caracterizan por generar instancias de reunión masiva respondiendo a una amplia gama de necesidades o motivos.

El carnaval es definido según la RAE[[3]](#footnote-3) como una *“fiesta popular que se celebra en carnaval, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos”,*  estas festividades están presentes en diferentes países de Latinoamérica como Brasil, Uruguay, Bolivia, Perú, Colombia y Venezuela en donde ciertos carnavales son considerados parte de su patrimonio cultural inmaterial, es decir, estos países se comprometen a salvaguardar, respetar y reconocer dichas festividades (UNESCO, 2017)[[4]](#footnote-4).

Chile tiene diferentes carnavales presentes a lo largo del país, como el *“Carnaval de Putre”* y el carnaval *“Con la Fuerza del Sol”*, ambos en la Región XV de “Arica y Parinacota”. También en el otro extremo del país existe el *“Carnaval de Invierno”* de Punta Arenas, pero a diferencia de sus países vecinos, en Chile los carnavales no son considerados parte del patrimonio cultural inmaterial.

El carnaval hoy es una materia de estudio que no es profundizada en el área de la educación musical, apareciendo mencionada en los planes y programas del MINEDUC[[5]](#footnote-5) solo en tres cursos (3° básico, 7° básico y 2° medio) haciendo referencia a repertorio musical y generando la paradoja que las veces que más aparece la palabra “carnaval” es para citar la obra del compositor francés Camille Saint-Saëns “El Carnaval de los Animales” (1886) y no para estudiar la música y cultura asociada a los carnavales representativos de Chile.

Las comparsas carnavaleras son agrupaciones que se manifiestan a través de la música, disfraces, danza, teatro y declamaciones (Oxford, 2017) , tienen su origen en el carnaval y son la principal manifestación en este tipo de festividades. En la RM ya existían en el siglo XIX:

*La Sociedad chilena se olvidaba de sus fronteras internas durante las grandes fiestas al aire libre, en las que se engalaban calles y plazas para albergar el encuentro de un público que se confundía entre cuecas, himnos, desfiles,* ***comparsas*** *y abrazos.* (Gonzales & Rolle, 2004)*(pp 272).*

A pesar de que este tipo de agrupaciones fueron detectadas hace más de un siglo en la historia de nuestro país, no aparece ningún libro, texto o estudio referido a las comparsas carnavaleras en la red de bibliotecas públicas de Chile[[6]](#footnote-6), catálogo virtual que contiene el listado de todo documento y fuente de información existente en diferentes bibliotecas del país. En la biblioteca nacional solo logramos encontrar tres ejemplares referidos a las comparsas carnavaleras de los cuales ninguno hacía referencia a la comparsa carnavalera chilena, lo que dificulta establecer una definición y caracterización de este tipo de agrupaciones ya que al hacer esto se caería en los principios de la llamada “falacia por generalización”, es decir, aplicar a un caso particular una regla general con un argumento sin corroboración previa. Dicho lo anterior, debido a la escasa información oficial con la que contamos, no sabemos si existen similitudes o diferencias que nos permitan homogenizar o caracterizar las comparsas carnavaleras hoy en día en la RM, es por esto que nos surge la siguiente interrogante:

1. ¿Es posible realizar un estudio que pueda identificar características similares o diferentes de tres comparsas de la Región Metropolitana?
2. ¿Tienen rasgos similares en su organización, objetivos, recursos y metodología de enseñanza?
3. ¿Existen características fundamentales para ser denominadas comparsas carnavaleras?

## 1.2 Objetivos

### Objetivo General

Desarrollar un estudio comparativo entre tres comparsas de la Región Metropolitana vigentes hasta el año 2017.

### Objetivos específicos

1. Describir y dejar registro sobre los procesos y el desarrollo interno de tres comparsas de la Región Metropolitana, vigentes hasta el año 2017.
2. Desarrollar una revisión bibliográfica en torno al carnaval desde sus antecedentes históricos universales y locales hasta la actualidad en Santiago de Chile.
3. Generar un instrumento de comparación que permita rescatar y detallar el funcionamiento de tres comparsas carnavaleras de la Región Metropolitana de Chile.

## 1.3 Justificación

El acto de comparar nos entrega la posibilidad de identificar y descubrir las similitudes y/o diferencias entre diferentes objetos de estudio, otorgando la posibilidad de comprender cómo estas similitudes y/o diferencias, anteriormente mencionadas, afectan en la evolución y desarrollo de dichos elementos.

El método comparativo posee una larga tradición de investigación empírica y además se caracteriza por ser aplicable en diferentes áreas de las ciencias (Nohlen, 1996). Este método entrega la posibilidad a los investigadores de generalizar o individualizar diferentes tipos de hipótesis, preguntas de investigación y apreciaciones mediante la comparación sistemática respecto a los orígenes, desarrollo y resultados de diferentes objetos de estudio, además de permitir el descubrimiento de regularidades, tendencias y cambios presentes en las diferentes aristas y categorías en que estos elementos sean estudiados.

La presente investigación desarrollará un estudio comparativo entre tres “comparsas carnavaleras” radicadas en la Región Metropolitana de Chile, que busca describir y medir sus procesos internos, identificar sus similitudes y diferencias para además proponer temáticas y categorías para futuras investigaciones.

Las comparsas en Chile son una manifestación social que se expresa a través de la música, disfraces, danza, teatro y declamaciones (Oxford, 2017). Estas agrupaciones se forman en diversos contextos y responden a diferentes tipos de necesidades ya sean recreativas, competitivas y/o políticas (El Tiempo, 1996) .

En Chile este tipo de agrupaciones se presentan ya desde el siglo XIX, en uno de nuestros primeros carnavales denominado “El carnaval de la Chaya”, festividad que recibe su nombre en honor a la palabra de origen Quechua “ch’alla” que significa “*esparramadura [sic] de un liquido en forma de rocío, rociadura o ch’ állay, rociamiento, rociadura”* (Campos, 2001). Rodolfo Lenz, autor del “Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas” define la “challa” como *“el juego de carnaval en el que se lanzan papelitos, harina, perfumes, etc. y agua*” (Lenz, 1905). Las acciones realizadas durante el carnaval daban origen a su particular nombre; durante esta fiesta tanto las comparsas como los participantes impregnaban las calles de fiesta y regocijo invitando a la comunidad a ser parte de esta gran festividad en honor al inicio de los períodos de mayor calor, abundancia y cosecha (Campos, 2001).

Por otra parte, estas expresiones se presentan hoy en día en la Región Metropolitana como una respuesta cultural presente en marchas y movimientos sociales (El Ciudadano, 2012) de esta forma las comparsas carnavaleras se han convertido en una expresión ciudadana que ha logrado permanecer vigente a lo largo del tiempo. Las comparsas son hoy en día elementos latentes en nuestra sociedad (Castillo, 2011), pero a pesar de estar presentes en nuestro país por más de cien años, pocas son las investigaciones respecto a este fenómeno y su evolución. Esto genera la necesidad de poder actualizar y sistematizar la poca información existente respecto a estos movimientos y aportar conocimientos acerca de su evolución, organización, desarrollo, proliferación y rol que estos grupos humanos desempeñan actualmente en la Región Metropolitana.

Por otro lado la UNESCO, organismo encargado de orientar a los pueblos en una gestión más eficaz de su propio desarrollo a través de los recursos naturales y los valores culturales con la finalidad de modernizar y hacer progresar a las naciones del mundo, define que el patrimonio cultural de un país *“no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como*[*tradiciones orales*](https://ich.unesco.org/index.php?lg=es&pg=00053)*,*[*artes del espectáculo*](https://ich.unesco.org/index.php?lg=es&pg=00054)*,*[*usos sociales, rituales, actos festivos*](https://ich.unesco.org/index.php?lg=es&pg=00055)*,*[*conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo*](https://ich.unesco.org/index.php?lg=es&pg=00056)*, y*[*saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional*](https://ich.unesco.org/index.php?lg=es&pg=00057)*”* (UNESCO, 2011)*.* Sin embargo, Chile, país adscrito a esta organización desde el año 1953[[7]](#footnote-7), no considera a la “comparsa carnavalera” como parte de su patrimonio cultural (Consejo nacional de cultura y las artes, 2017) pese a que este tipo de agrupaciones cumple con los requisitos nacionales e internacionales. Estas expresiones heredadas de nuestros antepasados, gestadas en la festividad del carnaval no han sido valoradas ni estudiadas por los organismos oficiales en Chile. Este estudio comparativo de tres comparsas carnavaleras pertenecientes a la Región Metropolitana de Chile pretende entregar ciertas herramientas que permitan facilitar un mejor conocimiento a partir del desarrollo comparativo de estas agrupaciones.

A pesar de lo expuesto anteriormente, los planes y programas de música no presentan al carnaval y a la comparsa como uno de sus elementos a estudiar pese a ser parte de las tradiciones significativas de diversas zonas del país.

Finalmente, podemos suponer que existe un fenómeno que requiere mayor profundización y análisis en cuanto a su historia e implicancias socio-culturales. El estudio comparativo no resolverá por completo todas las inquietudes aquí expuestas pero sí contribuirá a una mayor orientación respecto a una expresión cultural, social y artística.

## 1.4 Marco Metodológico

La presente investigación está guiada en su principal medida por el método general de investigación de Hernández, Fernández y Baptista (2010). Nuestra investigación será un estudio comparativo de carácter descriptivo que poseerá el siguiente orden metodológico:

1. Concebir el tema a investigar: Se generan ideas y supuestos investigativos para luego seleccionar el campo de conocimiento y el sub – campo. Posterior a esto, determinar el aspecto específico a investigar de ese sub-campo.

En los comienzos de esta investigación, surge la idea de trabajar con “la música en los diferentes espacios públicos”. Al buscar información sobre esta particular temática, encontramos que en gran parte de las fuentes bibliográficas consultadas se concebía al “carnaval” como una de las manifestaciones sociales propias de este espacio. Dentro de las diversas agrupaciones musicales pertenecientes al carnaval, la “comparsa carnavalera” captó nuestra atención al ser uno de los elementos sociales y musicales más recurrentes tras las observaciones realizadas en los diferentes carnavales y marchas de protesta en Santiago.

Al momento de investigar las comparsas carnavaleras, no logramos encontrar mayor información respecto a ellas, por lo que surgió la necesidad de elaborar un documento que recopile información sobre estas agrupaciones en la actualidad.

1. Plantear el problema de investigación: Establecer el propósito y los objetivos tanto generales como específicos, los cuales orientarán el desarrollo de la investigación; luego proponer preguntas de investigación relacionadas a cada objetivo ya establecido y considerar cuan pertinente y relevante es el tema escogido.

Durante esta segunda etapa investigativa surgen una serie de interrogantes como: ¿de dónde provienen dichas comparsas?, ¿qué elementos poseen en común?, ¿por qué no encontramos suficiente información sobre estas agrupaciones?, ¿Qué relación existe entre la comparsa y el carnaval?, ¿Qué carnavales posee Chile?, ¿Cuál es la raíz del carnaval? Dentro de estos cuestionamientos es que surge nuestra pregunta de investigación, “¿Es posible realizar un estudio que pueda identificar características similares o diferentes de 3 comparsas de la Región Metropolitana?”. A partir de esto logramos confeccionar nuestro objetivo general y los objetivos específicos.

1. Elaborar marco teórico: Revisar, detectar y obtener literatura relacionada directa o indirectamente con el tema de investigación. Luego definir y redactar en el marco teórico todos los puntos necesarios para llevar a cabo la investigación.

En esta tercera etapa, al poseer ya un lineamiento específico del tema que nos interesa, comenzamos en la búsqueda bibliográfica relacionada con los siguientes puntos: sociología, psicología, antropología, estudios comparativos, métodos comparativos, instrumentos de recopilación de datos, planes y programas de música del Mineduc, carnaval y su historia, espacios públicos, historia popular de Chile, manifestaciones sociales en Chile, educación no formal, entre otros. Posterior a esto, seleccionaremos todos los elementos que nos permitirían abordar, recopilar e indagar esta temática.

1. Determinar la población y la muestra: Definir y delimitar la población que se utilizará en el estudio. Posterior a esto determinar los aspectos para la futura selección de la muestra.

Tras las preguntas realizadas con anterioridad, se logra definir que nuestra población de estudio se concentraría en las comparsas carnavaleras ubicadas en la Región Metropolitana de Chile. Posterior a esto confeccionaremos una serie de criterios que fueron nuestra guía en la selección de la muestra, estos fueron:

* Disponibilidad de trabajo.
* Cercanía con la agrupación.
* Presentaciones (carnavales, espacios públicos).
* Instrumentación.
* Presencia de cuerpo de baile.

En base a los siguientes criterios, las muestras seleccionadas fueron las siguientes:

* Comparsa La Trikiñuela
* Comparsa Sin Cabeza
* Carnavalito Gitano

1. Recopilación de la información y trabajo de campo: Diseñar y validar el instrumento de recopilación de datos y método comparativo a utilizar. Simultáneamente establecer futuras visitas con la muestra seleccionada. Aplicar los instrumentos de recopilación de datos y tabular la información obtenida.
2. Realizar conclusiones, implicancias y proyecciones de los datos obtenidos.

# II. Marco teórico

## 2.1 Sociología de la música

Dentro de los estudios de la sociología, que se define como: *“la ciencia que estudia el comportamiento social de las personas, de los grupos y de la organización de las sociedades”* (Federación Española de Sociología (FES)), existe una rama de ésta que se centra en cómo específicamente la música afecta a los grupos sociales, y que es la “sociología de la música”, que es un campo bastante más pequeño de esta ciencia, que se entiende como: *“la rama de la sociología que estudia las relaciones bidireccionales entre la música, entendida en su forma más amplia, y la sociedad”.*

En este tipo de investigaciones, la música como arte o ciencia no es el centro de estudio, no se analizan las obras, su instrumentación, su forma, armonía, etc. sino más bien se intenta relacionar su práctica con el grupo humano que la ejecuta o se ve involucrado en ésta como oyente. Así lo dice el sociólogo y musicólogo alemán Alphonse Silbermann (1961, pág. 278): *“Al sociólogo de la música no le interesan ni la teoría de ésta, ni la armonía, y nosotros nos guardamos mucho de acercarnos a todo lo propio del oficio de la música”* quien restringe claramente con esta frase el campo de estudio, aunque no genera una verdad absoluta ya que algunos autores destacados como el sociólogo alemán Max Weber se alejan del postulado de Silbermann, ya que en su obra “Fundamentos racionales y sociológicos de la música (1911)” *“… toma la armonía occidental como ilustración del proceso de racionalización occidental. También destaca el análisis del piano como instrumento que reflejaba a la perfección el cambio social operado en la música…”*  mostrando su claro interés por el conocimiento musical en su esencia (Noya, Fernán, & Muntanyola, 2014).

Así es como diferentes autores, con diferentes estudios académicos de música han abierto un campo de estudio entre la sociedad y el arte de los sonidos, tales son los casos de los sociólogos alemanes George Simmel y el ya mencionado Max Weber que en sus diferentes obras como “*Estudios psicológicos y etnológicos sobre música (1882)”(Simmel G.)* o *“Los fundamentos racionales y sociológicos de la música (1921)”(Weber M.)* realizan diferentes acercamientos como “*el papel que ocupan la melodía y el ritmo en la vida cotidiana de las sociedades”* para el primer caso o el planteamiento de que *“…la historia de la música debe entenderse a partir de la influencia de factores externos, pero también de factores derivados de la lógica musical…”* para el segundo. También el autor de misma nacionalidad y profesión Theodor Adorno, parte sus estudios en *“…los enfoques de la teoría marxista a la que criticará por considerar que establece una imagen simplista que presenta a la obra musical como un reflejo de la estructura económica de la sociedad en la que se crea. El objetivo de su obra no es sólo la crítica de la música, sino también la de la sociedad…”,* por mencionar algunos estudios y postulados de los sociólogos de la música más destacados, el cómo relacionaron y abordaron la música y la sociedad (Hormigos, 2012).

Por otro lado, Alphonse Silbermann (1961) establece los supuestos epistemológicos que componen la sociología de la música. Estos son:

1°. La caracterización general de función y estructura de la organización socio-musical, como un fenómeno que proviene de la interacción de individuos en grupos para satisfacer sus necesidades.

2°. De comprender la relación y conexión de la organización socio-musical con las modificaciones socio-culturales.

3°. El análisis estructural de grupos socio-musicales bajo el aspecto de la interdependencia funcional de sus miembros, su actitud, la formación y repercusión de papeles y normas, y el ejercicio de control.

4°. Una tipología de grupos basada en funciones.

5°. La previa visión y el planeamiento práctico de transformaciones fundamentales con respecto a la música, su vida y sus esferas de acción”.

(Según los postulados establecidos por A. Silbermann, las comparsas carnavaleras cumplen con los cinco supuestos epistemológicos que componen a la sociología de la música, lo que nos permite abordar nuestra investigación con las herramientas entregadas desde esta disciplina).

También, en la “Revista Internacional de Sociología” (Noya, Fernán, & Muntanyola, 2014), se plantea que existen tres niveles para categorizar los estudios pertenecientes a la sociología de la música en función al grupo humano o social que será estudiado y la repercusión que tiene la música en estos. Los niveles son “macro”, “meso” y “micro”, estos serán nuestro “plano de análisis” y definirán el nivel en cuanto al volumen de la sociedad estudiada, pero antes de definir este plano hay que tener claridad de nuestro objeto de estudio, que podría ser un género musical, etc.

Nivel Macro:

Es el análisis de grandes estructuras, procesos e instituciones sociales. Theodorn Adorno comparó géneros musicales como el Jazz y los procesos de mercantilización, siendo estos procesos los que enmarcaron su plano de análisis en lo “macro”.

Nivel Meso:

Es el nivel que relaciona al sujeto desde una mirada micro en función a una estructura macro. Un ejemplo de este nivel son los “apuntes para una sociología de Mozart (2002)” del sociólogo judío-alemán Norbert Elías, en donde analiza la posición contradictoria del artista, situado entre la sociedad cortesana y la sociedad burguesa. Aquí sintetiza lo micro y lo macro en la figura de Mozart y la sociedad Burguesa.

Nivel Micro:

Es el estudio de la interacción cara a cara. El sociólogo austriaco Alfred Schütz (1964), en su ensayo *“La ejecución musical conjunta”,* subraya precisamente la posibilidad de una sintonía mutua entre los músicos, sin necesidad de comunicación lingüística. Schütz subraya la importancia del tiempo compartido por compositor, ejecutantes y oyentes.

Posteriormente una vez determinado nuestro “objeto de estudio” y el “plano de análisis” definidos, hay que proceder a la definición de categorías a observar, analizar, comparar etc. para cumplir nuestros objetivos, estas pueden denominarse “dimensiones del proceso musical”.

En la siguiente tabla se puede ejemplificar la propuesta anterior:

En ella, podemos ver que nuestro objeto de estudio podría ser la música clásica, el jazz o el rock, estos pueden ser observados desde una mirada macro, meso y micro para luego al final definir nuestros diferentes focos de interés, como la creación, interpretación, la intermediación, la recepción, etc.

(Este trabajo tendrá como objeto de estudio a tres comparsas carnavaleras de la RM y tendrá un plano de análisis “meso”, debido a que la investigación se centrará en la organización existente que tienen sus integrantes al interior de la agrupación, pero no será desligado de su contexto mayor, el carnaval).

## 2.2 La Psicología Social

El Doctor Carlos Descouivieres (1998), ex - director del departamento de psicología de la Universidad de Chile postula que:

*“La Psicología Social ha centrado su preocupación en la investigación preferentemente experimental de procesos esenciales en el diálogo entre el hombre y su entorno... Si se quiere, pretenciosamente, podemos sostener que esta disciplina aspira a reconstruir el objeto central de la ciencia, esto es el HOMBRE, acumulando múltiples visiones que al integrarse le otorgan sentido al conocimiento…Desde la Psicología Social que coloca al centro al hombre, es posible una visión integrada, compleja y al mismo tiempo significativa…Campos tales como la Psicología de la Educación, de la Salud, de las Organizaciones, de la Comunidad, del Marketing moderno, la Microeconomía, la Antropología Cultural o la Sociología del Trabajo, encuentran en la Psicología Social una vertiente de inagotables contribuciones.”*

Por otra parte, el psicólogo chileno Enrique Barra Almagia (1998) considera principalmente dos autores para definir y entender la psicología social. A pesar de que ambas definiciones son distintas y se separan por más de 40 años a lo largo del tiempo, las dos están vigentes e ilustran lo que la psicología social es en la actualidad.

Una de estas definiciones pertenece al psicólogo norteamericano Gordon Allport, el cual afirmó en 1954: *“los psicólogos sociales consideran su disciplina como un intento de comprender y explicar cómo los pensamientos, sentimientos y conducta de los individuos son influenciados por la presencia actual, imaginada o implícita de otros seres humanos”*. En una segunda edición de 1968, Allport presenta una ligera ampliación de esta definición, afirmando que *"La psicología social es una disciplina en la cual las personas intentan comprender, explicar y predecir cómo los pensamientos, sentimientos y acciones de los individuos son influenciados por los pensamientos, sentimientos y acciones percibidos, imaginados o implícitos, de otros individuos".*

La segunda definición propuesta por Barra pertenece a Robert Baron, profesor de la Universidad de Oklahoma, y Donn Byrne, psicólogo profesor de la Universidad Albany en New York, quienes plantean que la tarea central de los psicólogos sociales es comprender cómo y por qué los individuos se comportan, piensan y sienten como lo hacen, en situaciones que involucran a otras personas. De acuerdo a esto, ellos definen la psicología social como *"el campo científico que busca comprender la naturaleza y causas de la conducta y pensamiento de los individuos en situaciones sociales".*

En resumen Baron & Byrne, afirman que la psicología social se focaliza principalmente en comprender las causas o factores que moldean nuestros pensamientos, sentimientos y conductas en situaciones sociales. Intenta lograr esta meta a través de la utilización del método científico, y toma en cuenta que nuestra interacción con otros está influenciada por un amplio rango de factores sociales, cognitivos, ambientales, culturales y biológicos. (Almagia, 1998)

Dentro de los variados objetos de estudio que investiga la psicología social hemos de centrarnos, para efectos de este estudio comparativo, en las investigaciones de tipo “grupales” que realiza esta disciplina.

La metodología de la investigación grupal requiere una definición precisa de su Objeto de estudio, como condición previa para seleccionar los procedimientos y técnicas que resultan más apropiados para llevar a cabo una investigación eficiente.

### 2.2.1 El Grupo

José Manuel Cornejo (2003), profesor de psicología social de la Universidad de Barcelona, hace referencia a M. Bunge, quien define el concepto de grupo como:

*“conjunto más o menos delimitado de individuos (H), que mantienen entre sí un conjunto más o menos amplio y diferenciado de relaciones (R), en unos entornos espacio-temporales determinados (E), dando lugar a estructuras sociales que tienen ciertas propiedades colectivas, en virtud de las acciones recíprocas que se producen entre sus miembros”.*

Grupo = < H, R, E,... >.

En resumen, un grupo puede ser considerado como tal si tiene dentro de sus características *“individuos”,* que se *“relacionan”* entre sí en *“espacios-temporales”* determinados.

Parte importante de estudiar los grupos tiene relaciones con las conductas de los individuos y como estas conductas producen efectos colectivos más o menos durables que afectan a los miembros del grupo como totalidad.

La investigación grupal puede por tanto adoptar al menos tres perspectivas:

* Cómo el **individuo afecta al grupo**; es decir, de qué maneras distintos procesos individuales de interacción afectan a la configuración del sistema grupal (por ejemplo, los efectos de distintos desempeños del liderazgo).
* Cómo el **grupo afecta al individuo**; es decir, cómo ciertas situaciones grupales modifican los procesos psicológicos de sus miembros, (por ejemplo, los efectos de la discusión grupal en la modificación de actitudes).
* Cómo el **grupo afecta a partes del grupo**, al propio grupo o a otros grupos; es decir, cómo determinados estados del sistema grupal facilitan o imposibilitan ciertas acciones colectivas (por ejemplo, los efectos de las situaciones de competición inter-grupal sobre la cohesión intragrupal y el rendimiento colectivo). (Cornejo, 2003)

### 2.2.2 Tipologías grupales.

En el trabajo de Cornejo (Técnicas de análisis grupal , 2003), se cita al [psicólogo social estadounidense](https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=es&prev=search&rurl=translate.google.cl&sl=en&sp=nmt4&u=https://en.wikipedia.org/wiki/Social_psychologist&usg=ALkJrhhdPHLUE-o45hS_ojnP0qfEQVKjAA) Joseph E. McGrath, quien desarrolla su trabajo en grupos pequeños, tiempo, estrés y métodos de investigación, propone una tipología para los variados tipos de grupos. Utiliza un criterio de composición, de duración y de amplitud de las tareas y marca una primera distinción entre grupos conceptuales, cuasi grupos y grupos naturales.

1. **LOS GRUPOS CONCEPTUALES:** son unidades sociales que existen únicamente motivados por su participación en una investigación. Son grupos creados por el investigador con unas determinadas características para los propósitos de la investigación.
2. **LOS CUASI-GRUPOS:** son grupos similares a los grupos conceptuales cuyos procesos de interacción social y/o de tarea están tan restringidos por el control del investigador que no tienen ocasión de desarrollar ninguna de las características que hacen que un conjunto de sujetos formen realmente un grupo.
3. **LOS GRUPOS NATURALES:** se caracterizan por ser unidades sociales cuya existencia y conducta no dependen de ningún proyecto de investigación. El investigador no los crea ’ex-profeso’, no interviene ni su composición ni en su estructura, ni en sus procesos. Las tareas que realizan, no están elegidas por el investigador, ni conocen que tengan algo que ver con los intereses de ninguna investigación.

Dentro de la categoría de grupos naturales, McGrath distingue cuatro tipos bien diferenciados desde el punto de vista de investigación, atendiendo al criterio de "durabilidad prevista del grupo", es decir, si el grupo permanece reunido por un tiempo limitado o no, y de "amplitud de conductas y de tareas", es decir, la diversidad de tareas y conductas que tiene el grupo.

c.1) **FAMILIAR:** son grupos en el que los miembros tienen la perspectiva de permanecer en él por un tiempo ilimitado o relativamente largo y en el que se realizan un amplio repertorio de conductas y actividades. El ejemplo más típico es el grupo familiar.

c.2) **EXPEDICIÓN:** son grupos que, al igual que el familiar, también realizan un amplio repertorio de conductas y actividades, pero dentro de un período delimitado de tiempo más o menos predecible. Ejemplos característicos son un campamento de verano.

c.3) **TRIPULACION**: son grupos especialmente entrenados, coordinados y estables para ejecutar únicamente cierto tipo de tareas específicas de su ámbito profesional, repitiendo siempre rutinariamente con las mismas personas, en los mismos puestos, las mismas tareas y con los mismos objetivos organizacionales. Ejemplo de esto son los equipos deportivos, equipos de trabajo.

c.4) **GRUPOS DE TAREA:** son grupos creados en circunstancias naturales (ajenas a una investigación) para la ejecución de una tarea específica, sólo durante el tiempo estrictamente necesario para su realización. Ejemplos de esto son cualquier comité o un jurado en determinado juicio.

### 2.2.3 Niveles de análisis de la realidad social.

En el libro “Metodología para investigaciones de alto impacto en las ciencias sociales y jurídicas” (2012) se cita a P. Manson (1993), el cuál propone siete niveles de análisis de la realidad social desde donde enfocar lo grupal.

**1 - Nivel intra-individual:** Estudia los factores bioquímicos y psicológicos de los procesos internos del organismo, su estructura y su influencia sobre el comportamiento individual. La investigación puede dirigirse a evaluar cómo los factores intra-individuales pueden afectar a los procesos grupales y cómo aquellos son influidos a su vez por éstos.

**2) Nivel individual:** Se focaliza en el análisis de la vida social de los grupos a partir de la acción de los individuos, considerados como sistemas auto contenidos, auto regulados y autónomos; con capacidad para influir sobre otros individuos y ser influidos por éstos.

**3) Nivel inter-individual:** Estudia los modos de interacción entre los individuos como elementos constitutivos del grupo; estudia cómo los patrones de interacción afectan al desarrollo del grupo y en qué medida éstos pueden ser modificados por los fenómenos grupales.

**4) Nivel grupal:** Se centra en el análisis de las estructuras de relación entre los miembros del grupo, de subgrupos, y del grupo considerado como un sistema cerrado. Estudia su evolución a lo largo del desarrollo grupal y sus efectos sobre la actividad del grupo. Se caracteriza por la delimitación de las fronteras entre el grupo y el resto de la realidad social; en particular entre el grupo y otros grupos.

**5) Nivel organizacional:** Estudia los sistemas sociales creados deliberadamente con objetivos, medios, planes organizacionales, normas, jerarquías y diferentes roles para la consecución de metas explícitas. En este nivel el grupo es considerado en una perspectiva abierta al contexto social de la que forma parte y que afecta específicamente a su funcionamiento interno.

**6) Nivel institucional:** Analiza el grupo como formando parte de las instituciones sociales, que transcienden la voluntad individual y de los grupos mediante la imposición de valores, normas y roles prescriptivos.

**7) Nivel del sistema social:**

Conjunto de las instituciones sociales que regulan el equilibrio entre el sistema social como totalidad y las partes de la sociedad en las que los grupos están inmersos.

(A partir de este análisis hemos considerado, para efectos de este estudio, lo referente a grupos naturales de carácter familiar y el nivel de análisis de la realidad social será el organizacional)

## 2.3 Método comparativo

El método comparativo, de aquí en adelante abreviado bajo la sigla “MC”, es una herramienta que utilizan diferentes ramas de las ciencias, como la medicina, la economía, la sociología, etc. para lograr resolver diferentes preguntas de investigación o generar diversas hipótesis en función a la comparación.

La diversidad de áreas en que puede ser utilizado es muy amplia, esto hace que el MC no tenga una única definición ni técnica, sino más bien lo hace adaptable a cada ciencia y a la vez a cada estudio dependiendo de los objetivos de éste, *“cualquier técnica que tenga el objetivo de explicar variaciones puede entenderse como método comparativo”* (Cais, 1997)

En cuanto al objetivo del MC, este es descrito de la siguiente manera: *“La complejidad de la vida social supone que causas diversas (o similares) se combinan de manera diversa (o similar) para producir fenómenos diversos (o similares). Es esta especial combinatoria de causas la que se buscan identificar y descubrir por medio del método comparativo para explicar la ocurrencia o no de un fenómeno. Se comparan los aspectos diferentes y similares de las unidades seleccionadas y, de esta forma las ciencias sociales sortean las dificultades a las que se enfrentan para realizar experimento* (Makón, 2004) *.*

Para complementar lo expuesto la autora también utiliza la siguiente cita: *“El objetivo es entonces alcanzar el establecimiento de generalizaciones (aunque modestas) sobre orígenes y resultados, el descubrimiento de regularidades causales y conocer los procesos, las tendencias y cambios de dichos patrones. No lo es por el contrario indagar acerca del sentido que le dan los sujetos a sus acciones o explicar cómo ocurrió un proceso” (Juliá:1989:76-7).*

Dicho esto, el MC tiene presente las siguientes características que en algunos casos deberá definir cada investigador según sus objetivos de estudio (Makón, 2004):

1. Causalidad del fenómeno de la vida social: este es múltiple y coyuntural.
   1. Múltiple: múltiple en tanto es el resultado de un conjunto de causas diversas combinadas de cierta manera y no de otra.
   2. Coyuntural: porque ocurre en un espacio y tiempo determinado y no en otro (de tal forma que una misma causa puede tener efectos distintos en función del contexto).
2. Características singulares de la sociedad: tiene directa relación con la cantidad de casos a comparar.
   1. Generalizable: homogeniza el fenómeno, mayor cantidad de casos.
   2. No generalizable: individualiza el fenómeno, menor cantidad de casos.
3. Datos recopilados: Estos pueden ser utilizados en conjunto y no necesariamente optar solo por uno.
   1. Estadísticos: datos cuantitativos
   2. Históricos: datos cualitativos.
4. Momento Histórico: temporalidad de 1 o más casos.
   1. Comparaciones Sincrónicas: tienen un único momento histórico.
   2. Comparaciones Diacrónicas: de distintos momentos para observar su mutación en el tiempo.
5. Cantidad de casos:
   1. Único caso: Los estudios de un único caso pueden ser considerados como un tipo de análisis comparativo ya sea porque utilizan conceptos desarrollados en otra parte o bien porque su explicación se realiza a partir de la comparación con un tipo ideal imaginario. Son comparativos por tanto si ponen a prueba una hipótesis o teoría general o si generan hipótesis o conceptos que pueden utilizarse o comprobarse en otra parte. No lo son si sólo realizan descripciones densas de casos singulares sin formular generalizaciones de algún tipo.
   2. Comparación sistemática de un número limitado de casos:
      1. Método de la concordancia: Las condiciones de los sujetos son lo más parecidas posibles pero los resultados son diferentes.

Por ejemplo: El sujeto 1 tiene como características X, A, B y C, teniendo un resultado de Y, mientras que el sujeto 2, solo tiene A, B y C teniendo un resultado diferente a Y.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultado |
| 1 | X-A-B-C | Y |
| 2 | A-B-C | No Y |

La pregunta que se encuentra por detrás de esta selección de los “más parecidos posibles” es por tanto cuáles son los factores que permiten explicar que a condiciones tan semejantes (presencia de A, B y C, pero no de X) los resultados sean distintos (Y y no Y). De esta forma, se buscan neutralizar ciertos atributos (ya que se considera que ellos no intervienen en la explicación), realizar un mejor análisis de otros y poder explicar la diferencia (X y no X e Y y no Y: son la diferencia crucial).

* + 1. Método de la diferencia: los casos elegidos difieren en muchos aspectos pero son coincidentes en el fenómeno bajo estudio.

Por ejemplo: El sujeto 1 tiene como características X, A, B y C y tiene como resultado Y, mientras que el sujeto 2 tiene como características X, D, E y F y también tiene como resultado Y.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultado |
| 1 | X-A-B-C | Y |
| 2 | X-D-E-F | Y |

Se busca explicar entonces por qué a condiciones diferentes los resultados son los mismos.

Así, en la selección de los “más diferentes posibles” se parte de la diversidad para poder identificar cuáles son los factores comunes que permiten explicar el fenómeno bajo estudio.

* 1. Análisis estadístico global: Bajo este método, se consideran sus variaciones concomitantes por medio de la observación de si la presencia de A va acompañada de la presencia de B y en qué condiciones. Su utilidad (Panebianco, 1994) radica en el control de la veracidad de ciertas regularidades y/o generalizaciones amplias previamente formuladas en relación con organizaciones a gran escala. Supone un modelo causal lineal en que la variación en un atributo involucra la variación en otro (como ser el tipo de desarrollo económico y la existencia o no de régimen democrático). Este tipo de investigaciones pueden servir a su vez de base a las comparaciones históricas que buscan el conocimiento concreto y la explicación de casos específicos.

(En el siguiente estudio se utilizará el método de la diferencia, debido a que bajo nuestra mirada del objeto de estudio, el resultado es similar “la comparsa carnavalera”.)

## 2.4 Instrumentos de recolección de datos

Para lograr realizar cualquier estudio en ciencias sociales, es necesario recolectar la información del objeto de estudio en función a los objetivos a desarrollar, este proceso es fundamental para nuestro trabajo como investigadores. Esto puede traer dificultades como no lograr conseguir información relevante para nuestros objetivos, es por ello que es necesario una elaboración y planificación de instrumentos de recolección de datos, estos facilitarán la información necesaria para desarrollar la investigación deseada.

Los diferentes instrumentos a utilizar en la recopilación de datos que se utilizan sin importar el área de investigación, paradigma, etc. (Cerda, 1991) son:

* Observación
* Recopilación o investigación documental
* Entrevista
* Cuestionario
* Encuestas

### 2.4.1 La observación:

Es el principal medio para recopilar información, este ha sido utilizado en diferentes ciencias y acompaña al ser humano desde sus orígenes. Según Cerda *“El observador fija su atención en una finalidad de la que se tiene clara conciencia, la cual le proporcione la justa postura frente al objeto de la observación”* dejando en claro que en el proceso de observación el investigador tiene conciencia de aquellas cosas que está buscando y no tiene relación con un “mirar pasivamente”. Dependiendo del lugar en donde ocurran es observación de “laboratorio” o de “campo”. Cabe mencionar que la primera el observador tiene todos los factores externos controlados y en la segunda no.

La “objetividad” es un factor que se debe tener en cuenta al momento de realizar una observación, ya que el investigador siempre se ve influenciado por diferentes variantes al momento de observar, es por ello que a pesar de presenciar un mismo fenómeno dos investigadores podrían tener puntos de vista completamente diferentes, es por ello que es positivo no depender solo de un punto de vista, sino confrontar lo que observan más de un investigador para poder enriquecer el estudio.

Los elementos que están presentes en el proceso de observación son los siguientes:

1. Sujeto: es quién o quienes observan al objeto con un propósito.
2. Objeto: lo observado
3. Medios: los sentidos que captan la información, principalmente la visión y el oído.
4. Instrumentos: son el apoyo para captar nuestra información o mejor dicho la tecnología que permite captar o registrar al objeto (grabadora, cámara fotográfica, etc.)
5. Marco teórico: los aspectos teóricos que nos servirán de guía y base en el proceso de investigación.

También, dependiendo de la relación de estos elementos entre sí (sobre todo la relación entre sujeto y objeto y su implicancia física y presencial), existen diferentes clasificaciones y tipos de observación:

1. Observación participante: es cuando el observador pertenece al objeto observado. Es natural cuando el sujeto pertenece al objeto, por ejemplo: un estudiante de “x” universidad que observa a sus compañeros, y artificial cuando el sujeto no pertenece al objeto, por ejemplo un investigador de Santiago observando a un pueblo originario de América en la selva amazónica.

El sociólogo norteamericano Raymond Gold es citado por Kawulich (2006) y nos relata 4 niveles de observación participante graduados entre sí:

a.1) Participante completo: es quien es un miembro del grupo que está siendo estudiado, y quien oculta al grupo su rol de investigador para evitar interrumpir la actividad normal, por ejemplo: Integrarse a una agrupación musical, ensayar, participar en sus presentaciones, pero el grupo piensa que es sólo un miembro más.

a.2) Participante como observador: el investigador es un miembro del grupo estudiado, y el grupo es consciente de la actividad de investigación, el mismo ejemplo anterior, pero con el grupo conoce que este integrante tiene un objetivo investigativo.

a.3) Observador como participante: el investigador es un observador que no es un miembro del grupo, y que está interesado en participar como un medio para ejecutar una mejor observación y, de aquí, generar un entendimiento más completo de las actividades grupales. Por ejemplo un investigador que participaría en algún ensayo, plenario o presentación de una agrupación musical, pero de forma puntual y acotada.

a.4) Observador completo: el investigador está completamente oculto mientras observa, o cuando éste se halla a plena vista en un escenario público, pero el público estudiado no está advertido de que lo observan. La diferencia con la observación “no participante” descrita anteriormente se halla en la conciencia del objeto de estudio en si es observado o no. Por ejemplo un investigador que estudia a agrupaciones en sus presentaciones pero pertenece al público general.

1. Observación no participante: es aquella donde el observador permanece ajeno a la situación que observa, no pertenece ni se integra al objeto de estudio. Aquí el observador estudia el grupo y permanece separado de él. Se destaca en esta observación dos sub-ramas:

b.1) Observación directa: se refiere al método que describe la situación en la que el observador es físicamente presentado y personalmente éste maneja lo que sucede, pero sin integrarse a las actividades del objeto de estudio.

b.2)Observación indirecta: este tipo de observación tiene dos formas de ser abordada, una de ellas es en donde *“No se observa la realidad en sí mismasino que se pasa a la observación y selección de fuentes documentales (prensa, fotografías, videos, archivos, etc.* [[8]](#footnote-8), como cualquier investigación bibliográfica y la otra es donde se observa principalmente los gestos, actos verbales o simbólicos que tiene el objeto a través de nuestras preguntas, aquellas cosas que suceden delante de los ojos del investigador, por ejemplo: la cara de una persona al preguntarle sobre algún personaje histórico.

Luego es importante definir el grado de “sistematización” de nuestra observación, esta tiene dos tipos:

1. Observación sistemática y estructurada: Se basa en la sistematización y asignación de datos de los hechos observados. El sujeto deberá tener completa claridad de su objeto de estudio y las categorías que serán relevantes en la investigación, así podrá enfocarse en estos puntos para poder cuantificar los datos cualitativos que tiene con el fin de ordenar la información estadísticamente.
2. Observación no sistemática o no estructurada: A diferencia de la anterior, esta es abierta en la observación y no requiere instrumentos especiales para recoger datos, pero ésta en ningún caso debe ser anárquica o caótica, debe seguir un orden para mantenerse dentro del marco científico.

También existe una clasificación dependiendo de cuantos observadores existe. Son “*individuales”* cuando existe solo un sujeto y *por “grupos”* cuando existe más de un sujeto. La importancia de declarar esto es para saber si existe uno o más puntos de vista de un mismo hecho.

En el siguiente esquema se resumirá los tipos de observación:

Observación:

1. Lugar de ocurrencia
   1. Laboratorio
   2. Campo
2. Papel del observador

2.1 Participante

2.1.1 Participante completo

2.1.2 Participante como observador

2.1.3 Observador como participante

2.1.4 Observador completo

2.2 No participante

2.2.1 Directa

2.2.2 Indirecta

1. Niveles de sistematización

3.1 Sistemática y estructurada

3.4 No sistemática e in-estructurada

1. Número de observadores

4.1 Individuales

4.2 Por grupos

### 2.4.2 Entrevista

La entrevista es un instrumento de recolección de datos basado principalmente en la interacción oral del entrevistador (quien hace las preguntas) y el entrevistado (quien las responde). En esta interacción, dialogo o conversación existen pautas acordadas previamente dentro de un proceso de acción recíproca.

La entrevista puede tener 3 tipos de finalidades según Cerda:

* Obtener información de individuos o grupos
* Facilitar opiniones
* Influir sobre ciertos aspectos de la conducta de una persona o un grupo (opiniones, sentimientos, comportamiento, etc.)

La entrevista no es una conversación aleatoria, tiene un propósito definido, busca responder objetivos o hipótesis. Las entrevistas pueden ser “estructuradas”, las cuales están estandarizadas, no presentan modificaciones en el transcurso de esta y las “no estructuradas”, las cuales son abiertas y pueden presentar modificaciones mientras transcurre la entrevista. Esta última puede tener 3 tipos:

1. Focalizadas: son aquellas que buscan un tipo de información especifico y todas las preguntan buscan estar dentro de ese centro.
2. Clínica: se usa la entrevista como medio de diagnóstico, para estudiar las motivaciones, los sentimientos, actitudes, etc.
3. No dirigida: Tiene un carácter netamente exploratorio.

Las entrevistas se dividen también dependiendo el número de entrevistados simultáneamente, si es solo uno son “individuales” y si son “grupales”. Es importante que en una entrevista grupal los entrevistados tengan alguna característica que los una, si estos no compartieran nada frente a nuestros objetivos podría transformarse en una conversación cualquiera. No se busca entrevistar a varios individuos distintos, sino conocer los pensamientos, sentimientos, etc. de un grupo.

Antes de comenzar a desarrollar la entrevista, el entrevistador deberá solucionar variados aspectos técnicos para el éxito de esta, tales como:

1. El entrevistador debe tener claridad de los objetivos de la entrevista. Tener claridad de la información que desea recolectar es fundamental para el desarrollo de una buena entrevista, de lo contrario esta podría ser una pérdida de tiempo.
2. Tiene claridad si se le brindarán al entrevistado los objetivos de la entrevista, si se hace se corre el riesgo de recibir información premeditada pero también podría ser más completa, de no hacerse se considera el factor sorpresa.
3. Tener un conocimiento previo del entrevistado y definir el porqué es el escogido.
4. Tener claridad del lugar en dónde se realizará la entrevista. Conseguir que el entrevistado esté cómodo es importante para el éxito de nuestra entrevista.
5. El entrevistador debe poseer un manejo previo sobre el tema a dialogar, sobre todo si las entrevistas son abiertas y tienen menos estructuras.

No existe una receta única para tener éxito en una entrevista, pero Cerda nos da como sugerencia los siguientes pasos:

1. Principios directivos de la entrevista:

Es importante para poder dirigir bien una entrevista lograr hacerse las siguientes interrogantes con el fin de poder dilucidar el tipo de preguntas que haremos, estas podrán ser:

* ¿Qué datos e información debo recoger para resolver el problema, comprobar las hipótesis y cumplir con los objetivos?
* ¿Para qué esos datos e información?
* ¿Por qué debo recoger esa información?
* ¿Dónde debo recoger la información?
* ¿Cuándo debo recogerla?
* ¿Cuánta información debo recoger para alcanzar los propósitos, metas y resultados?
* ¿Cómo se alcanzarán estos propósitos?
* ¿Con qué se lograrán?
* ¿Con quiénes se recopilará la información?

Respondiendo estas preguntas lograremos tener mayor claridad para el desarrollo de nuestra entrevista.

1. Población entrevistada:

La población a entrevistar debe estar seleccionada antes de elaborar las preguntas, hay que tener consideración de los siguientes puntos:

* ¿La persona entrevistada está dispuesta a proporcionar la información solicitada?
* ¿La persona entrevistada está preparada para suministrar esta información?
* ¿La entrevista es la técnica o medio adecuado para obtener información de estas personas?
* ¿Es confiable la información aportada por la persona entrevistada?
* ¿Es capaz de expresar verbalmente las respuestas la persona seleccionada?

1. Primera versión de las preguntas y el cuestionario:

En el desarrollo de una entrevista se debe tener en consideración diferentes factores dependiendo de las características de nuestro entrevistado (nacionalidad, sexo, edad, etc.). En relación con lo anterior, los tipos de preguntas son importantes para que la información recaudada este focalizada.

Algunos de estos tipos de preguntas según Cerda son:

* Preguntas de hecho: son las más comunes y las cuales se relacionan con aspectos concretos, fáciles de comprobar o de precisar, particularmente todo aquello que se reconoce como un "hecho".
* Preguntas de acción: que se relacionan con las acciones realizadas por una persona o grupo de personas, o sea el ejercicio de alguna potencia corporal o intelectual.
* Preguntas hipotéticas, que buscan averiguar lo que un individuo haría eventualmente en una determinada circunstancia, o sea en una situación hipotética.
* Preguntas de opinión: tan comunes como las preguntas de hecho, donde se interroga a una persona o un grupo de personas sobre lo que piensa u opina sobre un tema determinado.
* Preguntas indirectas: que se utilizan para requerir información sobre temas o asuntos "tabúes", que producen recelo afectados por los prejuicios de las personas o de la comunidad.
* Preguntas tamiz: también denominadas "preguntas filtros", que se hacen antes de realizar alguna pregunta importante, y de esta manera no perder tiempo preguntando sobre un tema o un asunto que la persona no conoce o simplemente no tiene nada que ver.
* Preguntas introductorias: que en algunos casos son “preguntas de fórmula", que no tienen un fin informativo concreto, sino que pretenden crear el ambiente afectivo necesario para la entrevista y ganarse inicialmente la confianza del entrevistado.
* Preguntas neutralizantes: las cuales buscan suavizar o neutralizar los efectos que puede tener algún tipo de pregunta comprometedora o escabrosa.
* Preguntas de orientación: que como dice su nombre, se trata de preguntas que aspiran a determinar la dirección o la posición del tema y dirigir el proceso de la entrevista hacia los fines previamente establecidos. (Cerda, 1991)

1. Contacto inicial:

El contacto inicial entre entrevistador y entrevistado es importante para el éxito de la entrevista, aquí existen una infinita gama de factores que podrían influenciar y hasta definir qué tan bien nos irá en nuestra entrevista, tales como condición social, sexo, edad, etc. el entrevistador debe tener presente esta gama de factores para reducir el riesgo de que nuestro entrevistado se sienta incómodo o sencillamente tenga una mala disposición. El entrevistador deberá mantener un ambiente cordial, de confianza y simpatía desde el comienzo.

1. Los entrevistadores:

Es fundamental que los entrevistadores conozcan el proceso y los objetivos de nuestra investigación, asegurarse de que estén capacitados y conozcan todos los puntos a tener en cuenta para desarrollar nuestros objetivos.

1. Validación y prueba piloto del cuestionario o guía de la entrevista:

Nuestro instrumento debe ser consultado a un experto con el fin de que exista una correcta metodología y técnica al crear nuestro cuestionario para la entrevista.

1. Elaboración definitiva del cuestionario.

Es importante que nuestra entrevista tenga una estructura, una parte inicial, la parte central y la conclusión. En la parte inicial se busca el *rapport*, que básicamente es el nivel de compenetración o relación con el entrevistado. Conseguir *rapport* es ganar la confianza del entrevistado. La parte central conlleva a todas las preguntas que nos ayudarán a cumplir nuestros objetivos y al final la fase conclusiva tiene los siguientes objetivos:

• Preguntar si hay algo que añadir a lo ya expuesto

• Resumir la entrevista

• Preparar el curso de la acción siguiente

• Promover y estimular sentimientos de satisfacción o agrado en el entrevistado y hacer que considere la entrevista como una experiencia útil y satisfactoria.

1. Registro de las respuestas o datos de la entrevista:

Definir los medios con que recolectaremos las respuestas es fundamental, ya que la en una entrevista es muy difícil registrar a mano todo lo que nos interesa, por esta razón apoyarse en medios es importante. Se citan recomendaciones Manual del Survey Research Center de la Universidad de Michigan, pueden ser muy útiles sus recomendaciones sobre el registro de los datos obtenidos a través de una entrevista estructurada:

- Disponer del cuestionario sobre una mesa o superficie lisa que permita hacer las anotaciones sin dificultad.

- Situar en una misma línea visual el cuestionario y el entrevistado, con el objeto de poder mirar a uno y otro sin hacer grandes movimientos, centrando la atención en el informante.

- Anotar algunos gestos o actitudes del entrevistado que posean alguna significación útil (encogimiento de hombros, entrecejo fruncido, etc.)

- Comenzar a anotar apenas el entrevistado empieza a hablar contestando la pregunta.

- Subrayar o usar punto de exclamación cuando el tono de respuesta así lo exija.

- Utilizar las mismas palabras del entrevistado y evitar resumir o parafrasear las respuestas.

- Incluir todo lo que atañe al objetivo de la pregunta y anotar en síntesis las respuestas, aunque éstas no se refieran directamente al asunto. (Cerda, 1991)

### 2.4.3 La encuesta

La encuesta es un instrumento de recopilación de datos el cual es utilizado preferentemente para recoger información masiva a un universo “x” de personas o a una muestra de este universo. La sistematización de las respuestas es una de las tareas que cumple con el fin de facilitar la opinión pública de personas que no necesariamente comparten elementos en común. La encuesta no pertenece a ningún área de la ciencia en específico y es utilizada cuando es requerido cuando se requiere información de un amplio grupo de personas.

Las encuestas pueden ser abiertas o cerradas. Son abiertas cuando tienen respuestas espontaneas o libres. Pueden recibir una información mayor, pero esto dificulta su tabulación sobre todo en universos muy extensos de personas. También pierde exactitud la investigación al momento de tabular debido a la interpretación de la información. Son cerradas las encuestas que incitan a responder brevemente y con opciones acotadas las diferentes preguntas, esto facilita la tabulación de la información al tener una cantidad limitada de respuestas. También presentan la particularidad de ser muy sencillas de responder y no deben ocupar mucho tiempo de la persona encuestada.

También existen las encuestas descriptivas y las explicativas, las primeras tienen la finalidad de caracterizar un fenómeno implicando sus rasgos más peculiares o diferenciadores. Las preguntas que busca resolver son ¿qué es? ¿Dónde está? ¿De qué está hecho? ¿Cómo están sus partes interrelacionadas? ¿Cuánto? Las encuestas explicativas buscan saber las causas de algún fenómeno, por qué suceden ciertos fenómenos, sus factores, etc. (Cerda, 1991)

(Para efectos de esta investigación la Entrevista será el instrumento de recolección de datos que se utilizará ya que responde de manera específica a las categorías propuestas en este estudio. Por otra parte, la encuesta responde a criterios masivos en la recolección de datos y la observación, por su parte, requiere de una sistematización en terreno de la cual nuestro objeto de estudio no es capaz de entregar por lo que ambos instrumentos de recolección de datos fueron desestimados para efectos del presente estudio.)

## 2.5 Carnaval y comparsa carnavalera****:****

### ****2.5.1 Precedente histórico del carnaval****

**Antes de hablar de la comparsa propiamente tal, debemos definir y contextualizar uno de los tantos espacios en donde estas agrupaciones se han manifestado a lo largo del tiempo, con esto hacemos referencia al Carnaval.**

No existe una data oficial del origen del carnaval**,** sin embargo se presume que son diversas celebraciones de la edad antigua las cuales consistían, por ejemplo, en fiestas realizadas en torno a los solsticios de invierno y verano o las que daban la bienvenida a la primavera y que luego fueron absorbidas por el cristianismo; *“Con mucha frecuencia las fiestas de diversos santos y vírgenes … van acompañadas de festejos populares estrechamente relacionados con lo que hemos llamado* ***carnavalescos*** *en sentido amplio…”* (Fiesta, comedia y tragedia, 1972).

Para entender cómo se relacionan las fiestas antiguas, principalmente de Grecia y Roma, con el Carnaval cristiano debemos contextualizar las características principales de estas celebraciones. En la tesis doctoral de Juan Garay Toboso (La participación de los esclavos en las fiestas del calendario Romano, 1996) se hace referencia al antropólogo Julio Caro Baroja, quien en su libro “El carnaval, análisis histórico cultural” afirma que en los países de habla romance (lenguas provenientes del latín como el español, francés, italiano, entre otras) desde el renacimiento, han considerado las saturnales como el precedente de los Carnavales.

*Las* Saturnales eran festividades realizadas por los romanos en honor a *Saturno*, dios de la agricultura y la cosecha, celebrada el día 17 de diciembre durante 7 días.

*“Esta fiesta tenía un carácter popular en el que las normas y las reglas sociales quedaban temporalmente en suspenso, la gente vestía de manera informal, se permitían las trampas en el juego y los esclavos quedaban eximidos de sus obligaciones habituales, llegando incluso a ser servidos por sus respectivos amos”* (Grigoriadu, 2010)

La Memoria doctoral de Teodora Grigoriadu (2010) *“La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente”* transcribe escritos provenientes de Luciano de Samosata, escritor sirio establecido en Roma el S. II d.c y que es reconocido por sus obras de carácter satírico, entre los cuales encontramos algunos textos que dan cuenta de la cosmovisión existente durante las saturnales en aquellos días.

Dentro de la información recaudada, existe un relato del “legislador y profeta de Saturno”, quien al verse “melancólico” es preguntado por el mismo dios la razón de esto. El sacerdote confiesa su molestia por las injusticias sociales y económicas, donde Saturno responde a estas inquietudes ordenándole escribir las siguientes leyes que regirán durante las saturnales, el tiempo de su reinado:

*“Ley primera*

*La ley primera sea que, durante el tiempo de la fiesta, ninguna persona sea o se vea ocuparse en otra cosa alguna, ora sea pública ora particular, si no fuera de aquellas que van encaminadas a dar plazer, a juego y pasatiempos que le aumenten. Los cocineros y los botilleres no entiendan en otro oficio, por que cumplan con los suyos a satisfación.” (ib. Pág. 1076)*

*“La segunda ley*

*Que se donen [ilegible] los unos a los otros, ricos a pobres y pobres a ricos. Si el pobre es hombre de letras, puede enviar algún libro antiguo o alguna curiosidad escrita de mano, procurando que sea como de a dar gusto en el convite, y adornándola cuando pudiere de gracias y donaires, el cual, el rico, haya de recibir con alegre y gracioso semblante y, recibido, leerle al punto. Y si o no lo quisiere hacer o le arrojare sin leerle, sepa que habrá incurrido en la censura rigurosa de mis amenazas y a la desgracia de mi cortadora guadaña, no obstante que, por otra parte, haya hecho los presentes de su saturnal obligación.fol. Los demás pobres que no fueren doctos, unos podrán enviar coronas, otros pedaços de encienso” (ib. Pág. 1079)*

*“Leyes del convite*

*En los asientos, cada uno ocupe aquel que le [ilegible] ni pretendido ni buscado. No se guarde respeto ni a dignidad ni a linage ni a riquezas para que, por eso, haya de ser primero servido uno que otro. (...) Beban todos de un mesmo vino; no le valga al rico alegar achaques de estómago o de cabeça para que le sirvan el mejor vino.(...)El que gustare de decir motes y echar apodos, lo pueda libremente hacer, con que no salgan de medida y se atrevan con enfado y molestia.” (ib. Pág. 1080)*

Las leyes creadas en  Roma nos dan muestra del carácter festivo, de transgresión e inversión social; donde incluso los esclavos tenían la libertad de decir cualquier improperio a sus amos ya que se estaba dentro de las normas Saturnales, esto queda manifestado en un texto protagonizado por *“Crono quien, preguntado por la leyenda en la que se narraba que devoraba a sus hijos, debe guardarse su enojo y responder haciendo alusión a los consentimientos imperantes en la fiesta”*. (Garay Toboso, 1996)

*“Si no estuviéramos celebrando las fiestas y no se hubiera dado permiso para emborracharse e insultar impunemente a los amos, te enterarías de hasta qué punto se me ha permitido enfadarme, por haber hecho tales preguntas sin respetar a un dios tan canoso y tan anciano como yo” (ib. pág.430)*

Si bien se reconoce a las saturnales como uno de los precedentes históricos del carnaval, también es importante destacar que existieron diversas celebraciones que entregaron características al carnaval cristiano. Entre estas encontramos las Bacanales en honor a Baco (dios de la vendimia y el vino) y las Matronales en honor a Juno (diosa de la maternidad).

### 2.5.2 Carnaval en la edad media:

El vocablo proviene del término carnevale, propio de las lenguas romances. Como dice su etimología *Carnevale* o *carnelevare* proviene de la expresión latina *Carnem levare,* que significa “quitar la carne” haciendo referencia a la prohibición de comer carne durante la cuaresma, período de ayunos y abstinencia que culmina con la pascua. El *martedi grasso* es el último día del carnaval; se hace un gran banquete donde la carne es símbolo de estos excesos antes de entrar en tiempos de penitencia, purificación y ayuno. (National Geographic España, 2014)

Como se ha dicho anteriormente, la “festividad del carnaval” deriva de diversas fiestas paganas que lo preceden, pero a pesar de esto, la instauración del cristianismo como religión oficial del imperio romano en el s. IV hizo que el carnaval estuviera fuertemente arraigado a la cultura cristiana europea durante toda la edad media. La versión *on-line* de la revista Gazeta de Antropología (2009, pág. 3) hace referencia al historiador y antropólogo español Julio Caro Baroja, quien considera al carnaval como hijo del cristianismo, ya que es imposible concebirlo sin la idea de la *cuaresma*, que es definida como el *“tiempo litúrgico de preparación de la Pascua de Resurrección, desde el Miércoles de Ceniza hasta el Jueves Santo, y que se caracteriza por ser un período de penitencia”* (RAE). Esta celebración cristiana es fundamental para dar inicio a los carnavales, ya que éstos tenían fecha tres días antes del miércoles de ceniza (inicio de la cuaresma), a los cuales se les da el nombre de *carnestolendas*.

El carnaval estaba arraigado a la sociedad europea de esos años, así queda en claro con la siguiente frase:

*“Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval.* *Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial”* (Bajtin, 2003, pág. 7).

Al igual que en las saturnales, el buen humor y la risa eran un principio fundamental del carnaval, además, las diferencias que se daban entre las distintas clases sociales tendían a ser olvidadas mientras duraba este particular espíritu festivo. El carnaval en la edad media poseía un carácter universal en el cual todas las personas se involucraban para su renacimiento y renovación siendo participes activos de su realización, *“En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma (…) es la vida misma la que se interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia.” (ib. pág. 7 – 11)*

Con el pasar de los años, el carnaval logró proliferar en diversos lugares de Europa adoptando características propias y formando parte de la identidad y cultura de una nación, un ejemplo de esto es el carnaval de Venecia.

El carnaval de Venecia surge a partir de una tradición en donde la nobleza tendía a disfrazarse para salir a mezclarse con el pueblo. Desde entonces las [máscaras](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara) se convirtieron en el elemento icónico y más importante del [carnaval](https://es.wikipedia.org/wiki/Carnaval). A pesar de esto, el documento más antiguo sobre las mascaras de Venecia data del 2 de mayo de 1268, en dónde se prohibía a los hombres usar máscaras para el juego de “óvulos”, el cual consistía en lanzar huevos rellenos con agua de rosas a las señoras que iban por la calle. Las máscaras eran símbolo de fiesta, juego y broma, las cuales al ocultar la identidad de quien las portaba abrieron las posibilidades para lo que estaba concebido como “inmoralidad” y “libertinaje” fuera una práctica cada vez más común en la época. Producto de esto es que el gobierno de Venecia legisló en diversos momentos de la historia sobre el carnaval y el uso de máscaras, es así como por ejemplo en 1339, 1458, 1603 se promulgaron diversas leyes que prohibían el uso de máscaras en diversas situaciones cómo durante la noche, en conventos, etc. Con dos decretos diferentes (1699 y 1718) se prohibió el uso de máscaras durante Cuaresma y durante las fiestas religiosas que tuvieron lugar durante los días del Carnaval. A pesar de los innumerables sesgos por parte de los gobiernos que rigieron Venecia a lo largo de su historia, el carnaval logro desarrollarse y mantenerse a lo largo del tiempo, logrando que durante el segundo gobierno de Austria se le permitiese una vez más al pueblo utilizar máscaras durante el carnaval (Carnival of Venice, 2017).

Venecia es solo un ejemplo de cómo el carnaval se arraigó a las costumbres propias de la sociedad europea, evolucionando desde la edad media hasta nuestros días, sobreviviendo a pesar de múltiples intentos por prohibir y legislar los carnavales.

### 2.5.3 El carnaval en Latinoamérica

Antes de la llegada del europeo a América, ya existían diversas festividades en los pueblos amerindios dirigidas a rituales, espiritualidad, fiesta y goce, en donde los indígenas andinos ya realizaban rituales utilizando brillantes trajes en honor a sus deidades (De fiesta en fiesta, 2013). Una de estas festividades pre-hispánica es la denominada *“Anata”,* palabra de origen aymara que proviene del vocablo “*anatatha”* que se traduce como “jugar” (Bertonio, 2011 [1612]).

La “Anata” es un tiempo de alegría y juegos, en dónde existe una estrecha relación entre la persona, la naturaleza y la divinidad, éstos tres actores juegan el ritual de la renovación durante esta festividad. La celebración de la Anata se realizaba generalmente en tiempo de lluvias cuando las plantas están en pleno florecimiento dando la bienvenida al nacimiento del mundo (Mendoza Salazar, 2010).

Si bien es cierto que la “anata” es una de las muchas celebraciones de origen amerindio, es imposible ignorar la evolución que estas tuvieron de forma obligada tras la llegada del europeo a América. La imposición cultural que sufrieron los pueblos originarios por parte de los colonos generó un sincretismo cultural que sigue vigente hasta estos días, “el sentido religioso se encuentra mixturado entre imágenes de divinidades milenarias de América con las que viajaron en barcos hispánicos, lo que ha generado una reorganización de representaciones divinas” (Guerra, 2015, pág. 29), y junto con esto el renombramiento de las fiestas altiplánicas con el termino de “carnaval”.

Un fiel ejemplo de este sincretismo lo podemos encontrar en uno de los carnavales más reconocidos de América: el carnaval de Oruro en Bolivia, festividad que rinde culto a la Virgen del Socavón a cuya imagen se dirigen, anualmente, miles de personas. El origen del carnaval de Oruro se remonta épocas prehispánicas donde los habitantes incas celebraban a la *Pachamama* y al *Tío Sumpay* (Dios demoniaco protector de los mineros). Con la llegada de la Virgen de la Candelaria y la mixtura con las creencias indígenas surge el concepto de Madretierra y el mito que narra el inicio del Carnaval de Oruro. Según este mito, Anselmo Selarmino fue un ladrón quien robaba para repartir el botín entre los más pobres, una noche un minero lo hiere de forma mortal al defenderse de uno de sus robos y con esta herida fue acompañado de una joven Virgen hasta su guardia donde en el socavón murió. Al día siguiente fue encontrado su cadáver por los mineros y junto a este la imagen de la Virgen de la Candelaria que de ese modo fue la Virgen del Socavón. Se comenzó a venerar la imagen y tiempo después se transformó en ritual anual celebrando la protección del ladrón simbolizando la abundancia y la igualdad trayendo consigo la alegría. (ib. pág 30)

### 2.5.4 El carnaval en Chile hasta principios de 1900

El carnaval en Chile llega entre los siglos XVI y XVII con la instauración de la colonia española siendo reprimido por la cultura burguesa y eclesiástica por considerarlo una práctica “semi-salvaje” de una época pre-civilizada y que debe ser eliminada de la sociedad chilena. (Guerra, 2015, pág. 62)

*“EI orden constitucional de 1833, con su discurso acerca del decoro urbano y la compostura burguesa, no logro controlar la explosión de alegría del carnaval. Todavía en 1914 el clero proponía eliminar la chaya en Chiloé aplicando la legislación de la colonia española. Las campañas periodísticas, laicas o religiosas, morales y policiales fueron a la larga impotentes frente a la costumbre histórica del pueblo a celebrar el carnaval”* (Dibam, 2001, pág. 282)

Por otro lado, el Carnaval en Santiago celebraba el verano y la abundancia respondiendo a una época cósmica caracterizada como “tiempo de sol, de los calores, abundancia, cosecha general, tiempo de la siega (enero, febrero, marzo)”. En Chile el carnaval se designo con dos palabras de origen indígena, una de las más conocidas fue la de la “challa” o “chaya”, palabra proveniente del quechua *Ch´álla* que hace referencia a la esparramadura de un líquido en forma de rocío, rociadura o *Ch´állay,* rociamiento o rociadura*.* También se les llamó “chalilones”, proveniente del mapudungun *chalin* (saludar),e *ilion* (carne) haciendo referencia a la etimología del carnaval (*carnelevare*) (ib.283). En esta festividad, al igual que las diversas fiestas anteriormente mencionadas, la comunidad se reunía en un clima de alegría y celebración en torno a la naturaleza, característica de suma importancia para la sociedad agraria colonial.

Uno de los rasgos más notables del carnaval en Santiago entre 1880 y 1910 era la paralización en las actividades de la vida urbana: “Las oficinas públicas, la intendencia, los ministerios, los tribunales, los bancos, la bolsa, incluso el comercio, cerraban sus puertas. La actividad administrativa, bursátil, bancaria se clausuraba” (ib.287)

El carnaval no solo se desarrolló en Santiago, también logra establecerse en diversas regiones de Chile. Un ejemplo de esto es descrito por el escritor y periodista José Joaquín Vallejo quien nos narra el carnaval en Copiapó en 1842:

*“Mucho antes del 6 de Febrero empezaron los preparativos de tan furiosos adioses [a las carnes], que debían ahogarse no en lagrimas sino en pasteles, pavos asados, agua, afrecho, oporto, coñac, valses, contradanzas, mascaras, carreras a caballo, gritos, risas y trasnochadas…*

*-¡A la carga, muchachos! Gritan a retaguardia. Esta empuja el centro, y todos a los de vanguardia. En semejante desorden es invadido el campo contrario. El agua, la harina, el almidón, el afrecho y otras cosas caen en torrente y en nubarrones; el sol se obscurece; se pelea bajo de sombra, y antes de un minuto no parece sino que todos se hubieran bañado en un rio de argamasa…*

*Grandes cuadrillas de mineros a pie, de pescuecete con su cada una, y fuertes pelotones de caballería armados con odres de agua, no siempre mezclada con esencias aromáticas, recorren las calles repartiendo a derecha e izquierda caudalosos asperges: o visitan las chinganas donde, tomándose de las manos las enamoradas parejas, forman una gran rueda para danzar el Vidalai.”* (Ib. pág. 284)

Pese al gran auge y desarrollo del carnaval en nuestro país la naciente élite burguesa, quien se declaraba en contra de estas prácticas, intenta ganar terreno en el centro de Santiago con la construcción de mansiones y grandes edificios a lo largo del siglo XIX, así mismo se levantan monumentos en honor diversos personajes patrióticos junto a desfiles y bandas militares : En 1860 al ministro Diego Portales, en 1872 al capital general Bernardo O’Higgins, en 1881 al académico Andrés Bello, en 1904 a los gobernantes Manuel Montt y Antonio Varas y en 1908 al intendente Benjamín Vicuña Mackenna, todos esto con el fin de implantar el prestigio del heroísmo, el ideal burgués y el orden social. Estas figuras públicas fueron reconocidas por sus ideales de respeto al orden y las leyes, contraponiéndose a las libertades entregadas por el carnaval y generando evidencia de sus intentos por abolir o minimizar su desarrollo. (Ib. pág. 288-289)

A lo largo de la historia ha habido diferentes momentos en que se ha intentado apagar el espíritu carnavalesco dentro de los cuales encontramos:

* En 1816 Casimiro Marcó del Pont, gobernador de la corona española a cargo de la gobernación de Chile dictaminó :

*"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 arrojarse agua unas a otras; y debiendo tomar la más seria y eficaz providencia que estirpe de raíz tan fea, perniciosa y ridícula costumbre; POR TANTO 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, corredurías a caballo, juntas o bailes, que provoquen reunión de jentes o causen bullicio..."* (Prohibición de los Carnavales en 1816)*[[9]](#footnote-9)*

* En 1821 Bernardo O’Higgins, segundo director supremo de Chile postula:

*“El juego nombrado de Challa que se usa en tiempo de recreaciones, es una imitación de los que se llamaban bacanales en tiempos de gentilismo, y que se ha introducido en la Ámerica por los españoles. El abre campo a la embriaguez y a toda clase de disolución, y expone a lances peligrosos por la licencia que se toman las gentes en jugar arrojando harina, afrecho, aguas y muchas veces materias inmundas, y otras capaces de causar heridas y contusiones, sin hacer distinción de las clases, edades y sexos contra quienes se arrojan. No debe pues, tolerarse por más tiempo una diversión tan bárbara, como contraria a la buena moral, costumbres y tranquilidad pública, en un pueblo católico, y que con la variación de su sistema político recibe diariamente mejoras en dichos ramos. Por tanto, la prohíbo absolutamente en las presentes recreaciones (…)” 03 de Febrero de 1821.* (Dibam, 2001, pág. 321)

* En 1856 Manuel Montt postula :

*“Se prohíbe derramar o arrojar de los balcones, puertas o ventanas, basuras o aguas de cualquier naturaleza que sean, que puedan mojar o ensuciar a los transeúntes producir exhalaciones insalubres”* (Ib. pág. 313)

Además de las prohibiciones impuestas por parte de los gobiernos, el carnaval también contaba con el rechazo por parte de la prensa, ayudando a proliferar las ideas negativas que circulaban respecto a esta fiesta popular:

El diario burgués “*El ferrocarril”* decía para 1888:

*“es de esperar también que la añeja e inculta costumbre de la chaya no encuentre defensores, y que, a semejanza de Santiago, irá desapareciendo de todas partes, hasta que llegue a ser un simple recuerdo carnavalesco”* (Ib. pág. 306)

El periódico conservador *“El Chileno”* en 1896 quiso demostrar que la ‘chaya’ era entretención de mujeres relativamente indecentes:

*“Hai calles, i especialmente entre las que se distinguen por el gran número de mujeres de vida licenciosa que en ellas viven, en que este juego se hace de manera que habla mui poco en favor de la cultura de la capital”, “El martes en la noche, con motivo de ser el último día de carnaval, dos mujeres de antecedentes no mui limpios, se entretenían en la calle de la Purísima, próximo al número 8, en jugar a la chaya con harina, agua, papeles picados i otras menudencias” (Ib. pág. 295)*

Así también expresó “El Mercurio” en 1906:

*“La crónica roja de las fiestas del carnaval. Durante los tres días del carnaval, la criminalidad, sobre todo lo que se refiere a los delitos contra las personas, ha aumentado a cifras enormes. En esos tres días han sido heridas 21 personas, de las cuales, una falleció; se han cometido 21 robos y se han hecho dos ataques a la policía…”* (Ib. pág. 294)

Si bien es cierto en Santiago las fuerzas policiales de la época lograron contener en gran medida el desarrollo del carnaval, en localidades aledañas no fueron capaces de imponer un orden público general por lo que las festividades se mantuvieron vivas en sectores rurales del valle central como en San Felipe, Doñihue y Limache.

Durante este periodo de “represión carnavalesca” las fiestas de la primavera, propuestas por la elite social de la época, comienzan a adquirir mayor preponderancia en nuestro país:

*“Finalmente el recato y la gravedad se impusieron sobre la algarabía callejera y se suprimió la chaya de carnaval, que, en cuanto a fiestas publicas callejeras, fue reemplazada por la fiesta de la primavera, primero en manos de la elite social de la época y, poco tiempo después, organizadas por la federaciones de estudiantes universitarios, en actividad en Chile desde 1907”* (Gonzales & Rolle, 2004, pág. 282)

### 2.5.5 Del carnaval a las fiestas: “La fiesta de la primavera”

La fiesta de la primavera estuvo vigente entre 1910 y 1972, esta era celebrada en el mes de octubre y daba la bienvenida a dicha estación del año. En todo el país era una de las mayores celebraciones realizadas, las cuales llegaban a tener un mes de preparación; carros alegóricos, disfraces, elección de reina, bailes, juegos florales, eran parte de una fiesta que llegó a durar hasta una semana. Tenía una estructura organizada, donde cada día había actividades preestablecidas por la organización, esto hacia de la fiesta una celebración más “rígida y estructurada” en contraste con el carnaval. (Ib. pág. 282 – 291)

*“El mundo privado del salón se hacía público, y la elite social debía demostrar a diestra y siniestra todo el esplendor, poder y orgullo con el que se representaba ante sí misma”* (Ib. 282)

En algunas fiestas de la primavera (esto podía variar dependiendo del año y lugar), el primer día de celebración se elegía a la reina, sus damas de honor y su rey feo, donde se les coronaba en los teatros más importantes de la ciudad a la que pertenecieran. Esta celebración en particular se encontraba cargada de símbolos pertenecientes a la elite burguesa como por ejemplo, el uso de alfombras rojas instaladas en los corredores o la instalación de tronos adornados con guirnaldas, flores y símbolos patrios. La coronación llegaba a su término con un concurso literario denominado “Juegos Florales”, actividad que tienen sus inicios en los trovadores europeos del Medioevo y que llega a Chile como parte de la influencia popular española expresadas en estudiantinas, zarzuelas y algunos bailes de salón. Cabe destacar que durante el desarrollo de estos juegos florales participaron poetas que alcanzaron un gran prestigio a nivel nacional e internacional como Pablo Neruda y Gabriela Mistral. (Ib.)

Si bien, la fiesta de la primavera parte como una iniciativa de la elite chilena, lentamente los estudiantes universitarios de la “universidad de Chile” empiezan a tomar mayor protagonismo dentro de ésta, siendo desde 1915 organizada por los estudiantes de dicha universidad.

*“Desde comienzos de la Década del Centenario, los estudiantes universitarios empezaron a integrarse a las fiestas de la primavera, primero, con un día dedicado sólo a ellos, y más tarde, arrebatándole a la elite social de la época uno de sus máximos rituales de representación pública, la que ahora sólo podrá lucirse en las funciones de ópera y en los grandes bailes sociales”* (Ib. 287)

Si bien con la llegada de los estudiantes a ésta fiesta la elite chilena pierde terreno, ésta sigue siendo un evento transversal en la sociedad, en dónde en las calles había todo tipo de celebración y decoro, como comparsas, carros alegóricos, guerras florales[[10]](#footnote-10) etc. Los juegos florales fueron reemplazados por los “juegos florales bufos”, la cual era una caricatura de su antecesora, en dónde se presentaban parodias a los cuplés[[11]](#footnote-11) de moda. Con los años cada vez se volvían más organizadas, es así como en 1935 la velada bufa se realizo en el Teatro Municipal de Santiago, con la participación de músicos profesionales. El orfeón de carabineros dio la apertura, seguido de la marcha universitaria a cargo de una “jazz-band”, terminando con música popular de la época: tonadas, rumbas, canciones con guitarra, entre otras. (Ib.)

Con el pasar del tiempo, la fiesta de la primavera se tomaría Santiago:

*“En los años cuarenta, las fiestas de la primavera en Santiago ya no durarán tres días, sino que una semana completa y abarcarán un conglomerado de espacios, como las calles del centro, el Teatro Municipal, el Estadio Nacional, el Club Hípico, la Plaza de Armas, y la plaza Bulnes”* (Ib. 290)

Una de las razones por la cual esta fiesta fue creciendo, fue el incremento de los estudiantes de la Universidad de Chile, debido al desarrollo de la educación universitaria en el país. No obstante, la fiesta se transformo en su declive en espacios de desencuentro y confrontación. Su desaparición en 1968 se debió nuevamente, a la *“seriedad vasca clerical, la antigua tradición de la sobriedad y la influencia británica en las costumbres según señala Joaquín Edwards Bello, pero también, a lo insegura que se había puesto la ciudad”* (Ib. 291).

*“Tanto el carnaval como las fiestas de primavera fueron finalmente sustituidas por los concursos de belleza, los clásicos universitarios –espectáculos estudiantiles realizados cuando jugaban los equipos de fútbol de la Universidad de Chile y la Universidad Católica -, y los festivales veraniegos de la canción”*

Durante la dictadura en Chile, esta celebración fue erradicada en su totalidad. El año 2010, la fiesta de la primavera fue realizada después de más de tres décadas en la Universidad de Chile como un proyecto de la Dirección de Asuntos Estudiantiles, que en conjunto a los académicos/as, profesores/as y funcionarios/as busca generar un espacio de encuentro para la comunidad, a fin de estimular la participación y la vida universitaria; visibilizando y potenciando su heterogeneidad académica, artística y cultura. Este año 2017, la realización de esta fiesta se enmarca en la lucha por mantener un proyecto de Universidad Pública, buscando reivindicar la identidad histórica y política de dicha casa de estudios. (www.uchile.cl)

### 2.5.6 Dictadura militar.

El 11 de septiembre de 1973, el gobierno constitucional del Presidente Salvador Allende es derrocado por un golpe de Estado, dirigido por las fuerzas armadas de Chile. El general del Ejército Augusto Pinochet asume el poder. La represión y la persecución militar contra los partidarios del régimen anterior, de los partidos de la izquierda y el movimiento popular comienza de inmediato.

Después del bombardeo y de la muerte del presidente son detenidos los sobrevivientes. Algunos serán ejecutados ahí mismo, otros pasarán a engrosar las listas de "detenidos no reconocidos" los que, con el correr del tiempo, serán conocidos como los “detenidos-desaparecidos".

Pasados algunos días, con el control político y militar absoluto del país las libertades existentes en Chile se ven completamente restringidas. (Padilla Ballesteros)[[12]](#footnote-12)

Una de las medidas utilizadas por las fuerzas militares chilenas fue el dominio del espacio público controlando y restringiendo todo acto de reunión social. En este contexto el toque de queda fue una de las principales medidas utilizadas para llevar a cabo este fin.

RESUELVO // 1.- Durante el día de hoy, 12 de julio de 1983 regirá entre las 20.00 y las 24.00 horas restricción vehicular y peatonal; // 2.- Durante el lapso indicado la ciudadanía deberá cumplir estrictamente las siguientes disposiciones: // a) Prohíbase el tránsito de ciudadanos, individualmente o en grupos, en vehículos o en cualquier otro medio, por la vía pública. Lo anterior significa que las personas deberán permanecer en sus respectivos domicilios o en sus lugares de trabajo, en caso de turnos nocturnos; // b) Quedan exentos de esta restricción de tránsito los vehículos de las Fuerzas Armadas, Orden y Seguridad, autoridades de Gobierno, personeros del Poder Judicial, miembros del cuerpo Diplomático acreditado en Chile, bomberos y ambulancias, debiendo portar todos los nombrados las credenciales respectivas [...]; // c) Si por alguna circunstancia excepcional un ciudadano se ve en la imperiosa necesidad de salir a la calle entre las 20.00 y las 24.00 horas, sin estar autorizado (por enfermedad, siniestro, etc.), deberá acercarse al primer representante de la fuerza pública que se encuentre de servicio en su sector, para exponerle su situación [...]; // f) Cualquier ciudadano que sea sorprendido por las Fuerzas Armadas y de orden infringiendo la presente disposición, deberá detenerse inicialmente y después acercarse para ser individualizado e interrogado [...] (Bando Nº 145, 12-07-1983). (Silva Hidalgo, 2014)

Es por este tipo de medidas que el espacio público en Chile deja de ser un lugar de encuentro, marcando a su vez el fin de las fiestas de la primavera y cualquier otro tipo de reunión social, por lo que la dictadura militar reafirma la represión histórica que ha sufrido el carnaval.

### 2.5.7 Retorno del carnaval: desde retorno de la democracia hasta la actualidad

Luego de 17 años de dictadura militar en el país lentamente los espacios públicos comienzan a abrirse nuevamente a la ciudadanía. Uno de los primeros carnavales realizados posteriormente a la dictadura es el carnaval de San Antonio de Padua en barrio Matta realizado desde 1992 hasta la fecha cumpliendo 25 años, siendo el carnaval más antiguo de estas características en Santiago y nombrado patrimonio cultural de dicha comuna. Su origen surge de una iniciativa de la compañía de teatro “la Empresa”, quienes con el fin de recuperar los espacios públicos e invitar a la comunidad a formar parte de ésta actividad tras los traumas producidos durante la dictadura, se asocian con la parroquia “San Antonio de Padua” quien presta apoyo con el fin de rendir homenaje al Santo patrono de esta iglesia. (Ilustre municipalidad de Santiago, 2016)

Hoy en día el carnaval histórico de San Antonio de Padua ya no se organiza en conjunto de la iglesia católica y se define según Ernesto Bravo, director del carnaval, como un carnaval mestizo en donde se representan comparsas de música andina, afroamericanas y de diversas culturas que dan vida a un gran desfile con más de 1.500 artistas y con una convocatoria superior a las 10.000 personas. (Ib.)

Actualmente el carnaval de San Antonio de Padua es sólo uno de los carnavales existentes en Santiago. Con el paso del tiempo se han gestado diversos carnavales por gran parte de la capital, algunos ejemplos de éstos son:

* El carnaval de La legua Tambores[[13]](#footnote-13):

Planificado para el 25 de noviembre del 2017, pero pospuesto para marzo del 2018 debido a que las autoridades de la comuna no brindaran protección y seguridad para los asistentes al carnaval. El carnaval de la legua tambores nace el año 2004, organizado por vecinos del sector junto a organizaciones amigas, con la intención de recuperar los espacios públicos de la población que lleva actualmente 16 años intervenida policialmente por el estado. Recuperar estos espacios y convertirlos en lugares de sociabilización y reunión, sobre todo para los niños y jóvenes que están estigmatizados por la delincuencia y el narcotráfico, es uno de sus principales motivos.

* El carnaval del castillo, La Pintana[[14]](#footnote-14):

Realizado el 5 de febrero del 2017. La coordinadora pro-carnaval del Castillo surge por la necesidad de articulación territorial por parte de algunos pobladores, que se reunieron en función de definir un proceso de trabajo que involucrara a la comunidad de manera activa y participativa. Es así como el carnaval nace el año 2013, de la mano de talleres artísticos y culturales dirigidos a los niños y jóvenes participantes del carnaval. El objetivo del carnaval es la apropiación y recuperación de espacios comunes de la población, espacio ocupado en importante medida por la delincuencia y el narcotráfico, siendo el carnaval una herramienta comunitaria para llevar un mensaje respecto a la realidad de la población. El carnaval es autónomo y no se acoge bajo el alero de ninguna institución, definiéndose a sí mismo como una acción libertaria y un hecho político.

* El carnaval de los Copihues, La Florida – We Tripantu mapuche[[15]](#footnote-15):

El grupo de teatro “De dudosa procedencia”, se propuso levantar un diseño de “teatro y animación comunitaria” llamado el carnaval de “San Juan” mediante un trabajo antropológico que se basó en diversos calendarios de pueblos originarios de América. El proceso consta de realizar el carnaval durante al menos 20 años, tiempo necesario para que se transforme en un evento perteneciente a la comunidad y así dejar una herencia cultural a sus pobladores. El carnaval tiene su primera edición el año 1999, cumpliendo éste 2017, 19 años de vida. El próximo año será el último en que ésta compañía de teatro se haga cargo de la coordinación del carnaval, luego será heredada a la comunidad y a diferentes organizaciones sociales como la coordinadora territorial y carnavalera de Santiago. El carnaval de los copihues conmemora el “we tripantu” mapuche (año nuevo), y tiene dentro de sus principales objetivos reivindicar las culturas ancestrales originarias de América y la convivencia en comunidad de la población.

Dentro de los carnavales en diversas poblaciones de la Región Metropolitana también podemos encontrar:

* “Fiesta del roto chileno”, carnaval realizado en el barrio Yungay en la comuna de Santiago Centro, realizado éste 2017 entre el 14 y 21 de enero.
* “Carnaval de la Victoria” en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, realizado éste 2017 el 24 de febrero.
* “Carnaval de la Palmilla” en la comuna de Conchalí, realizado éste 2017 el 28 de Octubre.
* “Carnaval de Villa O´Higgins” en la comuna de la Florida, realizado éste 2017 el 4 de Noviembre.
* “Carnaval Yungay” (ex Villa Lenin) en la comuna de la Granja, realizado éste 2017 el 4 de Noviembre.

La proliferación de los carnavales en Santiago desde la década del 90 ha ido en aumento y con esto la cantidad de comparsas y agrupaciones participantes. En consecuencia, durante el año 2015 diversas agrupaciones carnavaleras se reunieron con el fin de facilitar el trabajo comunitario entre comparsas y agrupaciones artísticas activas en los carnavales de la RM, ésta agrupación denominada hoy en día “Coordinadora carnavalera y territorial de Santiago” es un organismo que se encarga de potenciar el uso del espacio público mediante actividades de carnaval en Santiago trabajando los siguientes puntos:

* Autogestión del carnaval
* Territorio comunitario y espacio publico
* Como hacer escuela[[16]](#footnote-16)
* Como hacer asamblea
* El carnaval como transformador social
* Como hacer un movimiento carnavalero

Con esto damos cuenta que el movimiento carnavalero en Santiago cada vez obtiene mayor fuerza y organización, transformándose así en un espacio de inclusión cultural y social mediante el uso del espacio público.

### 2.5.8 Comparsa Carnavalera

Las comparsas carnavaleras son manifestaciones culturales que varían dependiendo del lugar en dónde se desarrollan, es por ello que es complejo encontrar una definición que logre homogenizar el concepto. Sin embargo, hay elementos comunes que pueden presentar una definición:

Según la RAE, el término comparsa se define como:

1. f. Grupo de personas que, ataviadas de forma similar, frecuentemente con intención  josa o sarcástica, participan en una fiesta popular.

Por otra parte el diario digital de Mendoza define a la comparsa como:

*“La comparsa es el grupo de personas que, vestidas de la misma manera, participan en fiestas como las carnavalescas. Sale a la calle a interpretar su música y baile. Los instrumentos, el tipo de baile y el carácter del espectáculo es específico para cada país en que existen las comparsas y en muchos carnavales del mundo se realizan concursos donde estas compiten por diversos premios.”* (Ramallo, 2013)

En el carnaval de barranquilla se definen como:

*“Manifestaciones tradicionales del Carnaval de Barranquilla, que se presentan específicamente para esta celebración, con una temática definida. Son expresiones de baile con coreografía, música y otras creaciones artísticas. En el Carnaval de Barranquilla existen dos modalidades de comparsas: las inspiradas en disfraces, danzas y costumbres de tradición popular, llamadas Comparsas de Tradición y las de Fantasía producto de la imaginación, ingenio y creatividad de sus autores.”* (Carnaval de Barranquilla)*[[17]](#footnote-17)*

En América latina las comparsas, como es dicho anteriormente, integran diferentes representaciones artísticas como música, arte visual, teatro y danza. Estas manifestaciones son el resultado de un mestizaje que ha afectado a América durante siglos, siendo las culturas indígenas, europeas e incluso africanas parte del resultado de éste sincretismo. *“La danza dramatizada de África adquiere nuevas características en América, y llega a constituir un verdadero teatro folklórico en algunos países, o degenera en* ***comparsa carnavalera*** *en otros”.* (Moreno, 1996, p. 267)

Es por esto que en diferentes carnavales, eventos de concurrencia tradicional o manifestaciones de diverso índole, como el carnaval de Rio, el carnaval de Oruro, el carnaval de Venecia o alguna marcha de protesta en Santiago de Chile, las agrupaciones muestran diferentes vestimentas, instrumentación, danzas o incluso carros alegóricos siendo la principal manifestación artística y cultural en dichos eventos.

El Carnaval históricamente se caracteriza por ser una instancia de reunión social donde se entrega libertad a sus participantes en torno a la fiesta y la alegría de forma banal y profana. Esta misma banalidad es la que lleva a la burguesía a reprimir al carnaval en Chile desde sus inicios hasta la actualidad con el fin de mantener el control social. En este contexto desarrollamos una investigación en torno a uno de los actores principales al interior de los carnavales que son las comparsas carnavaleras, mediante los criterios de investigación que propone la psicología social y la sociología para poder comprender, en base al método comparativo, la organización interna de este tipo de agrupaciones.

# III. Marco conceptual

Para la comprensión de éste estudio, es preciso abordar una serie de conceptos claves que delimiten los parámetros desarrollados. Esto debido a que muchos de ellos podrían tener más de una lectura dependiendo de la visión y el marco referencial del lector. El profesor de la Universidad de la Sabana en Colombia, César Bernal establece:

*“Elaborar un marco conceptual no es hacer una lista de términos relacionados con un tema, sino definir los que por su significado particular necesitan precisarse en su definición. En otras palabras se entiende aquí el marco conceptual como el glosario de términos clave utilizados en la investigación”.* (Bernal Torres, 2006, pág. pp. 127)

En las siguientes páginas se ordenan alfabéticamente los términos considerados relevantes en la comprensión y el desarrollo de la presente investigación. Algunos de estos conceptos están definidos por el “Consejo Nacional de Culturas y las Artes” (CNCA)[[18]](#footnote-18) y otros en base a la bibliografía estudiadas por los investigadores.

ACTOR CULTURAL (CNCA): Personas o agrupaciones de personas o instituciones, cuyo desempeño contribuye a la creación o reproducción, distribución, exhibición, comercialización, difusión y conservación de prácticas, objetos culturales y obras artísticas y que son reconocidos por su comunidad como tales.

ACTIVIDADES CULTURALES (CNCA): Conjunto de prácticas relacionadas con algún ámbito del arte y la cultura, a las que un individuo dedica tiempo y recursos (creativos, materiales, intelectuales, económicos, etc.) de manera regular.

AGRUPACION: Para efectos del presente estudio, cada vez que se utilice este concepto se hará referencia a la “comparsa carnavalera”.

ÁREAS ARTÍSTICAS (CNCA): Campos disciplinarios en los que se ha organizado y clasificado la actividad creativa en el campo del arte. Considera las siguientes áreas: música, artes visuales, artes audiovisuales, artes escénicas, artes coreográficas, literatura y un área artística transversal (incluye actividades que abarcan más de un área)

BAILARÍN/A (CNCA): persona dedicada a desarrollar en calidad de intérprete, el arte del movimiento y expresión corporal rítmica.

CARNAVALES (CNCA): celebraciones o festividades locales que conmemoran eventos de importancia para la comunidad, denominados por ésta como “carnavales”, no necesariamente de connotación religiosa, sino que enfocados también a la sociabilidad.

Las Agrupaciones culturales en Chile. Destacan aquellas actividades culturales que los cultores suelen realizar en forma agrupada, ya sea por requerimientos propios de la disciplina, por motivos de solidaridad grupal o por tradiciones fuertemente arraigadas.

COLECTIVO: Un colectivo es una agrupación social donde sus integrantes comparten ciertas características o trabajan en conjunto por el cumplimiento de un objetivo en común.

COMPARSA CARNAVALERA: Grupo de personas que participan en diversas celebraciones carnavalescas o situaciones de concurrencia popular. Éstas suelen manifestarse culturalmente mediante la danza, la música, artes visuales y/o teatrales dependiendo de la finalidad de cada uno de éstas.

COREÓGRAFO (CNCA): persona dedicada a la creación de obras del arte del movimiento y expresión corporal rítmica.

CREADORES E INTÉRPRETES (CNCA): personas que se desempeñan en la creación de una obra artística (pintores, compositores de música, etc.) o en la interpretación de una obra ya existente (actor, intérprete instrumental de música docta, etc.). Esta distinción resulta a veces inexacta, ya que las nuevas formas artísticas suelen combinar ambas categorías (teatro de creación colectiva, etc.)

ENSEÑANZA: Transmisión de conocimientos, ideas, experiencias, habilidades o hábitos a una persona que no los tiene.

ESCENÓGRAFO DE DANZA (CNCA): persona dedicada a la creación o diseño de los aspectos visuales y artísticos de los escenarios, en que se expone una obra del arte del movimiento y la expresión corporal rítmica.

JEFE DE FILA: Persona encargada de enseñar, gestionar, supervisar y evaluar el desarrollo de su sección instrumental. Ejemplo: encargado de fila de percusiones, encargado de fila de trompetas, encargado de fila de trombones, etc.

ORGANIZACIONES CULTURALES (CNCA): agrupaciones comunitarias funcionales, que tienen por finalidad la promoción de la cultura a través de la asociación de personas en torno a intereses comunes y objetivos consensuados, generalmente, persiguiendo la participación y representación comunitaria. En ella pueden encontrarse, por ejemplo, Clubes del adulto mayor, Clubes de Cueca, Clubes de Tango, Círculos de amigos, etcétera.

ORIGEN DEL APRENDIZAJE (CNCA): Forma en que el sujeto aprendió su oficio o actividad artística. Se consideran 8 categorías:

- Autodidactismo: quienes no han aprendido su oficio de sus familiares o comunidad de origen, ni han asistido sistemáticamente a una institución de formación

- Transmisión Familiar y/o Local: quienes han aprendido su oficio de sus familiares o de su comunidad de origen y no han asistido sistemáticamente a una institución de formación

- Con Maestro: quienes han aprendido su oficio mediante un proceso de formación personal con un maestro particular.

- En Talleres o Cursos Colectivos: quienes han aprendido su oficio mediante un proceso de formación colectiva, excluyéndose la formación sistemática en institutos o universidades, conducentes a un título técnico o profesional.

- Estudios Incompletos en Institutos o Centros de Formación Técnica: quienes han aprendido su oficio mediante un proceso de formación incompleto en un instituto o centro de formación técnica y no poseen título profesional ni técnico de nivel superior

- Estudios Completos en Institutos o Centros de Formación Técnica (con obtención de título): quienes han aprendido su oficio mediante un proceso de formación en un instituto o centro de formación y poseen un título profesional y/o técnico de nivel superior)

- Estudios Universitarios Incompletos: quienes han aprendido su oficio mediante un proceso de formación incompleto en una universidad y no poseen grado académico ni título profesional)

- Estudios Universitarios Completos (con obtención de grado académico o título profesional): quienes han aprendido su oficio mediante un proceso de formación en una universidad y poseen grado académico y/o título profesional

PASACALLE: Actividad artística que como denota su etimología, se desarrollar en el “pasar por la calle” de variadas agrupaciones artísticas.

PATRIMONIO CULTURAL: Conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resinificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. (UNESCO)

PATRIMONIO NATURAL Y HUMANO (CNCA): Conjunto de bienes, lugares o sitios, que son valorados por una comunidad, por cuanto se consideran propios y representativos de su herencia identitaria, así como relevantes desde el punto de vista natural y paisajístico.

POPULAR: es un adjetivo que señala aquello que pertenece o que es relativo al pueblo. El término tiene distintas aplicaciones dentro de este mismo universo de significados: puede hacer referencia a cualquier cosa que provenga del pueblo, que sea propio de las clases sociales más bajas, que se encuentre al alcance de la mayoría o bien que sea conocido por la sociedad en general.

TERRITORIO CULTURAL (CNCA): espacio donde la actividad cultural se desarrolla, incluye el entorno físico, su historia, las características sociales y económicas, y en particular los imaginarios sociales compartidos. Entonces territorio cultural, será una configuración compleja de “espacios”, naturales, históricos, sociales y representacionales, que determina y en la cual se desarrolla cierta actividad, llamada “cultural”.

# IV. Estudio comparativo y resultados

En el siguiente capítulo se presentarán los objetos de estudio (comparsas) y la justificación de su elección. Posteriormente se expondrán los resultados obtenidos por el instrumento de recolección de datos en categorías para luego ser comparados según el método comparativo.

La elección del objeto de estudio está basada en los supuestos epistemológicos expuestos en el marco teórico y que componen la sociología de la música según Alphonse Silbermann:

1°. La caracterización general de función y estructura de la organización socio-musical, como un fenómeno que proviene de la interacción de individuos en grupos para satisfacer sus necesidades.

2°. De comprender la relación y conexión de la organización socio-musical con las modificaciones socio-culturales.

3°. El análisis estructural de grupos socio-musicales bajo el aspecto de la interdependencia funcional de sus miembros, su actitud, la formación y repercusión de papeles y normas, y el ejercicio de control.

4°. Una tipología de grupos basada en funciones.

5°. La previa visión y el planeamiento práctico de transformaciones fundamentales con respecto a la música, su vida y sus esferas de acción”.

Las comparsas escogidas fueron las siguientes:

* Carnavalito Gitano
* Comparsa Sin Cabeza
* Comparsa La Trikiñela

Los motivos por el cual estas agrupaciones fueron escogidas son los siguientes:

* Disponibilidad de trabajo.
* Cercanía con la agrupación.[[19]](#footnote-19)
* Presentaciones (carnavales, espacios públicos).
* Instrumentación.
* Presencia de cuerpo de baile.

## 4.1 Fichas de cada comparsa

A continuación se presentará las fichas y tablas pertenecientes a cada comparsa

### 4.1.1 Carnavalito Gitano

Historia:

“Carnavalito Gitano” nace a fines del año 2012 tras varias conversaciones realizadas entre la agrupación de música klezmer-balcanica “Yapoz Trío” y la compañía de danza tribal- fusión denominada “Cavila Cuna”. Ambas agrupaciones comenzaron a desarrollar una serie de presentaciones en conjunto y es en ese contexto en donde se desprende la posibilidad de formar una comparsa callejera que abordara ese estilo de repertorio y puesta en escena. El proyecto se empezó a gestar entre septiembre y octubre del año 2012 haciendo convocatorias e invitaciones a distintos músicos y bailarinas logrando realizar el estreno de Carnavalito Gitano el 5 de enero del 2013 en una fiesta gitana realizada en el “galpón Víctor Jara”[[20]](#footnote-20). Con la idea de formar una comparsa que reuniera elementos tanto gitanos como circenses es que surge la idea “carnavalito gitano”, haciendo alusión a un “pequeño carnaval” que intentaba representar esta agrupación en sus presentaciones.

El concepto de “Carnavalito gitano” llevo a la agrupación a realizar investigaciones referidas a los orígenes del pueblo gitano en manos de la investigadora, periodista y bailarina Paola Jara durante el año 2013, después durante el 2014 esta agrupación se gana un FONDART en donde se realiza una investigación más acabada durante 3 meses la cual abordaría mapeos, vestimenta, música, danza, hitos históricos del pueblo gitano, celebraciones, etc.

Carnavalito Gitano gracias al proyecto “escuela abierta” desarrollado por la municipalidad de Recoleta, posee un lugar de ensayo fijo que es colegio Republica de Paraguay en donde puede realizar sus ensayos durante todo el año, a cambio de esto, esta agrupación participa de manera activa en diferentes actividades vecinales, colegiales o comunitarias de recoleta.

Pese a la inestabilidad que sufría en un comienzo “carnavalito gitano “en la cantidad de integrantes que conformaban sus filas, el desarrollo de esta agrupación fue en alza desde sus primeras presentaciones. El FONDART ganado en el año 2014, permitió a esta agrupación consolidar un firme lineamiento de trabajo, en donde se desarrollaron investigaciones y capacitaciones tanto en música como danza. Se logro generar un guión y una obra de danza y teatro callejero itinerante que permitió a “Carnavalito Gitano” presentarse en 8 comunas diferentes de Santiago. Este desarrollo permitió que la agrupación formara un elenco de escenario compuesto por los intérpretes con mayor antigüedad y experiencia de la compañía, dejando así que la puesta en escena de carnavalito lograse ser difundida ya no solo en contextos sociales o comunitarios sino además en shows de carácter masivo junto a variados artistas nacionales. No obstante, esta agrupación comprende la importancia del carnaval en Chile por lo que pese a formar parte de escenarios comerciales también participa activamente en carnavales populares como lo son el carnaval de La Legua, el carnaval de La Victoria, carnaval de Parinacota, entre otros.

A sus 5 años de trayectoria “Carnavalito Gitano” ha logrado desarrollarse tanto en el escenario como en la calle, rescatando y fusionando la danza y música de pueblos que forman parte de nuestra sociedad pero de los cuales poco sabemos. El trabajo investigativo que se ha logrado llevar a cabo por esta agrupación sin duda nos ayuda a conocer un poco más acerca un poco a la comunidad gitana, demostrando y dejando en claro que la cultura de estos pueblos aun nos ofrece mucho por conocer.

1-Año en que fue fundada:

* Finales del 2012.

2- Motivo con que fue fundada:

* Presentar repertorio y puesta en escena de Yapoz Trío y Cavila Cuna.
* Re significar el espacio público como espacio de diálogo cultural, como espacio de creación y de manifestación.
* Democratizar y expandir las culturas orientales con especial énfasis en el pueblo gitano.

3-Lugar físico de ensayo:

* Colegio Republica de Paraguay - Recoleta (2013 – a la fecha) – “Proyecto escuela abierta” Municipalidad de Recoleta.

4-Cantidad de integrantes (aproximado):

* Máximo: 54 personas aprox. 2017

5- Vigencia:

* Agrupación activa (Octubre 2017)

**Categorías de observación**

2.1 Organización

2.1.1 Roles y funciones.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Rol | Si | No |
| Compositor | X |  |
| Coreógrafo | X |  |
| Difusión y comunicaciones | X |  |
| Director general | X |  |
| Director de danza | X |  |
| Director musical | X |  |
| Diseño y vestuario | X |  |
| Jefe de fila | X |  |
| Representante | X |  |
| Secretario | X |  |
| Tesorero | X |  |

2.2 Recursos

2.2.1 Financieros. (Ingresos, gastos)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Forma de ingresos | Si | No |
| Cuotas |  | X |
| Donaciones |  | X |
| Presentaciones en espacios públicos[[21]](#footnote-21) | X |  |
| Presentaciones remuneradas | X |  |
| Ventas |  | X |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Gastos | Si | No |
| Afiliación a entidades públicas o privadas |  | X |
| Ayuda económica [[22]](#footnote-22) |  | X |
| Compra de instrumentos para la agrupación |  | X |
| Espacio de ensayo |  | X |
| Mantención instrumentos de la agrupación |  | X |
| Maquillaje | X |  |
| Partituras | X |  |
| Recreación de la banda[[23]](#footnote-23) |  | X |
| Sueldos  (Formato Profesional) | X |  |
| Transporte | X |  |
| Vestimenta | X |  |

2.2.2 Materiales. (Instrumentos, vestimentas, espacios de ensayo)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Instrumento | Si | No |
| Saxofón Soprano |  | X |
| Saxofón Alto | X |  |
| Saxofón Tenor | X |  |
| Saxofón Barítono | X |  |
| Clarinete | X |  |
| Trompeta | X |  |
| Trombón Tenor | X |  |
| Trombón Bajo |  | X |
| Tuba |  | X |
| Eufonio | X |  |
| Quena |  | X |
| Quenacho |  | X |
| Zampoña |  | X |
| Melódica |  | X |
| Flauta dulce |  | X |
| Flauta traversa |  | X |
| Acordeón | X |  |
| Bombo | X |  |
| Caja | X |  |
| Platillo | X |  |
| Crótalos | X |  |
| Djembe |  | X |
| Pandero |  | X |
| Darbuka | X |  |
| Bongós |  | X |
| Maracónes |  | X |
| Maracas |  | X |
| Otros: Violines | X |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Vestimentas y Maquillaje | Si | No |
| Maquillaje bailarines |  |  |
| Maquillaje músicos |  |  |
| Vestimenta bailarines | X |  |
| Vestimenta músicos | X |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Espacio de ensayo | Si | No |
| Canchas públicas |  | X |
| Colegios | X |  |
| Plazas públicas |  | X |
| Privados[[24]](#footnote-24) |  | X |
| Sedes Vecinales |  | X |
| Universidades Privadas |  | X |
| Universidades Públicas |  | X |

2.2.3 Humanos. (Músicos, bailarines, convocatoria)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Tipo de convocatoria | Si | No |
| Audiciones | X |  |
| Convocatoria abierta |  | X |
| Convocatoria cerrada |  | X |

2.3 Metodología de enseñanza

2.3.1 Forma de ensayo y enseñanza de repertorio

Antes de hablar de la metodología de enseñanza de carnavalito gitano es preciso destacar que todos los instrumentistas de la mencionada agrupación poseen conocimientos de lecto-escritura musical, carnavalito gitano se define como un colectivo musical y no una escuela, por lo que este tipo de conocimientos son fundamentales para poder ingresar a la banda. Además esta agrupación considera de vital importancia tanto el grupo de músicos como de bailarinas por lo que para efectos de este estudio, se nos pidió describir las dos metodologías de enseñanza por separado, tanto la de las bailarinas como la de los músicos.

Los ensayos se producen los días miércoles y viernes, el día miércoles se realiza el ensayo de manera independiente por parte de músicos y bailarinas y el día viernes se realiza un ensayo general.

Día miércoles, ensayo por secciones.

Ensayo músicos:

\*El material se envía como trabajo personal por lo que los músicos durante el ensayo llegan a trabajar el lenguaje e interpretación de las piezas.

* Calentamiento físico.
* Elección de partes a trabajar.
* Ensamble banda.

Ensayo bailarinas:

\*La técnica en la danza que utilizan (danza del vientre) es prerrequisito para poder formar parte de la agrupación de bailarinas.

\*Interpretación, resistencia física e improvisación son elementos que se trabajan cada cierto tiempo según las necesidades que se van presentando.

* Calentamiento corporal
* Repaso en la ejecución de la técnica según pieza que se desee trabajar.
* Repaso de la coreografía general del espectáculo.
* Limpieza de la coreografía.
* Evaluación de la coreografía según el espacio en donde se vaya a presentar el espectáculo.
* Elección de las bailarinas para el evento al cual se vaya a participar.

Día viernes, ensayo general:

* Ensayos de fila.
* Ensayos por cuerpos (músicos y baile)
* Calentamiento psicofísico de todo el colectivo.
* Selección de piezas a trabajar.
* Ensayo general con desplazamiento.

2.4 Objetivos

1- Desarrollar una investigación respecto a la cultura gitana.

Esta investigación consistía en elaborar un documento que contuviese información respecto a los orígenes, tradiciones, historia, cultura, música, baile, vestimenta de las diferentes comunidades gitanas.

2- Visibilizar problemáticas sociales a través de una cultura carnavalera.

Exponer la perdida de los espacios públicos por parte de la comunidad además de las injusticias sociales latentes.

3- Re significar el espacio público como espacio de diálogo cultural, como espacio de creación y de manifestación.

Objetivo manifestado en la activa participación de diversos carnavales en la región metropolitana.

4- Democratizar y expandir las culturas orientales con especial énfasis en el pueblo gitano.

Entregar y difundir mayor información respecto a las culturas orientales.

### 4.1.2 Comparsa Sin Cabeza

Historia:

“Comparsa Sin Cabeza” nace a mediados del año 2015 con el fin de dar una respuesta social y cultural a la nueva reforma educacional que estaba en boga en aquellos días. Ésta iniciativa surge de algunos estudiantes pertenecientes al departamento de artes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) que buscaban conformar una comparsa carnavalera que incluyera el baile y la música. Para poder desarrollar este proyecto, éstos se contactaron con algunos estudiantes pertenecientes al departamento de música (UMCE) con el fin de musicalizar los bailes que previamente se habían ensamblado, presentando en primera instancia un repertorio de “tinkus”[[25]](#footnote-25).

Posterior a esta reunión entre estudiantes del departamento de arte y el departamento de música, se decide conformar una agrupación carnavalera estable en respuesta a todos los acontecimientos políticos y sociales del país.

El nombre proviene por su creación en la UMCE, ya que aunque la agrupación no se define como una comparsa institucional, si quisieron dar importancia al lugar en dónde se gestó. En la UMCE existe una estatua de una mujer “sin cabeza”, un ícono popular de la universidad que fue escogido como motivo principal para el nombre ya que en un comienzo todos los integrantes eran estudiantes de dicha institución, además el nombre hace alusión a uno de los objetivos iniciales de la agrupación que era no tener una jerarquía definida.

A pesar de que el movimiento estudiantil de aquel año decayó, la agrupación toma como decisión seguir con este proyecto consolidándose como una comparsa urbana, de carnaval y marcha en Santiago. Esto sumado al crecimiento en el número de integrantes que no necesariamente pertenecían a la UMCE, trajo consigo una transformación en la puesta en escena, por ello se buscó reformar el repertorio para no restringir la musicalidad y los bailes de la comparsa. El repertorio se extendió a “cumbias”, “folclor”, “gitanos”, entre otros estilos y así se amplió la instrumentación de la agrupación, incorporando bronces, cañas, melódicas y diferentes instrumentos.

Desde el 2015 han participado en diferentes marchas y carnavales, como la conmemoración al asesinato del estudiante “Manuel Gutiérrez”, los carnavales en las poblaciones “La Victoria” y la “Bandera”, en población “Los copihues” en La Florida celebrando el “we tripantü” o el carnaval “la quema del mono”.

1-Año en que fue fundada:

* Junio del 2015.

2- Motivo con que fue fundada:

* Participación activa en movimientos estudiantiles.

3-Lugar/es físico/s de ensayo:

* Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

4-Cantidad de integrantes (aproximado):

* Máximo: 25 personas aproximadamente actualmente (agosto 2017)

5- Vigencia:

* Agrupación activa. (Octubre 2017)

**Categorías de observación**

2.1 Organización

2.1.1 Roles y funciones.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Rol | Si | No |
| Compositor | X |  |
| Difusión y comunicaciones | X |  |
| Director general |  | X |
| Director de danza |  | X |
| Director musical | X |  |
| Diseño y vestuario |  | X |
| Encargado de fila |  | X |
| Representante |  | X |
| Secretario |  | X |
| Tesorero | X |  |

2.2 Recursos

2.2.1 Financieros. (Ingresos, gastos)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Forma de ingresos | Si | No |
| Cuotas |  | X |
| Donaciones |  | X |
| Presentaciones en espacios públicos | X |  |
| Presentaciones remuneradas | X |  |
| Ventas | X |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Gastos | Si | No |
| Afiliación a entidades públicas o privadas |  | X |
| Ayuda económica | X |  |
| Compra de instrumentos | X |  |
| Espacio de ensayo |  | X |
| Mantención instrumentos | X |  |
| Maquillaje | X |  |
| Partituras | X |  |
| Recreación de la banda |  | X |
| Sueldos |  | X |
| Transporte | X |  |
| Vestimenta | X |  |

2.2.2 Materiales. (Instrumentos, vestimentas, espacios de ensayo)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Instrumento | Si | No |
| Saxofón Soprano |  | X |
| Saxofón Alto | X |  |
| Saxofón Tenor | X |  |
| Saxofón Barítono |  | X |
| Clarinete | X |  |
| Trompeta | X |  |
| Trombón Tenor | X |  |
| Trombón Bajo |  | X |
| Tuba |  | X |
| Eufonio |  | X |
| Quena |  | X |
| Quenacho |  | X |
| Zampoña |  | X |
| Melódica | X |  |
| Flauta dulce |  | X |
| Flauta traversa |  | X |
| Acordeón | X |  |
| Bombo | X |  |
| Caja | X |  |
| Platillo | X |  |
| Crótalos |  | X |
| Djembe |  | X |
| Pandero |  | X |
| Darbuka |  | X |
| Bongós |  | X |
| Maracónes |  | X |
| Maracas |  | X |
| Otros |  |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Vestimentas y Maquillaje | Si | No |
| Maquillaje bailarines | X |  |
| Maquillaje músicos | X |  |
| Vestimenta bailarines | X |  |
| Vestimenta músicos | X |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Espacio de ensayo | Si | No |
| Canchas públicas |  | X |
| Colegios |  | X |
| Plazas públicas |  | X |
| Privados |  | X |
| Sedes Vecinales |  | X |
| Universidades Privadas |  | X |
| Universidades Públicas | X |  |

2.2.3 Humanos. (Músicos, bailarines, convocatoria)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Tipo de convocatoria | Si | No |
| Audiciones |  | X |
| Convocatoria abierta | X |  |
| Convocatoria cerrada |  | X |

2.3 Metodología de enseñanza

2.3.1 Forma de ensayo y enseñanza de repertorio

Antes de hablar de la metodología de enseñanza de la comparsa sin cabeza es preciso mencionar que gran parte de los instrumentistas de la mencionada agrupación poseen estudios musicales formales: armonía, solfeo, composición y otros conocimientos técnicos. Aquellos integrantes que no tienen estos conocimientos trabajan de forma oral o por imitación.

La elección del repertorio pasa por una decisión grupal, este puede ser de autoría de uno o varios integrantes, transcripciones y/o arreglos.

Forma de ensayo:

-Al inicio de cada ensayo se hace un trabajo de calentamiento corporal e instrumental

-Se seleccionan los temas a trabajar.

-Se hace entrega de partituras y cada integrante tiene un tiempo de trabajo personal, aquellos que no tienen conocimientos de lectura musical, son acompañados por aquellos que si poseen dicho conocimiento y trabajan en conjunto de manera imitativa.

-Se reúnen por fila abordando principalmente las frases de mayor complejidad.

-Se agrupan todas las filas para ensamblar y trabajar con mucho énfasis los “cortes”[[26]](#footnote-26) de la pieza.

-Finalmente se reúne el cuerpo de baile con el de músicos y se toca la pieza completa.

2.4 Objetivo

2.4.1 Finalidad social.

La agrupación se define como un elemento fluctuante, por ende determinar un objetivo concreto limitaría el futuro crecimiento y posible aprendizaje de ésta. No obstante, poseen un lineamiento dirigido a la “lucha social”[[27]](#footnote-27), siendo esto lo único determinado hasta el momento por la agrupación. Concretamente esto se ve reflejado en las instancias y lugares en donde mayoritariamente asiste la comparsa sin cabeza como poblaciones, intervenciones callejeras, protestas.

### 4.1.3 Comparsa La Trikiñuela

Breve reseña histórica:

“Comparsa la Trikiñuela” nace a fines del año 2008 con el fin de musicalizar el cierre de un taller de danza contemporánea dirigido por el coreógrafo Marco Vicencio, en la comuna de Puente Alto. Esta instancia poseía como objetivo mostrar el taller en diferentes espacios públicos del sector para visualizar el trabajo que se había estado realizando durante el año.

Para poder desarrollar esta actividad, miembros del taller más algunos vecinos de la localidad lograron formar una agrupación musical con los instrumentos que tenían a mano: un tom de batería, una trompeta, un saxo, una quena y una melódica.

Después de la presentación del taller los integrantes deciden conformar una agrupación permanente bajo el concepto de la “Trikiñuela”, entendiendo este concepto como la trampa existente bajo de “esta vida cotidiana”.

Comparsa “la Trikiñuela” comienza a desarrollar su vida musical en el sector sur de la región metropolitana principalmente en la comuna de Puente Alto, participando en sus orígenes en diferentes instancias vecinales y comunitarias que eran poco comunes para las personas del sector.

Mientras la comparsa aumentaba su cantidad de integrantes, los espacios de presentación fueron volviéndose cada vez más masivos, llegando a participar en diferentes eventos de concurrencia popular en Santiago como el carnaval de Víctor Jara, el carnaval de los copihues (wetripantü mapuche en la Florida), carnaval de la Pintana, carnaval de la Chaya, carnaval de la Victoria entre otros. El auge de esta agrupación llevó a “la Trikiñuela” a contar con más de 100 integrantes dentro de sus filas entregándole una sonoridad altamente enriquecida por diversos timbres.

La “Trikiñuela” se desarrolló musical y coreográficamente durante 9 años, logrando generar un repertorio musical original con composiciones propias, mostrando un espectáculo en donde se trabaja con vestimenta, maquillaje y mascaras, elementos a través de los cuales se representaba la dualidad del mundo oscuro y gris de la ciudad representada por la vestimenta negra de los músicos, con los colores, la alegría y vivacidad del carnaval y la cultura en el barrio representada por la vestimenta del cuerpo de baile.

Con el pasar del tiempo debido a las necesidades musicales que se fueron creando, como por ejemplo, mayor complejidad y cantidad de repertorio, nuevos integrantes, entre otras, aquellos con mayor experiencia empiezan a enseñar durante los ensayos lectura musical, interpretación, técnica instrumental, etc. esto sin querer se transforma en una virtud que atrae nuevos integrantes sin estudios musicales para aprender en forma comunitaria.

Durante el año 2017 debido a diversas razones la agrupación decide separarse participando por última vez el 25 de Julio en la marcha “aborto libre, gratuito y seguro” realizada en Plaza Italia y convocada por la coordinación feminista en lucha.

1-Año en que fue fundada:

* Principios del 2009.

2- Motivo con que fue fundada:

* Mostrar el taller en diferentes espacios públicos de la comuna de Puente Alto para visualizar el trabajo que se había estado realizando en un taller de danza contemporánea infantil durante el año.

3-Lugar físico de ensayo:

* Tres Canchas – Puente Alto (2009 – 2012)
* Sede colonia El Peral – Puente Alto (2012)
* Plaza Monserrat – Puente Alto (2012 – 2017)
* \* Días de lluvia sede “Las Araucarias” – Población los Copihues - La florida

4-Cantidad de integrantes (aproximado):

* Máximo: 100 personas aprox. 2015

5- Vigencia:

* Comparsa vigente hasta Marzo 2017

**Categorías de observación**

2.1 Organización

2.1.1 Roles y funciones.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Rol | Si | No |
| Compositor | X |  |
| Coreógrafo | X |  |
| Difusión y comunicaciones | X |  |
| Director general |  | X |
| Director de danza | X |  |
| Director musical |  | X |
| Diseño y vestuario | X |  |
| Jefe de fila | X |  |
| Representante |  | X |
| Secretario |  | X |
| Tesorero | X |  |

2.2 Recursos

2.2.1 Financieros. (Ingresos, gastos)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Forma de ingresos | Si | No |
| Cuotas |  | X |
| Donaciones |  | X |
| Presentaciones en espacios públicos | X |  |
| Presentaciones remuneradas |  | X |
| Ventas | X |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Gastos | Si | No |
| Afiliación a entidades públicas o privadas |  | X |
| Ayuda económica |  | X |
| Compra de instrumentos |  | X |
| Espacio de ensayo |  | X |
| Mantención instrumentos | X |  |
| Maquillaje | X |  |
| Partituras |  | X |
| Recreación de la banda |  | X |
| Sueldos |  | X |
| Transporte |  | X |
| Vestimenta | X |  |

2.2.2 Materiales. (Instrumentos, vestimentas, espacios de ensayo)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Instrumento | Si | No |
| Saxofón Soprano |  | X |
| Saxofón Alto | X |  |
| Saxofón Tenor | X |  |
| Saxofón Barítono |  | X |
| Clarinete | X |  |
| Trompeta | X |  |
| Trombón Tenor | X |  |
| Trombón Bajo |  | X |
| Tuba | X |  |
| Eufonio | X |  |
| Quena | X |  |
| Quenacho |  | X |
| Zampoña |  | X |
| Melódica | X |  |
| Flauta dulce |  | X |
| Flauta traversa |  | X |
| Acordeón |  | X |
| Bombo | X |  |
| Caja | X |  |
| Platillo | X |  |
| Crótalos |  | X |
| Djembe | X |  |
| Pandero |  | X |
| Darbuka | X |  |
| Bongós | X |  |
| Maracónes |  | X |
| Maracas |  | X |
| Otros |  |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Vestimentas y Maquillaje | Si | No |
| Maquillaje bailarines | X |  |
| Maquillaje músicos | X |  |
| Vestimenta bailarines | X |  |
| Vestimenta músicos | X |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Espacio de ensayo | Si | No |
| Canchas públicas | X |  |
| Colegios |  | X |
| Plazas públicas | X |  |
| Privados |  | X |
| Sedes Vecinales | X |  |
| Universidades Privadas |  | X |
| Universidades Públicas |  | X |

2.2.3 Humanos. (Músicos, bailarines, convocatoria)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Tipo de convocatoria | Si | No |
| Audiciones | X |  |
| Convocatoria abierta |  | X |
| Convocatoria cerrada |  | X |

2.3 Metodología de enseñanza

2.3.1 Forma de ensayo y enseñanza de repertorio

Antes de hablar de la metodología de enseñanza de la comparsa “La Trikiñuela” es preciso mencionar que gran parte de los instrumentistas de la mencionada agrupación **no** poseen estudios musicales formales. La mayoría de éstos integrantes trabajan de forma oral o por imitación.

Forma de ensayo:

* Al inicio de cada ensayo se realiza un calentamiento corporal colectivo.
* Posteriormente se elige un tema o sección musical a trabajar.
* Los jefes de fila dictan las notas de la pieza o sección musical seleccionada.
* Los jefes de fila o integrantes que poseen mayor experiencia con su instrumento, muestran las posiciones de las notas y la forma de ejecutarlas ya sea en trompeta, saxofón, trombón, quena, bombo, entre otros.
* Se da un tiempo para descifrar, ensayar secciones por separado y resolver dudas.
* Se realiza el primer ensamble por filas.
* Ensamble cuerpo de músicos.
* Ensamble general (danza y música)
* Entrega audios para estudio personal.

\*Las necesidades que fueron surgiendo con el tiempo para esta agrupación, determinaron el desarrollo de una nueva forma de enseñanza del repertorio que involucraba el uso de partituras en los ensayos. Junto con esto se generan talleres de lecto- escritura musical al interior de la agrupación a cargo de quienes poseían mayores conocimientos musicales.

\*Posterior a la llegada de la partitura el tercer, cuarto y quinto paso de la forma de ensayo que utiliza comparsa La Trikiñuela fue reducido a solo uno, que es la lectura musical de la partitura.

2.4 Objetivos

Durante el desarrollo de la entrevista no quedo expuesto un objetivo general claro o único, Gabriel Gonzales (instrumentista de comparsa “La Trikiñuela”) expone enfáticamente que un elemento positivo de la agrupación era la capacidad de ser moldeable y cambiante con el pasar del tiempo, no obstante, logró definir tres objetivos claves en el desarrollo de la agrupación que también marcaron y definieron en gran medida el lineamiento futuro de esta. Dentro de este objetivo nos encontramos con:

1. La intervención cultural y artística de poblaciones y espacios públicos.

Esta se basaba en realizar pasacalles, asistir a carnavales gestados en aniversarios de poblaciones, tocar en plazas, juntas de vecinos, ferias, entre otras instancias de asistencia popular.

1. Una representación social y política mediante una puesta en escena que incluya música, danza y teatro.

La puesta en escena de la agrupación era la representación de un cuento escrito por uno de los integrantes, éste narraba la historia de seres que vivían en las “oscuridad” de la ciudad. Estos seres místicos tenían el propósito de concientizar a los obreros y la clase trabajadora sobre el modelo actual de la sociedad. Con ésta historia detrás, los músicos se vestían con indumentaria negra representativa de un estado anímico en las zonas urbanas de mayor vulnerabilidad, es así como el concepto de “alma oscura” se apodera de los músicos. En contraparte, el cuerpo de baile da muestra de ésta conciencia que se busca transmitir a través de colores y alegría carnavalera como rebeldía. El constante choque de estas dos posturas pretendía representar la dualidad existente en las zonas urbanas.

## 4.2 Estudio comparativo

A continuación se realizará la comparación de las tres comparsas

1- Año en que fueron fundadas

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Año de Fundación |
| Carnavalito Gitano | Finales del 2012 |
| Comparsa Sin Cabeza | Junio del 2015 |
| La Trikiñuela | Principios del 2009. |

\* Todas las comparsas fueron fundadas posterior al año 2009.

2-Motivo con que fue fundada:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Motivo con que fue fundada |
| Carnavalito Gitano | Presentar repertorio y puesta en escena de Yapoz Trío y Cavila Cuna. |
| Comparsa Sin Cabeza | Presentación con bailarinas del departamento de artes en marcha estudiantil del 2015. |
| La Trikiñuela | Mostrar el taller en diferentes espacios públicos de la comuna de Puente Alto para visualizar el trabajo que se había estado realizando en un taller de danza contemporánea infantil durante el año. |

\*Todas las comparas fueron fundadas tras fusionar música y danza.

3-Lugar físico de ensayo:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Lugar físico de ensayo |
| Carnavalito Gitano | Colegio Republica de Paraguay - Recoleta (2013 – a la fecha) – “Proyecto escuela abierta” Municipalidad de Recoleta. |
| Comparsa Sin Cabeza | Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. |
| La Trikiñuela | * Tres Canchas – Puente Alto (2009 – 2012) * Sede colonia El Peral – Puente Alto (2012) * Plaza Monserrat – Puente Alto (2012 – 2017) * \* Días de lluvia sede “Las Araucarias” – Población los Copihues - La florida |

\*Comparsa La Trikiñuela utilizó en un periodo de 3 años y luego de 5 años plazas públicas, las otras dos utilizan instituciones que están abiertas a la comunidad para realizar actividades de manera formal e informal.

4-Cantidad de integrantes (aproximado):

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Cantidad de integrantes |
| Carnavalito Gitano | * 54 personas aprox.   (agosto 2017) |
| Comparsa Sin Cabeza | * 25 personas aprox.   (agosto 2017) |
| La Trikiñuela | * 30 personas aprox.   (marzo 2017) |

\*El promedio de integrantes dentro de las tres agrupaciones se encuentra en 35 personas

5- Vigencia:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Año de Fundación |
| Carnavalito Gitano | * Agrupación activa (Octubre 2017) |
| Comparsa Sin Cabeza | * Agrupación activa. (Octubre 2017) |
| La Trikiñuela | * Comparsa vigente hasta Marzo 2017 |

\*Comparsa La Trikiñuela estuvo vigente desde 2009 hasta inicio del 2017, las demás siguen vigentes hasta la fecha (octubre 2017)

**Categorías de observación:**

2.1 Organización

2.1.1 Roles y funciones.

Carnavalito gitano tiene todas los roles y funciones propuestos en la investigación, mientras que comparsa La Trikiñuela con comparsa Sin cabeza comparten el **no** poseer la figura de un director general, director musical, representante y secretario. Quien posee la menos cantidad de roles y funciones es comparsa Sin cabeza quienes, además de los roles ya mencionados, no poseen persona(s) encargada de diseño y vestuario, jefe de fila y tesorero.

2.2 Recursos

2.2.1 Financieros. (Ingresos, gastos)

La forma de ingresos que poseen las comparsas estudiadas ninguna posee la modalidad de cuotas ni la recepción de donaciones de entidades públicas o privadas. Todas reciben ingresos en presentaciones en espacios públicos. Comparsa Sin cabeza y comparsa La Trikiñuela realizan ventas, mientras que está última es la única que no realiza presentaciones remuneradas.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Forma de ingresos | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Presentaciones en espacios públicos, presentaciones remuneradas | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Presentaciones en espacios públicos, presentaciones remuneradas, ventas | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Presentaciones en espacios públicos, ventas | Comparsa Carnavalera |

Los gastos realizados por las comparsas coinciden los puntos de maquillaje y vestimenta, así mismo en la **no** realización de gastos en afiliación a entidades públicas o privadas, espacio de ensayo y recreación. Comparsa Sin cabeza y Carnavalito Gitano comparten los puntos de partituras y transporte. Solo comparsa Sin cabeza dice realizar gastos en los puntos de ayuda económica y compra de instrumentos, y Carnavalito gitano en sueldos para su formato profesional. Comparsa la Trikiñuela junto a Comparsa Sin cabeza realizan gastos en la mantención de instrumentos de sus integrantes.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Maquillaje y vestuario, partituras, transporte, sueldos. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Maquillaje y vestuario, partitura, transporte, ayuda económica, compra de instrumentos, mantención de instrumentos. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Maquillaje y vestuario, mantención de instrumentos. | Comparsa Carnavalera |

2.2.2 Materiales. (Instrumentos, vestimentas, espacios de ensayo)

Los instrumentos que están presentes en las tres comparsas son: saxofón tenor, saxofón alto, clarinete, trompeta, trombón, bombo, caja y platillos. Carnavalito gitano es la única agrupación que presenta saxofón barítono, violines y crótalos. Comparsa la Trikiñuela es la única agrupación que presenta tuba, quena, djembe y bongó. Carnavalito gitano y comparsa Sin cabeza comparten en su formación el acordeón, Carnavalito gitano y comparsa la Trikiñuela comparten el eufónio y darbuka, y comparsa Sin cabeza con comparsa La Trikiñuela comparten melódicas.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Saxofón tenor, saxofón alto, clarinete, trompeta, trombón, bombo, caja, platillos, saxofón barítono, crótalos, acordeón, eufonio, darbuka, violines | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Saxofón tenor, saxofón alto, clarinete, trompeta, trombón, bombo, caja, platillos, acordeón, melódicas. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Saxofón tenor, saxofón alto, clarinete, trompeta, trombón, bombo, caja, platillos, tuba, quena, djembe, bongó, eufonio, darbuka, melódicas. | Comparsa Carnavalera |

En los recursos materiales las comparsas estudiadas coinciden en los puntos de Maquillaje bailarines, vestimenta bailarines y vestimenta músicos, solo Carnavalito Gitano dice no tener maquillaje para el cuerpo de músicos.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Maquillaje bailarines, vestimenta bailarines, vestimenta músicos. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Maquillaje bailarines, maquillaje músicos, vestimenta bailarines, vestimenta músicos. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Maquillaje bailarines, maquillaje músicos, vestimenta bailarines, vestimenta músicos. | Comparsa Carnavalera |

Comparsa La Trikiñuela utilizó espacios públicos para la realización de sus ensayos (plazas) y también sedes vecinales. Carnavalito Gitano utiliza de lugar de ensayo un colegio y comparsa Sin cabeza una universidad pública.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Universidad pública | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Colegio | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Plaza y sedes vecinales | Comparsa Carnavalera |

2.2.3 Humanos. (Músicos, bailarines, convocatoria)

En los recursos humanos todas las comparsas estudiadas poseen más integrantes en el cuerpo de baile que en el cuerpo de músicos.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Posee más integrantes en el cuerpo de baile que en el cuerpo de músicos. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Posee más integrantes en el cuerpo de baile que en el cuerpo de músicos. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Posee más integrantes en el cuerpo de baile que en el cuerpo de músicos. | Comparsa Carnavalera |

El tipo de convocatoria realizada comparsa La Trikiñuela y Carnavalito Gitano son audiciones, mientras que Comparsa sin cabeza tiene la modalidad de convocatoria abierta.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Audiciones. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Convocatoria abierta. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Audiciones. | Comparsa Carnavalera |

2.3 Metodología de enseñanza

2.3.1 Forma de ensayo y enseñanza de repertorio

En la metodología de enseñanza las tres comparsas estudiadas tienen la similitud de: ensayos independientes entre cuerpo de baile y cuerpo de músicos, calentamiento físico, elección de la sección a trabajar y ensamble general. Comparsa Sin cabeza y Carnavalito gitano comparten el uso de partituras, en cambio, comparsa la Trikiñuela enseña su repertorio de forma oral o imitativa por lo que los jefes de filas dictan las notas y sus posiciones en sus respectivos instrumentos. Comparsa la Trikiñuela y comparsa Sin cabeza desarrollan un trabajo individual previo al ensamble de músicos y Carnavalito gitano exige a sus integrantes un estudio personal previo a los ensayos.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | Ensayos independientes entre cuerpo de baile y cuerpo de músicos, calentamiento físico, elección de la sección a trabajar, ensamble general. Uso de partituras. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | Ensayos independientes entre cuerpo de baile y cuerpo de músicos, calentamiento físico, elección de la sección a trabajar, ensamble general. Uso de partituras. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | Ensayos independientes entre cuerpo de baile y cuerpo de músicos, calentamiento físico, elección de la sección a trabajar, ensamble general. Enseñanza de repertorio oral o imitativa. | Comparsa Carnavalera |

2.4 Objetivos

Carnavalito gitano y Comparsa la Trikiñuela definen objetivos concretos, por otra parte, comparsa Sin Cabeza dice no poder determinar un objetivo concreto ya que limitaría su futuro crecimiento, sin embargo, poseen un lineamiento político que comparte con las otras dos comparsas estudiadas trabajando en visibilizar y representar problemáticas sociales a través de una propuesta musical, dancística y teatral, siendo el motivo principal para la participación en carnavales y marchas. Carnavalito Gitano también tiene como objetivo la investigación de la cultura gitana y de la muestra de las culturas orientales a la población en general.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
| Carnavalito Gitano | visibilizar y representar problemáticas sociales a través de una propuesta musical, dancística y teatral, siendo el motivo principal para la participación en carnavales y marchas. Investigación de la cultura gitana y de la muestra de las culturas orientales a la población en general. | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa Sin Cabeza | visibilizar y representar problemáticas sociales a través de una propuesta musical, dancística y teatral, siendo el motivo principal para la participación en carnavales y marchas | Comparsa Carnavalera |
| Comparsa la Trikiñuela | visibilizar y representar problemáticas sociales a través de una propuesta musical, dancística y teatral, siendo el motivo principal para la participación en carnavales y marchas | Comparsa Carnavalera |

# V. Conclusiones y proyecciones

## 5.1 Conclusiones en torno a los objetivos y preguntas de investigación:

Conclusiones en torno al objetivo general: Desarrollar un estudio comparativo entre 3 comparsas de la Región Metropolitana vigentes hasta el año 2017.

* Es factible desarrollar un estudio comparativo de tres comparsas carnavaleras de la Región Metropolitana utilizando los criterios de la sociología de la música y la psicología social.
* El método comparativo es una herramienta eficaz para analizar y conocer el comportamiento de agrupaciones de las cuales no se tiene mucha información, logrando detectar similitudes y diferencias.
* Existen dos tipos de comparsas carnavaleras, una de ellas presenta un rechazo literal a las estructuras de poder que generen cargos o roles que impongan relaciones asimétricas entre sus integrantes y otro tipo de comparsas, que acepta definir cargos, roles y funciones ya que las considera necesarias para poder gestar un desarrollo propicio a la agrupación. El motivo de esto radica en que el tipo de agrupación que acepta la definición de cargos busca profesionalizar la agrupación, según el ideario de carnavalito gitano, a través de fondos concursables estatales, formatos de presentación en escenario para eventos privados y participación en festivales privados. Si bien Comparsa sin cabeza y comparsa La Trikiñuela difieren en la definición de roles y funciones con Carnavalito gitano, todas las comparsas estudiadas poseen una estructura (formal o informal) en su interior que ayuda a su funcionamiento.
* Las comparsas carnavaleras poseen un punto de concordancia referido a la necesidad de generar ingresos económicos en estas agrupaciones, esto posee una relación directa con la posibilidad que entregan las comparsas carnavaleras a sus integrantes de vivir una experiencia cultural, social y artística alejada de cualquier costo monetario.
* La “autogestión” es la base en la subsistencia económica de estos grupos humanos ya que les permite mantenerse firmes con sus lineamientos políticos a la hora de trabajar.
* Para mantener el lineamiento político y social de las comparsas carnavaleras es necesario que a los integrantes de dichas agrupaciones no se les cobre monetariamente ya que este tipo de agrupaciones se caracterizan por ser sin fines de lucro.
* Los elementos visuales al interior de estas agrupaciones son de vital importancia en las comparsas carnavaleras. Las tres comparsas investigadas utilizan vestimenta y maquillaje para sus integrantes, siendo incluso elementos contemplados en los gastos mensuales de ésta, por lo tanto dentro de este tipo de agrupaciones se logran desarrollar otro tipo de disciplinas como el diseño de vestuario, teatro y artes visuales.
* Debido a la formación instrumental de las agrupaciones, los lugares de ensayo en que éstas se desarrollan tienden a ser espacios públicos o abiertos a la comunidad, los cuales ofrecen un ambiente propicio a las comparsas para congregar a gran cantidad de integrantes, además de ofrecer un desprendimiento económico. En consecuencia, la utilización de espacios públicos para la realización de ensayos genera una relación directa con la comunidad creando distintos niveles de aceptación y transformándose en una actividad establecida y periódica en dichos espacios, elemento que a su vez difunde la existencia de este tipo de agrupaciones.
* En las tres agrupaciones investigadas existe un mayor porcentaje de integrantes en el grupo de danza por sobre el grupo de músicos, esto se debe a que los espacios existentes para el desarrollo de la danza son más reducidos.
* Los tipos de convocatoria que proponen estas agrupaciones propician una mayor inclusión, aunque sólo se desarrollen en momentos determinados del año en función de la necesidad musical o dancística de la comparsa.
* Las comparsas carnavaleras presentan equidad en el tiempo destinado para ensayo tanto para bailarinas como músicos, ambas partes son fundamentales en el funcionamiento de la agrupación y es por esto que ambas son concebidas con el mismo nivel de importancia. El ensamble de las partes se produce dentro de una relación simétrica en donde la danza se acopla a la música y a la vez la música se acopla con la danza. Hoy en día, la música de carnaval no se puede concebir sin la expresión corporal.
* Respecto a la metodología de enseñanza de repertorio y coreografía, este tipo de agrupaciones no posee una metodología establecida formal dentro del academicismo, ya sea musical o pedagógico, a la hora del traspaso de conocimientos pero sí rescatan ciertos elementos como lo es la imitación para poder lograr un desarrollo musical y dancístico exitoso.
* Las comparsas carnavaleras dentro de sus contextos comunitarios tienden a formar escuelas de aprendizaje “no formal” en donde apuntan a la instrucción musical o coreográfica de sus integrantes a pesar de no considerarse necesariamente escuelas. Las comparsas carnavaleras son un espacio de aprendizaje artístico que beneficia en gran medida a integrantes que tengan un nivel básico o nulo de la disciplina, en donde personas sin conocimiento en teoría, lecto-escritura musical, ejecución instrumental, danza o teatro han aprendido y logrado desarrollar estos conocimientos. Esto deja en evidencia que las escuelas no están brindando de manera eficaz el desarrollo de estas habilidades y existe un importante número de personas que adquiere este tipo de conocimientos en espacios informales de educación.
* Estas agrupaciones hoy poseen como base un lineamiento político y social, en donde la lucha por las desigualdades sociales se vuelve un objetivo primordial en la organización de las comparsas. Esto responde directamente a que hoy en día el carnaval es un espacio de lucha social y re-apropiamiento del espacio público, por lo que el debate político es de vital importancia en la visión y existencia dentro de estas agrupaciones. Las asambleas generales son el principal espacio de retroalimentación de ideas, en donde éstas definen su futuro y las decisiones a tomar con la finalidad de intervenir culturalmente a los espacios más vulnerables y violentados de la RM. Las comparsas carnavaleras se han transformado hoy en esta Región, en un elemento artístico y cultural de resistencia y lucha social.
* Las comparsas carnavaleras hoy en día en la RM son instancias de participación ciudadana en donde desarrollan diversas disciplinas artísticas, generando poco a poco una identidad local en las comunidades y poblaciones donde se presentan a través del carnaval. Como elemento pedagógico es una oportunidad para el desarrollo musical de quienes participan en estas agrupaciones
* La politización de las comparsas hace que las disciplinas artísticas no sean el único elemento a desarrollarse; los participantes de estas agrupaciones crean un sentido crítico respecto al arte que generan, acto fundamental para el aprendizaje humano a diferencia del sistema actual enfocado en los resultados de pruebas estandarizadas.

Conclusiones en torno al objetivo específico 1: Describir y dejar registro sobre los procesos y el desarrollo interno de 3 comparsas de la Región Metropolitana, vigentes hasta el año 2017.

* Debido a la poca información en torno a las comparsas carnavaleras de la Región Metropolitana es necesario continuar el estudio sobre este fenómeno actual que va en aumento.
* Es factible describir y dejar registro sobre los procesos y desarrollo interno de tres comparsas carnavaleras de la Región Metropolitana, ya que este tipo de agrupaciones poseen la disposición y el interés respecto al desarrollo de un movimiento carnavalero en Santiago.
* Las comparsas carnavaleras, son parte fundamental en la organización y experiencia del carnaval, son uno de los actores principales en el rescate del espacio público en la Región Metropolitana actualmente.
* Las comparsas carnavaleras juegan hoy un papel importante en la resistencia cultural y en la lucha social del país participando de manera constante en pasacalles, marchas y protestas.
* Existe una precaria información respecto a las comparsas carnavaleras en las fuentes bibliográficas de las bibliotecas de Chile pese al auge que han tenido desde la década de los 90´.
* La comparsa carnavalera es un espacio en donde se genera la interacción e interdependencia constante de sus miembros y el carnaval junto al espacio público es el contexto específico de ésta.
* En la RM las comparsas carnavaleras son pieza fundamental del carnaval, ya que éstas se preparan y basan su trabajo para poder presentarse en estas fiestas, transformando la calle en su “escenario”. Es por esto que este tipo de agrupaciones no posee un carácter inclusivo durante el desarrollo del carnaval, ya que la presentación es considerada hoy en día un “espectáculo” en donde el resto de los participantes se vuelven espectadores, elemento que contrasta directamente con el pasado del carnaval durante la edad media, en donde la participación de la población tenía un carácter universal en el cual todas las personas se involucraban para su renacimiento y renovación siendo participes activos de su realización.
* El trabajo instrumental de las comparsas carnavaleras se centra en el ensamble de percusiones con bronces y cañas; la razón de esto es debido a la proyección del sonido que ofrecen estos instrumentos sin la necesidad de amplificación, además de la movilidad que éstos dan a los instrumentistas durante los formatos de pasacalle. A pesar de que para las comparsas carnavaleras el uso de percusiones, bronces y cañas es pieza fundamental en su conformación musical, éstas entregan la posibilidad a otro tipo de instrumentos con menor proyección sonora como lo son quenas, violines o melódicas, por los siguientes motivos:

- Dejar una participación abierta a otros instrumentos promueve la inclusión a futuros integrantes que deseen formar parte de este tipo de agrupaciones.

- Por motivos económicos es de mayor complejidad encontrar instrumentistas que se dediquen a trabajar con trompetas, trombones o saxofones, por lo que las comparsas carnavaleras se han debido adaptar a la escasez de este tipo de instrumentistas, buscando otro tipo de colores sonoros para lograr un pleno funcionamiento de la agrupación. En consecuencia, las agrupaciones de esta índole son proclives a desarrollar un género musical cercano a la fusión, en donde no existan limitaciones técnicas o estéticas para el desarrollo de su musicalidad, inclusive carnavalito gitano, que es una agrupación que busca desarrollar un estilo musical relacionado directamente con la cultura gitana, se consideran como un grupo que se desenvuelve en base a la fusión musical.

* El desarrollo artístico de este tipo de agrupaciones es en gran medida en instancias callejeras, donde sus integrantes deben verse enfrentados a extensas caminatas o pasacalles por variados lugares y en diferentes condiciones, es por esto que este tipo de agrupaciones no pueden dejar de lado el calentamiento corporal previo a realizar cualquier tipo de ensayo, sin importar si se trata de músicos, bailarinas o figurines. El cuidado físico es un elemento de vital importancia al interior de las comparsas carnavaleras.

Conclusiones en torno al objetivo específico 2: Desarrollar una revisión bibliográfica en torno al carnaval desde sus antecedentes históricos universales y locales hasta la actualidad en Santiago de Chile.

* Para comprender el contexto actual de las comparsas carnavaleras es necesario estudiar la historia del carnaval.
* La mayor parte de los estudios relacionados sobre el carnaval actual en la Región Metropolitana provienen de investigaciones universitarias, como memorias de título y no de organismos estatales, pese al auge de este tipo de manifestaciones culturales.
* El no reconocimiento formal por parte de las instituciones gubernamentales en Chile del carnaval afecta directamente en la conformación de una identidad cultural y genera una negación formal de la cultura latina.
* Existe una incongruencia en los objetivos de los planes y programas musicales del MINEDUC respecto a la “conservación y transmisión musical nacional”, al no contemplar el estudio de los carnavales, su música y tradición. Es por ello que nos parece de suma importancia que en algún momento de la asignatura esta materia sea abordada de forma seria y detallada.
* El carnaval ha estado presente en Chile desde que se sincretizó con las diferentes culturas amerindias; contiene dentro de su cultura diferentes elementos de los pueblos originarios de América, principalmente del norte grande, aportando danza, música y diferentes expresiones artísticas que deben ser preservadas como parte de nuestra identidad.
* El carnaval históricamente ha sido desplazado a la periferia, se le ha intentado abolir y negar como parte de nuestra cultura y tradición por diversos elementos gubernamentales.
* Durante la edad antigua en Grecia y Roma hasta el día de hoy en la RM, el apropiamiento del espacio público ha sido un elemento constante durante el desarrollo de múltiples festividades llevadas a cabo en diversas urbes. Los carnavales no se pueden concebir sin el apropiamiento por parte de las comunidades del espacio público adyacente a ellas.
* La música, la danza, el teatro y cualquier expresión artística juegan un rol fundamental a la hora de vivir la experiencia del carnaval.
* En la edad media, en las fiestas amerindias pre-hispánicas e incluso en el carnaval de la challa, el carnaval era un espacio de libertad que no poseía un trasfondo político, punto discordante con el carnaval actual de la RM que es una representación de resistencia social y política por medio de símbolos.
* La politización del carnaval en la RM responde en gran medida a las constantes represiones y persecuciones políticas a las que se ha visto ligado durante su historia. Diversos personajes históricos, instituciones y medios de comunicación se encargaron a lo largo de los años en desprestigiar y suprimir esta fiesta popular. La moralidad y el control de los espacios públicos por medio de los gobiernos han sido de los principales motivos para frenar el desarrollo del carnaval, en consecuencia, a esto es que las poblaciones post-dictadura de la RM han vuelto a apropiarse de dichos espacios de manera política.
* El uso del espacio público permite al carnaval tener un alto grado de diversidad en las manifestaciones y agrupaciones donde convergen distintas disciplinas artísticas como teatro, música, danza y artes visuales; de esta forma el carnaval acerca la cultura a los sectores marginados y vulnerables, entregando la posibilidad a las comunidades de presenciar un espectáculo callejero que rompe con la cotidianidad de estos lugares y con los estigmas que cargan las poblaciones respecto a la delincuencia, narcotráfico y violencia. En este contexto el sentimiento de abandono que prima en las personas es transformado, gracias al carnaval, en alegría y acompañamiento.
* El carnaval en la RM se ha alejado de sus orígenes en Europa o de los tiempos de la challa, del cristianismo y la bienvenida a las cosechas. Hoy en día esta celebración se ha transformado en una instancia de crítica social donde la importancia radica en involucrarse en poblaciones marginales, reapropiarse de los espacios públicos y generar comunidad, siendo cada año más importantes y complejos en cuanto a organización, cantidad de personas que concurren y movimientos culturales que participan, logrando poco a poco arraigarse en el folclor propio de dichos lugares creando identidad.

Conclusiones en torno al objetivo especifico 3: Generar un instrumento de comparación que permita rescatar y detallar el funcionamiento de tres comparsas carnavaleras de la Región Metropolitana de Chile.

* El instrumento creado responde a las necesidades propuestas en la investigación.
* A través de la sociología de la música y la psicología social logramos comprender este fenómeno cultural y detallar su organización, funcionamiento y objetivos.
* La sociología de la música contribuyó a la compresión de la comparsa carnavalera como un elemento de estudio viable, entendiéndola como un fenómeno que proviene directamente de la interacción e interdependencia de individuos determinados por un contexto específico.
* La categoría “meso”, propuesta en la sociología de la música, permite establecer la directa relación entre la comparsa carnavalera y su organización interna respecto a su entorno, el carnaval y el espacio público, es decir, la comparsa carnavalera es dependiente de su entorno y no se puede comprender su existencia sin antes comprender el carnaval y su contexto.
* Las comparsas carnavaleras reúnen las características con que la psicología social define el concepto de grupo, ya que este tipo de agrupaciones consta de una cantidad más o menos delimitada de individuos que se relacionan entre sí en un espacio y tiempo determinado, por esto pudimos aplicar criterios de la investigación grupal a nuestro estudio comparativo.
* Según los análisis de la realidad social, el nivel organizacional es pertinente en este tipo de agrupaciones, ya que permite estudiar de manera detallada el funcionamiento interno y organizacional de las comparsas carnavaleras con las cuales pretendemos trabajar. Gracias a este nivel logramos desarrollar las bases en nuestras categorías de observación para así poder generar una comparación objetiva entre los objetos de estudio.
* El método comparativo sistematizó la información obtenida y cuantificó los datos recaudados para así objetivar y ordenar las observaciones al momento de concluir. El método de la diferencia reveló los elementos característicos entre las tres comparsas carnavaleras investigadas, para así comprender de mejor manera este fenómeno cultural y social.
* La entrevista fue el instrumento de recolección de datos que nos permitió recaudar de mejor forma la información requerida en las categorías expuestas y profundizar en el funcionamiento de los objetos de estudio, esto en comparación con otros instrumentos como la encuesta, que recauda datos de carácter general y menos específicos al desarrollarse en menor cantidad de tiempo que la entrevista.

Conclusiones en torno a la pregunta de investigación 1: ¿Es posible realizar un estudio que pueda identificar características similares o diferentes de tres comparsas de la Región Metropolitana?

* A través de la sociología de la música, la psicología social, el método comparativo y las entrevistas es factible realizar un estudio sistemático que detalle e identifique las características similares y diferentes de las comparsas carnavaleras.
* Aplicar el presente estudio a un universo más grande de investigación será fundamental para comprender el desarrollo y comportamiento de este tipo de agrupaciones en la actualidad.
* Las investigaciones se enriquecen al cruzar diferentes áreas de las ciencias y así abrir nuevos horizontes educativos.

Conclusiones en torno a la pregunta de investigación 2: ¿Tienen rasgos similares en su organización, objetivos, recursos y metodología de enseñanza?

* Las tres comparsas carnavaleras estudiadas poseen rasgos similares en su organización, lo que nos permite generar una hipótesis referida al funcionamiento no solo musical de estos grupos, sino que además a su importante rol social y político en diferentes comunidades.
* Las tres comparsas carnavaleras estudiadas poseen rasgos similares en sus objetivos en cuanto a su rol político-social y al re-apropiamiento del espacio público.
* Las tres comparsas carnavaleras estudiadas poseen rasgos similares en sus recursos materiales y humanos. En cuanto a recursos materiales utilizan vestuario y maquillaje tanto en músicos como bailarines, poseen una base instrumental similar en cuanto a percusiones e instrumentos de caña y bronce por su intensidad sonora, utilizan espacios públicos o abiertos a la comunidad. En cuanto a recursos humanos en todas las comparsas estudiadas hay mayor cantidad de integrantes en el cuerpo de baile que en el cuerpo de músicos.
* Las tres comparsas carnavaleras estudiadas poseen rasgos similares en su metodología de enseñanza en cuanto poseen una metodología de enseñanza no formal haciendo una forma de educación paralela al sistema educativo chileno.

Conclusiones en torno a la pregunta de investigación 3: ¿Existen características fundamentales para ser denominadas comparsas carnavaleras?

* Poseen características fundamentales como:

1. La participación en carnavales y espacios públicos.
2. La presencia de un cuerpo de baile y de un cuerpo músicos con una finalidad artística consecuente a su ideología.
3. La autogestión como la forma de financiamiento para no depender de ningún tipo de institución.
4. La finalidad política y social con que se desenvuelven en diversas comunidades.
5. Poseen una metodología de enseñanza no formal.
6. Este tipo de agrupaciones da la posibilidad de aceptar nuevos integrantes constantemente a diferencia de otro tipo de agrupaciones como bandas.
7. La participación en estas agrupaciones está exenta de cualquier costo monetario directo.
8. Dan espacio de discusión a sus integrantes, tomando la mayoría de las decisiones en conjunto.

## 5.2 Implicancia y proyecciones

Consideramos que esta investigación es un aporte para comprender el fenómeno social y cultural del carnaval en las poblaciones, y sobre todo comprender la organización del actor principal del carnaval que son las comparsas carnavaleras. Nuestro estudio se basó en hacer un panorama general del funcionamiento de la comparsa carnavaleara, por lo que a futuro diversas investigaciones pueden profundizar en alguno de los puntos ya estudiados como su organización, instrumentación, recursos, objetivos y metodología de enseñanza.

* Es necesario debido a lo dinámico del fenómeno de las comparsas carnavaleras mantener, fortalecer y observar de manera permanente cómo estas agrupaciones van mutando e influyendo en el desarrollo artístico de las capas populares, descubriendo qué aportes metodológicos, educativos, formativos, etc., tienen este tipo de agrupaciones y cómo pueden permear los lugares formales de educación.
* Existe un desarrollo histórico en la base popular del cual ningún estamento gubernamental se hace cargo a la fecha; es necesario que se establezcan puentes comunicativos entre las bases institucionales y estas acciones no gubernamentales, espontáneas y populares de manera de enriquecerse mutuamente y fortalecer las expresiones culturales de base popular.
* Se sugiere que los planes y programas del MINEDUC desarrollen de manera interdisciplinar el carnaval, en su contexto actual, debido a su importancia social.
* El constante estudio de este tipo de agrupaciones dará cuenta de una identidad que se está forjando a través de los carnavales en las poblaciones.
* El desarrollo de nuevas comparsas carnavaleras es una herramienta para jóvenes en poblaciones vulnerables para luchar contra la delincuencia, drogadicción y violencia a través de la educación no formal.
* Se sugiere realizar estudios enfocados en la metodología de enseñanza de las comparsas carnavaleras en la RM, para su comprensión y así complementar y enriquecer la educación formal.
* Se sugiere hacer uso de este estudio para futuras investigaciones de agrupaciones artísticas político-sociales y así comprender la importancia del fenómeno artístico cultural actual en los carnavales de la RM.

# Bibliografía

Adrados, F. R. (1972). Fiesta, comedia y tragedia. Barcelona: Planeta.

Almagia, E. B. (1998). *Psicologia Social .* Concepción: Universidad de Concepción.

Arévalo, J. M. (2009). Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual. *Gazeta de Antropología* .

Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento.* (J. Forcat, & C. Conroy, Edits.) Madrid: Alianza Editorial.

Bernal Torres, C. A. (2006). *Metodología de la investigación.* México: Parson Educación.

Bertonio, L. (2011 [1612]). *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara.* La Paz,

Bolivia: Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas (ILLA-A).

Cais, J. (1997). Metodología del análisis comparativo.

Campos, M. S. (2001). La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880 - 1910. *Mapocho* , 282.

*Carnaval de Barranquilla*. (n.d.). Retrieved 2017 йил 22-Agosto from http://www.carnavaldebarranquilla.org/comparsas/

*Carnival of Venice*. (07 de Agosto de 2017). Recuperado el 07 de Agosto de 2017, de http://www.carnivalofvenice.com/carnevale-di-venezia/antico-carnevale/la-storia-del-carnevale

Castillo, C. P. (2011 йил 27-Septiembre). *2011: EL AÑO EN QUE LAS CALLES DE SANTIAGO VOLVIERON A VIVIR (II PARTE).* From Santiago te Conozco: https://santiagoteconozco.wordpress.com/2011/09/27/vuelven-a-vivir-las-calles-de-santiago-ii-parte/

Cerda, H. (1991). Los elementos de la investigación. Bogotá: El Buho.

Consejo nacional de cultura y las artes. (2017). *Inventario priorizado*. From Portal Patrimonio: http://portalpatrimonio.cl/inventario/

Cornejo, J. M. (2003). *Técnicas de análisis grupal .* Barcelona: Universidad de Barcelona.

Descouvieres, C. (1998). Psicología social. En E. B. Almagia, *Psicología social* (págs. 6,7). Concepcion: Universidad de Concepcion.

Díaz Araya, A., Ruz Zagal, R., & Galdames Rosas, L. (2013). De fiesta en fiesta. Santiago, Chile: Universidad de Tarapacá.

Dibam. (2001). ¡En tiempo de chaya nadie se enoja!; La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880 - 1910 . *Mapocho* , 282 - 283.

El Ciudadano. (2012 йил 28-Agosto). *Minuto a minuto: Marcha por la educación recorre las calles de Santiago y regiones.* From El Ciudadano: http://www.elciudadano.cl/educacion/minuto-a-minuto-marcha-por-la-educacion-recorre-las-calles-de-santiago-y-regiones/08/28/

El Tiempo. (07 de junio de 1996). *Marcha pacífica por el medio ambiente*. Obtenido de El Tiempo: http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-439046

*Federación Española de Sociología (FES)*. (s.f.). Recuperado el 13 de Junio de 2017, de http://www.fes-sociologia.com/que-es-la-sociologia/pages/27/

Garay Toboso, J. I. (1996). La participación de los esclavos en las fiestas del calendario Romano. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gonzales, J. P., & Rolle, C. (2004). Historia social de la música popular en Chile 1890-1950. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

Grigoriadu, T. (2010). La obra de Luciano Samotense, orador y filósofo excelente. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Guerra, S. (enero de 2015). El retorno del carnaval, politización del carnaval y carnavalización de la política en el movimiento estudiantil chileno del 2011. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arte, Departamento de teoría de las artes.

Hernandez Sapieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. d. (2010). *Metodología de la investigación .* D.F. Mexico: McGraw-Hill companies, inc.

Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definiciónde la disciplina. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales N°14* , 75-84.

Ilustre municipalidad de Santiago. (2016). *Santiago Cultura*. Recuperado el 25 de Octubre de 2017, de http://www.santiagocultura.cl/2016/10/04/carnaval-san-antonio-de-padua-2016/

Joseph, I. (1998). *El transeunte y el espacio urbano.* Barcelona: Gedisa.

Kawulich, B. B. (2006). La observación participante como método de recolección de datos [82 párrafos]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 6(2), Art. 43, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fq.

Lenz, R. (1905). Diccionario Etimológico . In R. Lenz, *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (p. 243). Santiago: Universidad de Chile.

Makón, A. (2004). “Métodos comparativos en ciencias sociales:algunas reflexiones en relación a sus ventajas y limitaciones”. VIJornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad deBuenos Aires, Buenos Aires.

Mendoza Salazar, D. (2010). *Instituto de Investigación Servicios y Consultoría Turística.* Recuperado el 07 de Agosto de 2017, de http://www.turismoruralbolivia.com/img/AnataCarnavalAndino.pdf

Moreno, M. (1996). África en América Latina. México : Siglo veintiuno editores - UNESCO.

National Geographic España. (27 de Febrero de 2014).

*http://www.nationalgeographic.com.es*. Recuperado el 12 de Julio de 2017, de http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/los-origenes-del-carnaval\_8018/1

Nohlen, D. (1996). *Diccionario método comparativo*. Retrieved 2017 йил 20-Junio from Rzuser: https://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~k95/es/doc/diccionario\_metodo-comparativo.pdf

Noya, J., Fernán, D. V., & Muntanyola, D. (Septiembre-Diciembre de 2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología. *Revista Internacional de Sociología (RIS) Vol.72, n°3* , 541-562.

Oxford. (2017). *Comparsa*. Obtenido de Oxford Dictionaries: https://es.oxforddictionaries.com/definicion/comparsa

Padilla Ballesteros, E. (s.f.). *www.desaparecidos.org.* Recuperado el 25 de Octubre de 2017, de http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv04.htm

Padua, J. A. (1992). Espacio público, intereses privados y politica ambiental. *Nueva sociedad N 122* , 156 - 163.

Ramallo, N. (11 de Febrero de 2013). *Diario digital de Mendoza.* Obtenido de MDZ: http://www.mdzol.com/nota/446171-del-carnaval-el-corso-la-comparsa-y-la-murga/

Sáenz, K., Gorjón, F., Quiroga, M., & Díaz, C. (2012). *Metodología para investigaciones de alto impacto en las ciencias sociales y jurídicas.* Madrid: Dykinson.

Sagredo, R., & Gazmuri, C. (2005). *Historia de la vida privada en Chile: El Chile Moderno. De 1840 a 1925.* Santiago: Taurus.

Silbermann, A. (1961). Estructura Social de la Música. Marid: Taurus.

Silva Hidalgo, R. S. (Enero de 2014). *Resistencia política y origen del movimiento social anti dictatorial en Chile (1973-1988)* . Barcelona, España: Universidad de Barcelona.

UNESCO. (2011). *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* From UNESCO: https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003

UNESCO. (2017). *https://es.unesco.org/*. Recuperado el 19 de Junio de 2017, de https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003

*www.auroradechile.cl*. (s.f.). Recuperado el 16 de Agosto de 2017, de http://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2533.html

*www.uchile.cl*. (s.f.). Recuperado el 18 de Octubre de 2017, de Universidad de Chile: http://www.uchile.cl/portal/facultades-e-institutos/cs-sociales/pregrado/asuntos-estudiantiles/136728/fiesta-de-la-primavera#tabs-2

# Anexos

Ficha General Comparsas Carnavaleras e instrumento comparativo

## Ficha de Comparsa

Historia:

1-Año de fundación:

2- Motivo con que fue fundada:

3-Lugar físico de ensayo:

4-Cantidad de integrantes (aproximado):

5- Vigencia:

## Categorías de observación

2.1 Organización

2.1.1 Roles y funciones.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Rol | Si | No |
| Compositor |  |  |
| Coreógrafo |  |  |
| Difusión y comunicaciones |  |  |
| Director general |  |  |
| Director de danza |  |  |
| Director musical |  |  |
| Diseño y vestuario |  |  |
| Jefe de fila |  |  |
| Representante |  |  |
| Secretario |  |  |
| Tesorero |  |  |

2.2 Recursos

2.2.1 Financieros. (Ingresos, gastos)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Forma de ingresos | Si | No |
| Cuotas |  |  |
| Donaciones |  |  |
| Presentaciones en espacios públicos[[28]](#footnote-28) |  |  |
| Presentaciones remuneradas |  |  |
| Ventas |  |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Gastos | Si | No |
| Afiliación a entidades públicas o privadas |  |  |
| Ayuda económica [[29]](#footnote-29) |  |  |
| Compra de instrumentos para la agrupación |  |  |
| Espacio de ensayo |  |  |
| Mantención instrumentos de la agrupación |  |  |
| Maquillaje |  |  |
| Partituras |  |  |
| Recreación de la banda[[30]](#footnote-30) |  |  |
| Sueldos  (Formato Profesional) |  |  |
| Transporte |  |  |
| Vestimenta |  |  |

2.2.2 Materiales. (Instrumentos, vestimentas, espacios de ensayo)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Instrumento | Si | No |
| Saxofón Soprano |  |  |
| Saxofón Alto |  |  |
| Saxofón Tenor |  |  |
| Saxofón Barítono |  |  |
| Clarinete |  |  |
| Trompeta |  |  |
| Trombón Tenor |  |  |
| Trombón Bajo |  |  |
| Tuba |  |  |
| Eufonio |  |  |
| Quena |  |  |
| Quenacho |  |  |
| Zampoña |  |  |
| Melódica |  |  |
| Flauta dulce |  |  |
| Flauta traversa |  |  |
| Acordeón |  |  |
| Bombo |  |  |
| Caja |  |  |
| Platillo |  |  |
| Crótalos |  |  |
| Djembe |  |  |
| Pandero |  |  |
| Darbuka |  |  |
| Bongós |  |  |
| Maracónes |  |  |
| Maracas |  |  |
| Otros: |  |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Vestimentas y Maquillaje | Si | No |
| Maquillaje bailarines |  |  |
| Maquillaje músicos |  |  |
| Vestimenta bailarines |  |  |
| Vestimenta músicos |  |  |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Espacio de ensayo | Si | No |
| Canchas públicas |  |  |
| Colegios |  |  |
| Plazas públicas |  |  |
| Privados[[31]](#footnote-31) |  |  |
| Sedes Vecinales |  |  |
| Universidades Privadas |  |  |
| Universidades Públicas |  |  |

2.2.3 Humanos. (Músicos, bailarines, convocatoria)

Cantidad Músicos:

Cantidad Bailarines:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Tipo de convocatoria | Si | No |
| Audiciones |  |  |
| Convocatoria abierta |  |  |
| Convocatoria cerrada |  |  |

2.3 Metodología de enseñanza

2.3.1 Forma de ensayo y enseñanza de repertorio

Ensayo músicos:

Ensayo bailarinas:

2.4 Objetivos

## Instrumento de comparación de comparsas

1- Año en que fueron fundadas

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Año de Fundación |
|  |  |
|  |  |
|  |  |

Observaciones:

2-Motivo con que fue fundada:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Motivo con que fue fundada |
|  |  |
|  |  |
|  |  |

Observaciones:

3-Lugar físico de ensayo:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Lugar físico de ensayo |
|  |  |
|  |  |
|  |  |

Observaciones:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Cantidad de integrantes |
|  |  |
|  |  |
|  |  |

Observaciones:

5- Vigencia:

|  |  |
| --- | --- |
| Comparsas | Año de Fundación |
|  |  |
|  |  |
|  |  |

Observaciones:

**Categorías de observación:**

2.1 Organización

2.1.1 Roles y funciones.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Roles y funciones | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

2.2 Recursos

2.2.1 Financieros. (Ingresos, gastos)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Forma de ingresos | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Gastos | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

2.2.2 Materiales. (Instrumentos, vestimentas, espacios de ensayo)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Instrumentos | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Vestimenta | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Espacios de ensayo | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

2.2.3 Humanos. (Músicos, bailarines, convocatoria)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Cantidad de músicos y bailarines | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Convocatoria | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

2.3 Metodología de enseñanza

2.3.1 Forma de ensayo y enseñanza de repertorio

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Forma ensayo | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

2.4 Objetivos

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Sujeto | Características | Resultados |
|  |  |  |
|  |  |  |
|  |  |  |

Observaciones:

## Cuestionario de entrevista

1. ¿Cómo y cuándo surge esta agrupación?, ¿Cuál es el origen del nombre?, ¿Con cuántos integrantes contaba en ese momento?, ¿Cuál era el motivo inicial y los objetivos con los que parte esta agrupación?

2. Desde sus inicios a la actualidad, ¿Cuáles ha sido la evolución que ha experimentado la agrupación? cantidad de integrantes, hitos importantes, objetivos)

3. Si hacemos una comparación entre los inicios de la agrupación y la actualidad ¿se mantienen los mismos objetivos?

4. ¿La agrupación posee una convocatoria abierta?, entonces, ¿Cómo puedes integrarte a esta agrupación?

5. ¿Cuántos integrantes conforman la agrupación en la actualidad? Considérese bailarines/as, músicos/as, figurines/as.

6. ¿Con cuántos bailarines/as cuenta esta agrupación hoy?

7. ¿Con cuántos músicos/as cuenta esta agrupación hoy?

8. ¿Con cuales y cuántos instrumentos cuenta esta agrupación?

9. ¿Qué roles existen al interior de esta agrupación?, ¿Qué papel desempeñan estos roles?

\*Dependiendo de las respuestas de este punto se realizara un organigrama para jerarquizar a los integrantes de la comparsa.

10. ¿Cómo se enseña el repertorio/las coreografías?, ¿Poseen alguna metodología de enseñanza?

11. ¿Poseen elementos en común que los identifique como agrupación? (vestimenta, accesorios, canticos, etc.)

12. ¿Dónde realizan sus ensayos?, ¿Es un lugar fijo?, ¿Cómo logran conseguir dicho espacio?

13. ¿Cómo financian los diferentes recursos materiales que utilizan? (vestimenta, instrumentos, partituras, transporte, alimentación, accesorios, etc.)

14. ¿La agrupación posee ingresos económicos? ¿De dónde provienen?

15. ¿En que utilizan o hacia donde distribuyen sus finanzas?

## Fotografías de cada comparsa

Carnavalito Gitano:



Logo y foto de perfil en la página de facebook.



Músicos en pasacalle.

Comparsa La Trikiñuela

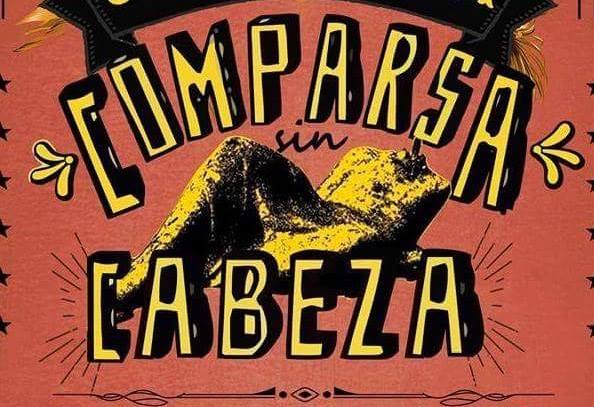


Logo comparsa La Trikiñuela



Cuerpo de baile y músicos en pasacalle.

Comparsa Sin Cabeza



Logo y foto de perfil página de facebook.



Integrantes de la comparsa sin cabeza en un carnaval.

## Entrevistas

### Comparsa La Trikiñuela

E: Entrevistador (Esteban Rebolledo)

G: Gabriel Gonzales - “Comparsa La Trikiñuela”

------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

G: Mi nombre es Gabriel Fermín y pertenezco a la Trikiñuela, la comparsa Trikiñuela.

E: ¿Qué haces dentro de la Trikiñuela?

G: Eh, yo tocaba trompeta, después me derivé a la tuba pero más que nada aportaba en arreglos musicales.

E: Ya, muchas gracias Gabriel, ¿cómo estás?

G: (ríe) Bien, bien.

E: ¿Podrías decirnos cómo y cuando surge la Trikiñuela? Aproximadamente, ¿con cuántos integrantes?

G: Ya, la Trikiñuela partió a fines del 2008, principios del 2009 por un taller de danza contemporánea que se impartía en la villa Andes del sur ahí en Puente Alto , en realidad el profesor que se llama Marcos Vicencio, como culmine del taller, quería sacar el taller a la calle para poder visualizar el trabajo que se estaba haciendo en esa sede vecinal a los vecinos y en ese tiempo los que participábamos de ese taller estábamos como generando una especie de movimiento medio, musicalmente me refiero, como ska, reggae, habían bandas locales que estaban en ese sector por lo tanto habían músicos para poder sacar el taller. Estaba fase salamandra, taller libertario y otras agrupaciones como de esa índole, por lo tanto con un tom de batería, una trompeta, yo estaba recién aprendiendo a tocar trompeta ahí, un saxo, una quena y una melódica, que eran como los instrumentos que teníamos a mano, sacamos el taller de danza. EL taller de danza tenía un rango etario como de niños de 6 años hasta 13 años, 14 años que era la edad que yo tenía. Sacamos el taller, un día 31 de octubre del 2008 y eso, salimos por las calles, los niños estaban pintados, nosotros tocando “imillitay”, un tema que teníamos, el único que teníamos y lo tocamos tres horas (ríe) y hasta que culmino bacán, bonito. Al parecer, después de esa salida, los más grandes conversaron que la había parecido la experiencia y les llamo la atención y decidieron generar una agrupación, una agrupación que sea fuera de lo normal como lo es ese concepto que es “La Trikiñuela”, la Trikiñuela en sí, es como un marullo, como una trampa debajo de todo esta vida cotidiana que vivimos, entonces ahí más o menos nació como la idea.

E: ¿Entonces el nombre nace de este...?

G: De este taller de niños de danza contemporánea.

E: Oye, ¿los objetivos que habían al principio de la agrupación cuales eran?, ¿cuál era la intención?

G: Antes nosotros no conocíamos nada del mundo carnavalero, estuvimos como un año y medio sin conocer nada del mundo carnavalero, no sabíamos que habían otras escuelas Carnavaleras, otras agrupaciones, nada por lo tanto nosotros lo único que salíamos era en el barrio, en el barrio 29 de Puente Alto y las organizaciones sociales que estaban ahí también, como Pablo de Rokha, otras organizaciones y estuvimos trabajando ahí constantemente, los que estábamos en ese taller, quiero recalcar, que éramos puros amigos, éramos familia, estaban mis hermanos, estaba el Marco, tenía su hermana con su otra hermanita, la Irsa y la Nicole, era pura familia y amigos y vecinos, nos conectábamos desde ahí y no conocíamos nada más que eso y estuvimos así como un año y medio. Los objetivos principales eran como, ocupar el barrio, llenar de arte el barrio y eso, que teníamos, no teníamos una concepción más grande si nació desde la espontaneidad.

E: ¿Oye y más o menos cuanta gente había al comienzo?

G: Éramos como 10, 15, las bailarines eran 3 niñitas chicas, el Marcos (ríe), la Lore, la Cony pero ahí empezó a desarrollarse ya cuando teníamos dos años y medio (risas).

E: Ya.

G: Pero más o menos antes de cualquier convocatoria era eso, era puramente estar transitando en el barrio, aportar también a las organizaciones que estaban en el barrio, levantar espacios nosotros, ese era nuestro propósito

E: ¿Y eso se mantuvo al pasar de los años?

G: Si de cierta manera si, hasta… si, si se potencio porque ya, ahora cuento que nuestro primer carnaval fue el “wetripantu”, ahí se nos abrieron unas posibilidades gigantes porque conocimos que no estábamos solos y era un mundo así, infinito, habían muchas agrupaciones, mucha música y un trabajo tan potente en el “wetripantu” que es la intervención de la población, en ese día, como en realidad más de conmemoración y resistencia más que de celebración, para nosotros fue uf, no sé, placentero un elixir.

E: ¿En qué año fue eso?

G: Eh, (Risas, interrupción de una persona, risas) ¡corte! (Risas).

E: Sigamos, no te preocupes.

G: Fue como en 2011, no recuerdo específicamente.

E: ¿Entonces el “wetripantu fue como su primer…?

G: Si, ese fue nuestra primera llegada al mundo carnavalero y me acuerdo que en ese proceso habíamos hecho talleres de confecciones de mascaras, todos teníamos un personaje distinto, teníamos una propuesta escénica colectivamente potente pero desde la individualidad, cada uno aportaba con sus roles y de hecho, fue el único año que salimos con mascaras y bacán, estuvimos todo ese año preparando el “wetripantu¨, sabíamos que íbamos a eso y en el momento de llegar a terciarnos con eso, pucha, desde ahí cachamos cual era nuestra base, seguía el trabajo territorial en el sentido, no académico, si no como vivo, somos de Puente Alto, la mayoría en realidad, y cachamos que desde ahí era nuestra plataforma para poder hacerlo.

E: Oye y dentro de esta comunidad que ustedes tenían, ¿cómo era el tema de la convocatoria?

G: Ya, una vez cuando conociendo este mundo tan grande, empezamos a tener la necesidad de llamar a más gente porque, no sé, yo recuerdo que hubo caleta de tiempo que yo era la única trompeta y participábamos en estos carnavales tan grandes como el de “Víctor Jara” allá en lo espejo, “wetripantu” donde tenía que hacerme mierda tocando, porque las agrupaciones, las otras eran gigantes, así que de a poco ahí se empezó, más que nada llego gente por interés propio al principio, como gente motivada que quería aportar.

E: ¿Los veía en el barrio y se unían?

G: Sipo y de ahí empezó a crecer, ahí fue la incorporación de gente pero desde la voluntad y después, pucha ahí a lo largo del tiempo, empezamos a llamar convocatorias, empezaron nuevas generaciones y hasta el culmine que fue de las últimas generaciones.

E: Oye y hablando de esta última generación, los objetivos, ¿cómo partieron ustedes, como evolucionó “la Trikiñuela” hasta hace poco tiempo atrás?, ¿eran muy distintos, eran otros objetivos?

G: Sí, cambiaron los intereses pero igual nosotros como teníamos siempre abiertas las posibilidades de directrices , que todos teníamos elementos que aportar, se fue modificando y mutando normalmente, porque teníamos, brindábamos ese espacio y no había alguien que decía NO o un SÍ y era como un trabajo comunitario. Nos dábamos ese espacio de conversación y no había imposición, siempre buscando la otra hebra, el otro camino para poder organizarse, eso sí fue lento, tedioso pero era parte de buscar y tratar de proponer una construcción distinta a lo que uno esta comúnmente participando en organizaciones institucionales donde hay un jerarca establecido, cosas así, directores, eso.

E: Si pudieras decir que el objetivo general de la comparsa en sus inicios fue como llevar arte al barrio, ¿en diciembre del año paso el objetivo general era otro?, ¿era más grande o seguía siendo como este del barrio?

G: Fue igual una de las cosas que gusta de la agrupación es que me cuesta decir los objetivos precisos, no soy quién para poder decir pero como partió ese sentimiento de barrio con la banda, se fue potenciando en la agrupación a medida que crecía, de intervenir poblaciones, al final todas las plataformas que nosotros ocupábamos, eran plataformas poblacionales, no nos llamaba cualquier persona, nos llamaba una organización que trabajaba precisamente ahí, entonces de ahí fuimos agarrando puente, sobre todo en la zona sur, la Pintana, San Bernardo, Puente Alto, ahí habitábamos caleta, trabajábamos caleta porque era nuestro barrio, zona sur, como que desde Puente Alto se expandió una concepción de territorialidad zona sur, independiente de que apañáramos Cerro Navia, Pudahuel, Peñalolen pero siempre con ese contexto, entonces, el objetivo en ese sentido se potenció, como un trabajo barrial, que llevara el arte y las propuestas, no sé, poéticas, por llamarlo de alguna forma, a esos lugares donde generalmente no llega el arte.

E: Oye y ¿cuánto fue la mayor cantidad de personas que hubo integrando la comparsa?

G: Uf, fuimos caleta, en un momento llegaron a ser como 85 personas, 90…hubo una convocatoria como con 100 personas y ahí se fue diluyendo.

E: Y al final, en el último momento, ¿cuánta gente aproximadamente?

G: En los últimos momentos, en los últimos latidos (risas), no ahí se fue caleta de gente, ahí me fui yo, se fueron personas que estaban así desde el principio, quedaron como 30 y aun así eran hartos.

E: Oye y en cuanto a la cantidad de personas entre músicos, bailarines, ¿cómo era la proporción?

G: Sí, “La Trikiñuela” funcionaba no separado como una banda y un grupo de danza, era el conjunto, “La Trikiñuela” era eso siempre, de hecho todos los ensayos estábamos juntos, ensayábamos juntos, compartíamos juntos, todo, todo juntos, los bailarines, bailarinas en su mayoría eran caleta, eran como yo creo que más de la mitad de la agrupación y la banda ya era un poquito más acotada en comparación a la danza, no sé de cifras, son variables pero eso.

E: Oye y, ¿qué instrumentos habían?

G: Ya, una de las cosas que quiero recalcar en esta agrupación, es que como nosotros al principio nos vimos en la necesidad de salir a la calle con cualquier instrumento, se dio posibilidad a instrumentos que “comparsescamente” no estaban muy adaptables a la calle en su principio pero la integración de quenas y de melódicas junto a las cañas, los saxos, los trombones, la percusión caja, platillo, djembe hubo en algún momento…dio un color a la agrupación, un color sonoro, cosa que otras agrupaciones no tenían y eso es una característica importante del sonido de la agrupación porque integra, la melódica era súper accesible, la quena era súper accesible a comparación de un bronce que era más caro, eso.

E: ¿Habían instrumentos más claves que otros o cualquier personas que llegara con cualquier instrumento era incorporado?

G: Al principio era cualquier instrumento con cualquier persona pero ya al parecer no podíamos contar con 100% con esas personas con instrumento como exótico, entonces decidimos acotar un poquito durante el tiempo porque no podíamos dejar a las personas como dispensables, que faltaban y faltaba ese sonido que se echaba de menos, no sé, hubo una vez una “darbuka” que le daba el manso toque pero el niño faltaba harto, entonces ahí acotamos, entre trompeta, trombones, saxo, melódica y quena y percusión, bombo, caja y platillos.

E: ¿Al interior de la agrupación cómo funcionaban, que roles habían, que papeles desempeñaban?

G: (Risas) Los roles habían varias comisiones, unos se encargaban de la estética el vestuario, otros ya de los detalles musicales, también los coordinadores que se encargaban de cuadrar todo, había un coreógrafo que era el Marco, haber que más, habían personas encargadas de las monedas, de la plata, habían personas encargadas de gestar las invitaciones, coordinar las salidas, llamar a la gente, ¿oye puedes?, la disponibilidad ¿cachai?, así funcionaba la agrupación.

E: Pero estos roles nacían hacia la necesidad obviamente, no espontáneos pero, ¿no había ninguna persona como encargada de la agrupación o era todo más o menos?

G: Se intentaba hacer lo mas horizontal posible, igual habían, a través de la trayectoria así, voces con más peso que era como natural.

E: ¿La temporalidad?

G: Claro… que había más experiencia pero eso no determinaba las decisiones completamente, siempre de hecho la creación de las comisiones todos son frutos de comunicaciones colectivas, asambleas, no sé, reuniones.

E: Claro y ¿votaban a la gente o la gente se ofrecía, cómo funcionaba?

G: La gente se ofrecía, porque había una necesidad, entonces concientizábamos el problema y habían más ya que se cumplieran las cosas, ya era otra cosa pero así nacían y se gestaban las organizaciones.

E: ¿Algún roll mas que se nos haya pasado nombrar, por ejemplo encargado de redes sociales, tal vez?, ¿usaban redes sociales?

G: Eh….sí pero poquito, en realidad como que nos manteníamos súper ajenos a esa vía, no teníamos ni videos en You Tube, Si siempre… nuestra pretensión no era calzar por ahí.

E: ¿Jefes de fila?

G: Ah, ¡sí! Habían jefes de fila que se encargaban de cada fila de instrumentos… saxos, trombones… en realidad era como para poder hacer mas amistosa y ágil la organización habían encargados de fila, habían encargados de danza también.

E: Claro y hablando de eso justo, ¿cómo se enseñaba el repertorio, las coreografías?, ¿tenían alguna metodología en especial?

G: Ya, al principio era oreja no más, era así… pucha apréndete las posiciones no había un trabajo más pero a medida del tiempo fuimos puliendo una metodología, después llegaron las partituras, después habían talleres adentro de la agrupación para poder enseñar a leer, a comprender la música y a aportar desde ella pero fue una transición, al principio eran anotar las notas en un cuaderno, grabar la melodía y así estudiar, de esa forma y hasta que llegaron las partituras, ya el ensamble era leer, ya las personas hacían segundas voces, tenían conciencia musical de eso.

E: ¿La partitura llego por necesidad o llego porque una persona que sabía leer?

G: No, por necesidad, todos ahí empezamos a trabajar, yo tuve la posibilidad de estudiar música y ahí empecé a aportar, Diego, bueno todos tenían mini conocimientos musicales que fueron aportando a la metodología de la banda.

E: ¿Y tú sientes que la banda hubo un crecimiento en cuanto al conocimiento musical? Como generalizado, como que la gente al estar ahí empezó a aprender música.

G: Sí, sí de cierta forma, no sé si seamos una especie de escuela consiente pero si era un espacio optimo para poder querer aprender. Si no sabias nada, era un espacio nutritivo, la gente te iba a enseñar, de hecho muchas personas llegaron no sabiendo nada y ahora se quieren dedicar a la música y eso es bueno, es positivo.

E: Genial, ¿poseían elementos en común?, por ejemplo, ¿tenían vestimenta?

G: Si, empezó a mutar, en realidad la base de “La Trikiñuela” era una historia, era un cuento que hizo un integrante que se llama Claudio Bau, era nuestro bombero en un principio, el hizo una historia de unos seres que estaban como habitando la obscuridad de la ciudad y que venían a intervenir para poder, como se llama, invertir este modelo, es una historia muy onírica, como que vienen unos seres místicos que vienen a concientizar a en realidad al trabajador asalariado, apatronado.

E: Como un fin social y político tiene la historia.

G: Si, entonces nuestras mascaras, nuestra proyección era eso, nuestra vestimenta representaba así como una especie de cuervo, bueno en realdad ahí se gestó pero en realidad no era un cuervo en sí, que era vestimenta negra, los músicos eran negros, esa alma oscura que vive en la ciudad y las bailarinas y bailarines eran los colores, ese cambio, ese choque cultural entre lo oscuro, lo triste, lo de luto con los colores, la viveza y la resiliencia.

E: Interesante el tema, entonces igual tienen un objetivo súper político también, súper claro, este general que había en esta agrupación, ¿estando dentro, la gente tomaba conciencia respecto a eso, a esa historia?, ¿era parte de la educación que ustedes tenían?

G: De cierta manera si y también se complementaba en los espacios donde nos convocábamos, ahí se nutría nuestra historia, tratábamos de aportar siempre en dar una fuga o una ruptura al imaginario colectivo que tiene esta ciudad en sí.

E: ¿Y en los carnavales lo veían bien plasmado cuando ustedes actuaban?

G: Intentábamos. Igual nuestra fuente era la alegría, la pasábamos súper bien así. La alegría como rebeldía.

E: Oye y ¿dónde ensayaban?, ¿Tenían un lugar fijo?

G: Sí, en realidad transitamos al principio por caleta de lados, al principio era una cancha… las tres canchas que están en el peral, caleta de tiempo hasta que nos tiraban piedras los vecinos (risas), de ahí pasamos a una cede que se llama “la colonia el peral” que está cerca del Open Door, ahí cerca de Camilo Henríquez con Gabriela oriente y ahí estuvimos mucho tiempo y de ahí nos fuimos a una plaza que se llama “la plaza Monserrat”, que queda cerca de protectora de la infancia por la calle Luis Matte y ahí estuvimos ya los últimos años ensayando entonces hemos, bueno todo en un contexto “puente-altino”, también nos hicimos amigos de una organización que se llama “centro cultural las araucarias” y pucha… cuando no había techo o sea nosotros no teníamos techo, pero cuando llovía ellos nos otorgaban el techo, una cancha que tienen ahí, nos íbamos allá, eso queda en Macul con av. La Florida con Departamental, en la población ex “unidad popular”, ex campamento, actualmente llamada población “las araucarias”, entonces ese eran nuestros puntos. Puente Alto y “las araucarias”.

E: En el espacio en donde se desenvolvían, ¿Cómo sentían que era la relación con la comunidad, con los vecinos?, ¿cómo era el trato?, ¿Se acercaban?, ¿generaban algo?

G: Igual una banda gigante recién aprendiendo siempre es un problema, como que no es muy amistoso al oído para los vecinos, entonces al principio les costaba entender que sucedía, porque llegaba todos los viernes y los sábados a ensayar pero después con el tiempo, sobre todo en la plaza Monserratt, la gente se acercaba a ver los ensayos, como que era su panorama, salían viernes en la noche y se sentaban al lado y escuchaban todos nuestros sonidos (risas).

Así que la vinculación en ese punto fue más potente porque nos dio más estabilidad, esa es una plaza grande no metíamos tanta bulla para los vecinos a comparación con los puntos más chiquititos.

E: ¿cómo cuanto estuvieron en esa plaza?

G: Estuvimos los últimos años, estuvimos como 5 años.

E: La gente ya sabía que ustedes ya eran parte de ahí.

G: Sipo, los viernes y los sábados sabían que íbamos a estar ahí.

E: ¿Nunca tuvieron mayores problemas con los pacos?

G: Con la policía, sí. Con la policía caleta de problemas con la policía, de hecho una vez nos allanaron, estábamos en la plaza al medio en un anfiteatro que se construyo en la plaza y de repente llegaron así como 40, 30 policías con retenes y con casco como pensando que éramos una organización destructiva, anarca, no sé y se llevaron preso como a tres compañeros, al Miguel Ferrer se lo llevaron preso y nosotros no estábamos haciendo nada, estábamos tocando, estábamos ensayando entonces siempre tuvimos problemas con la policía porque no encontraron nada para poder detenernos o culparnos o sacarnos del lugar si nosotros estábamos tocando no más.

E: ¿Era reiterativo este hostigamiento policial?

G: Sipo, si siempre y siempre decían que ruidos molestos o drogadicción y que éramos una mala influencia para el entorno, siempre tratando como de boicotear nuestro trabajo ese es el único problema que tuvimos en esa plaza.

E: ¿Qué recursos materiales tenían y como los financiaban por ejemplo la vestimenta, los instrumentos, partituras, transporte?

G: Ya, nosotros desde el principio sin saber el concepto de autogestión, hacíamos bingos, vendíamos cosas, generalmente y nuestra plataforma económica era la feria, siempre íbamos a la feria, las ferias de puente o las feria siempre era nuestro sustento. Practicando desde ahí porque también teníamos un lineamiento independiente, si queríamos tener una estrategia nueva como de organización, no nos íbamos a meter con la municipalidad, de hecho cualquier invitación o cualquier partido político, cualquier insinuación así como de “manipularnos”, nada. No nada. Durante casi toda la trayectoria que tuvimos respetamos caleta eso.

E: ¿La autogestión?

G: Si, la autogestión ahora como concepto y así compramos instrumentos, así compramos nuestro vestuario, así comprábamos nuestro maquillaje.

E: ¿Eso era de “La Trikiñuela”, era de la banda?

G: Si… igual sus instrumentos eran personales pero teníamos un pocito económico, un fondo que era de la agrupación.

E: ¿Ahí se ayudaban entre ustedes?

G: Si.

E: Oye, entonces me dices que los ingresos económicos que tenían generalmente era solo en base a la autogestión.

G: Sí, generalmente.

E: ¿En qué lo utilizaban, como lo distribuían?, ¿había una persona encargada de generar las platas?

G: Eh… sipo, en realidad como los fondos, de hecho parece que aun hay fondos pero no es de nadie, la hueá es que...oh! ¿Se pueden decir garabatos? (risas). Los fondos eran destinados a levantar eventos y a costear nuestros vestuarios ahí gastábamos harta plata, en nuestros vestuarios.

E: Oye ya estamos llegando al final de esto, no sé, ¿algo que quieras contarnos que no hayamos preguntado o alguna conclusión final?

G: Pucha, como la agrupación tuvo un quiebre por motivos igual políticos, napo, agradecer a todas las personas que estuvieron ahí y las que están con la experiencia de “La Trikiñuela”, las vivencias, lo que pudo enseñarles también la agrupación y lo que también aportaron también si todo es una construcción colectiva que tuvo su culmine y nada, agradecer a las personas que estuvieron ahí involucradas a que se levantara ese proyecto, eso.

E: Muchas gracias Gabriel.

### Comparsa Sin Cabeza

E: Entrevistador (Esteban Rebolledo)

F: Felipe Carmona – “Comparsa Sin Cabeza”

------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Felipe: Hola, buenos días. Mi nombre es Felipe Carmona Acuña, soy actualmente miembro de la agrupación comparsa “Sin Cabeza”. Soy parte del cuerpo músico y me dedico a tocar trombón en la comparsa.

E: Muchas gracias. ¿Cómo estás?

F: Bien.

E: Bien. Vamos a empezar con el cuestionario. ¿Podría decirnos, más o menos, cómo y cuando surge la agrupación?

F: Bueno. Eh… Primero esta agrupación nace en contexto de movilización estudiantil del año 2015, en respuesta con lo que sucedió con la reforma docente y la nueva reforma de educación que se dio por parte del gobierno. ¿Cómo nace esta comparsa? Bueno, inicialmente esto nace de una idea del alumnado del departamento de artes visuales, que nos mostraron la idea de hacer una comparsa en respuesta y en participación a las marchas que se iban a llevar dispuesto a esta nueva reforma educacional. Bueno lo que sucedió fueron que la gente de arte fue al cuerpo, al departamento de música a buscar gente para organizar esta comparsa siendo ellos, formando una agrupación de cuerpo de baile, nosotros un cuerpo de música. Inicialmente la comparsa, esto fue más o menos en el mes de Junio-Julio, donde empezaron las movilizaciones. Eh, lo primero que sucedió en el momento al dar la idea era una comparsa de tinkus por lo que nosotros pescamos nuestros instrumentos que en ese entonces eran quenas y percusiones, percusiones de todo tipo. Y claro, nos juntamos a sacar un par de tinkus que compartieron unos compañeros de acá del departamento de música y posteriormente nos fuimos a juntar con la gente de arte para montar un poquito lo que sería esta presentación en marchas que era, bueno ese mismo día iba a concurrir una.

E: ¿En qué año fue esto?

F: Año 2015.

E: Oye y ¿Cuánta gente era más o menos en un comienzo?

F: En el comienzo no recuerdo muy bien, pero creo que alrededor de unas 30 personas.

E: Entre cuerpo de baile y músicos.

F: Entre 25 y 35 personas.

T: Esto nace entonces de la raíz de la necesidad de un cuerpo de baile… antes que músico.

F: Esto nace más allá que de crear un cuerpo de baile, nace más allá como una respuesta artística, cultural, como una forma de lucha, de arma, contra lo que estaba sucediendo con la reforma educacional.

E: Muy bien. Había un hito específico. Ya y ¿todo parte de aquí desde el “Peda”?

F: Claro, todo parte acá en el “Peda”, en el Pedagógico, nacen estas ideas.

E: Oye y desde los inicios a la actualidad. ¿Cómo han evolucionado? ¿Cómo han cambiado? Igual llevan un par de años trabajando, han aumentado los integrantes, se han ido, que hito importante han tenido, los objetivos son los mismos, los objetivos han cambiado.

F: Ya mira, aproximadamente, llevamos, la agrupación, dos años y un par de meses. Como te digo, la fecha exacta no la sé, pero fue más o menos dentro del mes de Junio- Julio del 2015 hasta la actualidad. Cómo ha confluido esto, bueno, esto ha tenido mucho cambios, ya sea de personas, en los temas, en la organización política que nosotros conllevamos ha tenido mucha evolución y ha sido siempre s modificado, siempre ha sido transformado, que tiene que ser así igual. Inicialmente esto era como una ocasión como, aislada no más, como generar por la reforma. Posteriormente a que partió este, esta junta con el departamento de arte y el departamento de música, también con otras personas que también se interesaron de otros departamentos, al ver cómo nos había, como habíamos ido en las marchas, como había salido esto, nació y también surgió la necesidad de nosotros de seguir como esta instancia, esta organización que nosotros estábamos iniciando. En respuesta a, no solamente a las decisiones políticas sobre en educación, sino de manera transversal a todo lo que sucede políticamente y social en el país. Por ende, la primera transformación fue de esa índole, de la índole socio-política de nuestras ideas que nosotros teníamos como agrupación y como personas, las que fuimos confluyendo diferentes ideas sobre estas cosas y frente [a] inquietudes sobre estos temas, sobre las cosas que queríamos realizar. En cuanto a eso, decidimos empezar a generar un repertorio nuevo inicialmente, repertorio que, que no fuera solo de tinkus. Nos consideramos que somos unas personas que tenemos distintos contextos, esto, es una comparsa urbana de partida, somos de carnaval urbano, de marcha urbana, por ende la misma idea de no encerrarnos tampoco en una, un tipo musical, ¿cachay? Por lo que empezamos a aportar en el montaje con más temas folclóricos, cumbias, gitano también, y así fue inicialmente. Luego con el pasar del tiempo, fue gente que se hubo sumando también a la comparsa de otros lados, de otras universidades, como también gente que se retiró, se fue por distintos motivos de tiempo y cosas. Ese año siguió como subiendo siempre la gente que iba a la comparsa, estaba recién naciendo y había mucha gente acá en el pedagógico que quería participar y de otros lados. Cuando empezamos a formar este, estos primeros temas nuevos, después de estas salidas de tinkus, nosotros inicialmente éramos puras quenas. Posteriormente se empezaron a incluir otros instrumentos como esos, saxofón, melódicas, tratar también de formar un cuerpo de percusión más definido, con un bombo, caja, platos, por lo que se empezaron a llevar el trabajo del año 2015 inicialmente. Posteriormente con el pasar del tiempo, hicimos la primera convocatoria a finales de este año 2015 donde llegó más gente y llegaron varias personas de acá del pedagógico y gente de afuera también. Con esto también, vimos la necesidad también de ampliar un poquito el repertorio, ya que en carnavales, que eran las cosas que nosotros empezamos ya a asistir luego. Los carnavales son bien extensos en horario, en recorrido, entonces, también surge la necesidad de alargar este repertorio para no repetirlo muchas veces en el, en la instancia.

E: ¿Y en qué carnavales han tenido la oportunidad de participar?

F: Pucha, generalmente nosotros somos una agrupación súper abierta a las instancias que ocurren. Cada cosa que nosotros participamos, onda la analizamos políticamente con lo que pensamos, cachay, tenemos por así decirlo un lineamiento político que no tiene que ver con un color de nosotros político, pero sí analizamos las cosas. Generalmente nos basamos en ir a carnavales a poblaciones, porque pensamos que el arte está coartado en poblaciones, en educación, por ende ellos no tienen acceso al arte y esto es una forma de mostrar y de hacer una lucha social, más allá de lo que significa la fiesta de un carnaval de todo eso. Hemos participado de muchos carnavales, aniversarios de muerte de compas que han sido asesinados por parte del estado, hemos asistido a carnavales de aniversario de poblaciones carnavales de autogestión de organizaciones, hemos asistido a marchas, hemos asistido a carnavales multiculturales, carnavales sobre talleres, y un sinfín de otros carnavales también. Generalmente son poblaciones, poblaciones que tienen diferencia social en el lugar donde se gestan.

E: Oye y ¿Cómo deciden cuándo van a asistir a un lugar, así como alguien lo propone, una asamblea y todos pueden? ¿Cómo es el tema?

F: Generalmente, nosotros trabajamos, bueno, llega la invitación y la trabajamos en los ensayos generales, que es la instancia donde estamos ambos cuerpos, ya que hacemos ensayos separados por cuerpo de baile y por cuerpo de música. En el ensayo general, se llevan las invitaciones, se conversa un rato, se dan ideas cada uno, se hace un círculo donde existe un moderador, quien va dando las palabras, y cada persona quien quiera puede opinar y dar ideas sobre la instancia a la que se va a asistir. Entonces al final concluyendo todas esas ideas, vemos si es factible para nosotros si ir o no.

E: Oye y dentro de todo esto que me has contado ¿Hay algún hito importante que tú puedas destacar por sobre los demás?

F: Sí. Bueno hay varios hitos en verdad. El primer hito que fue el 2015, fue en el mes de Agosto, fue una marcha por el asesinato de Manuel Gutiérrez, que partió en la posta cuatro con fin en el “Peda”. Esa fue la primera marcha por así decirlo en que, como, se gestó la comparsa tal como comparsa, más que como una agrupación que estaba, ahí, apañando instancias, donde también nace este nombre de “Comparsa Sin Cabeza”. Ese fue un primer hito que es súper importancia por la instancia primero a la que estábamos acompañando y porque fue el momento en que ya pudimos definirnos un poco como nuestro montaje y un poco nuestro lineamiento político que queríamos conllevar. Se genera una, un rol importante. También ha habido otras instancias también muy importantes para nosotros que tienen que ver con carnavales poblacionales, con aniversarios de poblaciones, y cosas. Por ejemplo aniversarios de “La Victoria”, “La Bandera” que son aniversarios que son, conocidos socialmente donde para nosotros igual nos genera un gran, como llamarlo, no sé si tan satisfacción, pero algo rico adentro de nosotros poder participar y ser parte también de eso, de esas instancias en las poblaciones, de generar eso en la gente que va allá cachay, generar un poquito de arte y lucha social que al fin y al cabo, eso es lo que hace el carnaval urbano, creemos nosotros. También, todos los fines de año hay una instancia que se llama “La quema del mono”. “La quema del mono” es una instancia en la que a final de año se queman todo como los, por así decirlo, los monos culeados, esta gente que quiere tener poder político, que son personas individuales cachay, instancias individuales que suceden como sociedad acá, en “La quema del mono” se hace como un ritual y se hacen como muchos monos así, como hechos de palos, de madera que representan estas personas o instancias, no sé, por ejemplo, el Costanera, y se queman en una pira al final del carnaval, una pira en la plaza, es un carnaval nocturno. Esto también representa una parte importante cachay, como ver esto que igual desconocíamos un poco pero como ser parte de ese ritual, como de cierto modo limpiar esa energía mala de estas personas.

E: ¿Y esto generalmente cuándo se hace?

F: Esto se hace, mira, tengo entendido que quemas de mono se hacen varias veces en el año, pero la general se hace a final de año, en La Florida.

E: Oye, lo que entiendo es que en un principio, el objetivo era muy concreto, era, había una solicitud del departamento de arte para apañar, de los estudiantes para apañar momentos puntuales. Ese era el primer objetivo para formar la comparsa. El objetivo hoy en día, ¿cuál sería? ¿Cuál, se mantiene el mismo? ¿Cómo mutó el objetivo?

F: Mira, nosotros somos una agrupación que, se va transformando con el tiempo, siempre, cachay. El hecho de ponernos como un límite o definirnos como de alguna manera creo que nos limita un poquito a crecer y a aprender de nosotros mismos, de la instancia. Todo está en transformación siempre, y nos vamos transformando también como van ocurriendo las mismas cosas sociopolíticas, en la gente, en las personas, nos vamos transformando. Por ende, no podríamos como definir en sí algo de lo que somos, cachay, pero sí tenemos un lineamiento que es de lucha social, de lucha de clases, siempre vamos de mano con la lucha de clases. Como lo único concreto que podemos decir de la comparsa en estos momentos. Entonces la transformación va dispuesta a eso, a esas instancias sociales que van ocurriendo.

E: ¿De dónde nace el nombre?

F: Ya, el nombre nace inicialmente, bueno, Comparsa sin Cabeza, nace de la mona sin cabeza que era esta mona que está cerca del frontis de la universidad, una mona que no tiene cabeza que desapareció hace años y siempre tiene un cabeza de bolsa, o una pelota, distintas cosas. Entonces inicialmente lo encontramos muy representativo porque ya ensayábamos en el Peda, la gente partió acá, una idea del Peda. No quiere decir que la comparsa sea del Peda, pero nació, de cierto modo acá, y a eso mismo queríamos darle como un trasfondo. Entonces nos miramos igual a todos, como éramos, quienes éramos cachay, estudiantes y dijimos, puta, en realidad estamos todos acá aprendiendo de todos, nadie sabe en concreto lo que es esto, entonces, como que nunca definimos un líder, entonces el “sin cabeza” también alude también a que nosotros no tenemos un líder, un cabecilla que esté dirigiendo esto, sino que todos somos líderes en sí, y formamos parte de esto y lo vamos transformando entre todos.

E: Comunitario todo.

F: Claro.

E: La agrupación, ¿Cómo es la convocatoria? Apenas llega alguien y dice yo quiero integrar ustedes dicen, o se integra en el momento, o tiene que pasar por algún proceso de, no sé, si toca bien, si toca mal, etc., o llega un momento en que ustedes dicen ya, hay cupos, cómo funciona el tema de una convocatoria para integrase a la comparsa.

F: La llegada de gente a la comparsa ha sucedido de todas maneras generales. Bueno inicialmente esto fue así, llegó gente no más y se fue incorporando gente pero una vez que ya nos establecimos un poquito ya como agrupación, bueno, estábamos bien con las personas que estábamos, pero siempre considerábamos que esto era un espacio abierto para todas las personas que querían luchar socialmente. Por ende, tampoco nunca quisimos como instaurar así personas que, por ejemplo tengan conocimiento musical, nunca pedimos esas cosas porque ´para nosotros nos interesa más el apañe en ese sentido, es decir, por ejemplo, ha llegado acá gente que sabe mucho, que sabe tocar muy bien, pero no asiste mucho, no participa de las instancias, y en verdad a nosotros no nos sirve.

E: ¿Quieren compromiso?

F: Claro. Si bien nosotros igual queremos tener un sonido respetuoso, que suene bien, que sea bien llevado, nosotros a lo que más nos interesa es compromiso de estas personas a participar. Compromiso y que tengan siempre claro que esto es una agrupación política.

E: O sea que igual es una convocatoria abierta, pero lo que ustedes exigen es como compromiso de parte de quien quiere quedarse.

F: Compromiso de las personas. Esto mismo, igual hacemos convocatoria en el año. Hacemos una o dos dependiendo de nuestras necesidades como agrupación. Siempre pasa por ejemplo que en invierno hay muchas personas que se retiran, que se van ya sea por, flojera quizás puede ser, de los fríos, y empieza a haber más noche que día, entonces la gente quizás le complica un poquitito eso, también ganas de personas. También pasa que otras personas trabajan o no pueden seguir asistiendo pasa mucho, sobre todo en invierno. Entonces siempre hacemos convocatorias generalmente a fin de año, donde tampoco claro no ponemos como grandes, cosas, requisitos que ellos deban tener sino más que nada lo que decía, como este compromiso con la agrupación con respecto a las personas que están ahí, y el compromiso a la lucha de clases.

E: Una acotación, ¿la comparsa no para durante todo el año o hay un periodo de vacaciones que se disuelven, después de vuelven a juntar?

F: Mira, esto no es como definido, ya, pero siempre en el año en si no hay un paro de la comparsa, solamente como en verano, en verano, claro, por dos factores igual: uno, que igual acá se cierra el espacio de nuestros ensayos en la universidad, que uno cachay, que tampoco es definitorio a que nosotros no podamos seguir ensayando, ya que podemos hacerlo en algún parque o en algún lugar, y el otro es porque muchas personas también se toman un periodo de vacaciones, viajan y se entorpece un poquito el trabajo de todos, entonces, como el espacio libre de todos se podría decir.

E: Oye y hoy en día ¿cuántos integrantes tienen? O sea, entre bailarines, músicos, no sé si hay gente que hace teatro, figurines, no sé.

F: Mira nosotros ahora, con número exacto así, podría empezarlos a contar, pero hay gente que asiste como que no asiste, como que, igual es un poquito difícil de definir como ese número. Pero generalmente, somos como 20 a 25, podríamos decir ahora. Como 25 personas en general. Fluctúa harto igual. Yo diría entre 15 a 25 personas fluctúa mucho pero ese es un buen número que nosotros nos sirve para trabajar nuestro montaje y lo que nosotros realizamos.

E: Y dentro de ¿Cuántos podría así decirse, cuántos son músicos, cuántos son bailarines, aproximadamente? Un número aproximado.

F: Ya. También, como te decía, es como difícil poder definir lo que son número, pero en la actualidad, yo diría que somos alrededor de, entre 8 a 13 músicos, y bailarinas deben ser, más o menos, entre 6 a 12 bailarinas también.

E: Oye y la parte de los músicos, ¿hoy en día qué instrumentos están?

F: Ya mira, nosotros tenemos una formación que es la que nosotros trabajamos que es una formación de cañas, una formación de percusión, y al fondo una formación de bronces. En las percusiones, lo que trabajamos y lo que tenemos así como definido sería bombo y platillos, que eso es lo más importante que nosotros necesitamos. Los otros instrumentos ya estarían dándole un color más a al sonido de la comparsa. Entonces siempre esta formación definida del cuerpo de música, bombo y platos, en la percusión. Adelante en las cañas tenemos, por ahora saxos, tenemos un saxo tenor, un saxo alto, otro saxo igual, un par de saxos altos, tenemos un clarinete, a y me faltó decir que tenemos teclas igual, tenemos dos melódicas y un acordeón, que también participa con nosotros. También van en la fila de adelante, hacen las melodías. Al final las fanfarrias, que le llamamos nosotros también, y que también se llaman de melodías y trombón que generalmente hace bajo ya que no contamos con tubas. Tenemos un trombón, como definitivo, hay otro también, debe haber dos o tres trompetas que van fluctuando con las personas que van viniendo, y eso. Eso sería como la formación musical.

E: Entiendo que lo base, lo principal, el bombo y los platillos y el resto, ¿se va acoplando según lo que esté?

F: Sí mira, según lo que nosotros trabajamos igual hemos tenido por ejemplo instancias en las que faltan músicos, como salidas por así decirlo. Nosotros necesitamos del bombo y platillo sí o sí. Necesitamos un saxo al menos, una trompeta al menos, y un trombón al menos, que serían los tres colores que darían, y considerando que hacen diferentes cosas en la música. En las teclas, no es que no sean necesarias, sino lo que pasa es que se escuchan menos, por ende tampoco generan como un gran cambio en el sonido en sí.

E: Perfecto, entonces por ejemplo el día de mañana podría llegar un gallo, una guitarra y no hay problema, o sea no hay problema, ¿el que llega con un instrumento se va acoplando?

F: No, hay instrumentos que en verdad es difícil generar su sonido en la comparsa y también como su traslado a lo largo de lo que significa un carnaval. Difícil estar todo el rato tocando una guitarra a menos que sea, me imagino, diez guitarras, quince guitarras sonando, ahí suena la diferencia, suena algo.

E: O sea el espectro que ustedes consideran de instrumentos es el que acabas de mencionar.

F: Claro, más o menos. Instrumentos de viento. Una vez llegó un compañero que tocaba flauta traversa, y él claro, quizás si bien no se escuchaba mucho, sí da un color, un timbre diferente a la fila de adelante, si al final cada uno en carnaval tu vas escuchando, tu primero, cuando se acerca la agrupación tienes un sonido en general, pero cuando la agrupación se va acercando más a ti, se va escuchando por filas al final claro. Entonces ahí también se notan como esos colores un poquito y esas cosas.

E: ¿Y las quenas desaparecieron?

F: Desaparecieron, pero igual no nos cerramos a que pueda haber.

E: Oye, y ya nos dijiste que no hay una cabeza pero, dentro existen otro tipo de roles, no sé, tal vez un jefe de filas, alguien encargado de los músicos, o algún coreógrafo, ¿qué roles existen?

F: Inicialmente, ya, está la idea de que no hubiera un cabecilla, pero igual nos hemos dado cuenta de que de cierto modo es necesario, no que sea un cabecilla, pero una persona que este como, encargada de dirigir o que vaya viendo cómo va fluctuando las partes del ensayo. Trabajo, no sé, por ejemplo en la parte musical trabajo de cortes, trabajo de inicio de los temas, que suenen las rítmicas en rigor y no suene como un vómito de cosas. Entonces, por ahora igual estamos trabajando con una persona que es como una poquita encargada de dirigir y conllevar estos ensayos. Igual antes de los ensayos entre todos decidimos que temas vamos a tocar, qué temas son más complicados. También trabajamos de acuerdo al montaje que nosotros hacemos, después nos separamos entonces vamos viendo esas cosas, también como vestimentas y las salidas. O sea, en los ensayos no se trabaja solo la parte de músicos o la parte de baile, se ensaya, se hablan todos los temas que conlleva este trabajo. Al fin y al cabo este trabajo es por eso, por esas instancias. Entonces eso sería como un poquito los roles: cuerpo de músicos, o sea cuerpo de baile no tengo muy bien entendido como funciona, pero si se nombra un delegado que vaya como diciendo, que mire primero que nada desde fuera lo que está sucediendo y luego dando un poquito las ideas de cómo se ve generalmente la agrupación, de baile.

E: ¿Existen roles al interior de esta agrupación?

F: Hay roles, pero no son muy definidos, son cosas que se están trabajando, pero siempre hay gente que es encargado, que toman, por así decirlo, una mayor una importancia en estos temas. Por ejemplo, hay gente que maneja la página donde llegan invitaciones, en la página principal de la comparsa. También así con temas de autogestión, gente, por ejemplo, que tiene las platas guardadas y muestran los gastos.

E: ¿Si llega una invitación debe pasar por el equipo completo o hay un encargado de tomar decidir si van o no?

F: Ese es un rol que tomamos todos. Al final todas las cosas a las que asistimos son como por conocidos, compañeros, gente que uno conoce, que tiene alguna especie de complicidad con esa persona. Entonces ahí depende de cada persona que tenga como esa mano. Al final, una mano levanta la otra, eso es lo que significa esto, entonces es un trabajo que hacemos todos y cada uno de quienes conocemos para poder entregar y generar este trabajo de lucha de clases.

E: Antes de pasar a otra pregunta ¿existe otro rol?

F: No.

E: La persona encargada del Facebook, ¿es designada por el grupo o simplemente llego ahí por motivación?

F: Al principio tuvimos asamblea general que definimos un par de roles, lo que hoy en día yo diría que no existen esos roles o designaciones, pero si esas personas salieron de ahí y son administradores de los grupos y son los que pueden ver lo de las invitaciones, al fin y al cabo, son intermediarios, siempre pasa por todos.

E: ¿Las asambleas cada cuanto la tienen?

F: Cuando ocurre la necesidad de tener asamblea, hacemos asamblea.

E: ¿Cómo enseñan el repertorio, poseen alguna metodología de enseñanza, partitura, algún método en especial, como llegan los temas y seleccionan?

F: La parte de músicos, de partida, tenemos dos ensayos actualmente porque anteriormente no había sucedido así. Tenemos un ensayo general de músicos y un ensayo de percusiones, este ensayo surgió por la necesidad de que personas de la percusión se habían ido y una base súper importante que nosotros para generar lo melódico.

En el ensayo de músicos, generalmente, elegimos un par de temas que son los de mayores complicaciones y primero lo que hacemos es un trabajo de calentamiento corporal y posteriormente un trabajo de calentamiento de los instrumentos a quien lo necesite. Entonces elegimos el par de temas que vamos a trabajar en el ensayo y dejamos unos minutos inicialmente para que la gente revise las partes de mayor conflicto para, posteriormente, empezar a montarlo, entonces empezamos a montarlo y empezamos por frases. Empezamos a trabajar las frases y los cortes que llevan esas frases. Entonces, revisamos la frase un par de veces y seguimos con la siguiente frase, y así mismo, hasta el final del tema y así vemos las partes de mayor complicaciones y, generalmente, las partes que más trabajamos son los cortes, que suenen realmente los silencios que son importantes para generar un poco de energía teatral a lo que sucede junto con el cuerpo de baile. Así trabajamos los temas.

E: Cuando te refieres a que se le da unos minutos para que los músicos vean las partes, ¿esas partes te refieres a partitura?

F: Claro, nosotros hace poquito generamos una carpeta donde tenemos casi la mayoría de los temas, creo que faltan dos, donde están todas las partes de las percusiones, saxo uno, saxo dos, clarinete, saxo tenor, acordeón, trompeta uno, dos, tres, trombón uno y dos, tenemos todas las partes de todos los colores y las piezas.

E: Entonces, ¿todos saben leer música?

F: No todos saben leer música, pero nosotros igual acá con gente que llega y no tiene el conocimiento tenemos como una forma diferente de hacerlo que es primero de manera oral y luego, también, llevamos esa manera oral a lo que es la parte, vamos viendo, trabajando cada uno con su fila de bronce, de trompeta o de trombones va trabajando frases que se aprendieron oralmente en conjunto a la parte como para ir entendiéndola y aprender un poquito también. Es como una especie de escuela también.

E: ¿Cómo llega esa parte a ustedes? ¿Sacan de internet, otros músicos?

F: Ya, mira, acá por ejemplo, en los primeros temas, estos tinkus que salieron que aún tocamos en la actualidad un par de ellos, esos nacieron de unos cabros de acá de pedagogía en música, que la verdad no sé si lo crearon ellos. Ellos compartieron esa música, la cual nosotros hemos hecho arreglo entre todos, también hay un gitano de un compañero acordeonista, le agregamos una frase y creamos otras frases que luego era improvisación. También tuvimos un caporal, también un “cover” de “y si no fuera” que en verdad era un arreglo que hicimos entre todos, no era un arreglo así definido, todas estas canciones nunca fueron trabajadas con partituras. Luego un compañero de acá de licenciatura en música aportó con cuatro temas de su composición, temas que son los que trabajamos hoy día que también han sido modifica cados y arreglados por la comparsa y, al fin y al cabo, por cada uno de los ejecutores del instrumento, es decir, el trombón agrega sus cambios, el trompeta sus modificaciones. La persona compuso estos 4 temas por tanto también hoy en día, y también ha habido otro aporte de compañeros que han compuesto otros temas. Una vez hubo un cachimbo que compuso un compañero el cual también lo tocamos, lo trabajamos en conjunto. Al final los temas van saliendo por aporte de los mismos compañeros también si nace la necesidad de que si sale algún tema lo intentamos hacer. Recuerdo una vez una salsa que tocamos que era súper rara y que nació de una improvisación de todos, era súper buena, de hecho, tenemos ganas de montarla de nuevo. Entonces van de acuerdo a la necesidad de los compañeros.

E: Entonces hay una instancia de aprendizaje importante y como horizontal, entre todos se van enseñando

F: si, por ejemplo este compañero que compuso estos temas, él ya no es parte de la agrupación, pero nosotros seguimos trabajando sus temas por el hecho que no sentimos que sea parte de una autoridad el hecho de crear temas y entregarlos como “yo soy el compositor de la comparsa”, no, esto es un aporte de los compañeros y que al fin y al cabo es lo que he dicho todo el rato es para una causa que es la lucha de clases.

E: ¿La pedagogía les ha ayudado en la comparsa?

F: Yo creo que el hecho pedagógico no ocurre solo en esa instancia, ocurre cada vez que uno tiene una especie de comunicación con las personas que estas conociendo y ,se basa, no tampoco, en tomar autoridad del conocimiento ¿cachai?, yo creo que eso es lo más importante y creo que siempre se da, por el mismo hecho, más allá de lo que significa estudiar pedagogía, el hecho de compartir, de conocer gente, de crear una familia en la comparsa, te va generando más instancia pedagógica que los hechos que te entregan acá, que es muy teórico en la universidad, creo que acá es la forma de hacerlo súper practico. Yo creo que esa instancia pedagógica que se da va más allá de la enseñanza de la universidad.

E: ¿Poseen elementos en común que los identifiquen? Por ejemplo: vestimenta, algún accesorio, canticos.

F: Nosotros tenemos una vestimenta al menos ahora como cuerpo de músico y como cuerpo de baile también. Generalmente el color que nosotros utilizamos es el negro, llegamos al negro más que nada porque es un color que es súper transversal a todo, de alguna forma utilizamos el negro y es representativo también de lucha, de lo que significa, no sé si llamarle la anarquía, pero de la lucha contra las cosas ¿cachai?, lo negro siempre se lo adjudica lo malo como socialmente o como doctrina social más que nada, encantes también es una forma de respuesta a todas estas coas: somos el negro, somos lo que llaman el mal, la enfermedad, lo que le llaman lo malo, a lo revolucionario, somos eso, eso es un poco lo que representa el negro y ,aparte, lo que es súper identificativo en el cuerpo de baile es que cada bailarina ocupa su falda negra ,y a la vez, cada bailarina decora como quiere su falda. Entonces, tú te puedes fijar en las bailarinas en cada falda tienen distintas cosas que la representan a ella, ideas de ellas, hay faldas que dicen sobre educación, otras alusión al feminismo, anti patriarcales, hay faldas que muestran personas influyentes artísticas, hay faldas que tienen arte de por sí, de todo un poquito.

El cuerpo de músicos es más reciente esta vestimenta, ellas lo trabajaron desde el inicio de la comparsa, nosotros lo que más nos identifica es una chaquetilla que usamos encima de la camisa o polera que llevamos abajo que en algún momento fue morada pero ahora está en transformación, y también, la idea es hacer un poquito lo mismo, que cada uno decore su chaquetilla con ideas propias de uno ¿cachai?, en forma de mostrar que cada uno es una persona y tiene un contexto en sí de aprendizaje pero todos confluimos en una cosa ¿cachai?, nosotros plasmamos eso en la comparsa. Eso es lo que más se puede identificar en la comparsa.

E: Los ensayos son acá en el pedagógico, ¿tienen algún nexo con la universidad?

F: Hemos tenido varias cosas acá. Nosotros acá ensayamos porque es el espacio que salió inicialmente como estudiantes, jamás hemos pedido permiso a la universidad, pensamos que igual es un espacio libre y público y por eso lo hacemos también acá. Hemos tenido igual problemas, de repente con las clases, con clases que ocurren acá tarde, generalmente ensayamos de las 6 en adelante, y de repente con clases han venido los guardias a reclamarnos que nos cambiáramos de lado. También, una vez tuvimos problema con vecinos, al lado del departamento de arte hay una cancha y al lado unos edificios y una vez vino un vecino a reclamar por los ruidos que está generando la comparsa.

Nosotros en respuesta igual tratamos de movernos, generar el dialogo para ver algún otro espacio. También una vez nos habló una persona de los talleres rizoma para ver la posibilidad de ocupar el espacio del domo, pero es un lugar muy chico para nosotros. También, nosotros nos cuesta igual utilizar una sala o un espacio cerrado porque también trabajamos marchando a veces, entonces necesitamos un espacio abierto, y ver cómo suena el sonido al aire libre si, al fin y al cabo, eso es lo que vamos a mostrar y eso generalmente con el espacio. Mayores problemas no hemos tenido, solo esas instancias pequeñas que han sucedido cosas que no tienen mayor relevancia, en verdad, y se solucionan rápido.

E: Entendemos, entonces, que no están institucionalizados

F: De hecho, no somos una agrupación del pedagógico.

E: ¿Cómo financian los diversos recursos materiales que utilizan? Instrumentos, transporte, accesorios.

F: Mira, ha habido instancias en que igual nos han pagado, nosotros igual tenemos una idea sobre eso: nosotros somos una organización no lucrativa y que nuestro arte es gratis y para la gente, para las poblaciones, es pal oprimido, entonces trabajamos mucho eso y tenemos muchos debates sobre lo que significa asistir esa instancia cuando se paga, por lo mismo, nosotros hemos asistido a esas instancias de repente llegando siempre al debate, pero hablamos mucho y hablamos lo que significa ir a un lugar para generar dinero. Nosotros, como somos una organización que se autofinancia, por así decirlo. Cuando asistimos a este par de cosas que han sido un par de veces, tres o cuatro veces, consideramos que esta es como la forma de también autogestionarnos para entregar después ese arte a las poblaciones de alguna manera nosotros necesitamos dinero para instrumento, percusiones, trajes, locomoción, para cosas, entonces cuando salen estas instancias lo conversamos mucho vemos que significa, de forma que no pasemos a llevar nuestro pequeño lineamiento político que es muy diverso igual, lo hablamos y esa es una forma que nosotros, no es nuestra forma general que usamos para autogestionarnos, pero si es la que se usa a veces y son las mayores entradas y ,en verdad, lo vemos como esa forma para seguir formando lucha. También, la otra forma que usamos para generar dinero es salir a tocar de repente a bella, fuera del metro, semáforos y pedir una colaboración voluntaria a las personas.

E: ¿Los recursos materiales que tienen son de cada persona o son de la comparsa?

F: Mira, los instrumentos melódicos, bueno los instrumentos son de cada uno en verdad, lo único con lo que cuenta la comparsa sería dos bombos y unos platillos, eso es lo que tiene la comparsa como instrumentos. Lo otro son los trajes, que son de cada uno en verdad porque la transformación más que se ha dado a esos trajes, pero en si son de la comparsa, son de la agrupación; si alguien sale de la comparsa puede llevarse su traje, pero también uno puede pedírselo en el caso de que alguien más le falte ese traje.

E: ¿Cómo distribuyen los recursos que ingresan? ¿Hay proyectos, reposición de instrumentos o repartir la plata?

F: Eso, por ejemplo, no pasa que se deja cada uno, porque este es un trabajo de la comparsa y es un trabajo por la lucha, entonces no sucede eso de tener la plata para cada uno, las personas que asisten a esto asisten sin fin de lucro y generar dinero a esta agrupación, también algo claro que todos tienen en la comparsa.

La plata, generalmente, se usa para la compra de instrumento y vestuario de la agrupación, también confeti para salidas del día del niño o, por ejemplo, la otra vez fuimos a una aldea de niños huérfanos y se compran challas y cosas así para hacer un poco diferente nuestro montaje en la entrega hacia ellos. La plata siempre se utiliza de esa manera de acuerdo con las necesidades que tengamos como agrupación

E: Oye y ya estamos llegando al fin, ¿hay algo que quieras agregar, algo importante que sea de ustedes, que no hayamos preguntado?

F: Me gustaría primero explicar un poquito el montaje y luego hacer una pequeña reflexión sobre lo que nosotros hacemos.

Nuestro montaje consiste básicamente en 3 partes, y tiene el fin, que es primera vez que lo montamos, que es una marcha estudiantil porque nosotros nacimos así y queríamos generar como este inicio de nosotros que es nuestro primer montaje que quizás después va a ser otro con oras ideas.

Inicialmente se muestra una marcha con las dos canciones iniciales, posteriormente el cuerpo de músicos representa a los “pacos culiaos” y representamos a los pacos, tenemos un tema que se llama “la yuta cuilá” y ocurre un suceso en este montaje en el que ocurre, primero que nada, como un combate entre el cuerpo de baile y el cuerpo de músicos, baile representa en esta instancia las personas que están luchando y los músicos a los pacos. Finalmente, de este combate el bombo da un llamado así diciendo “respeten a la autoridad” donde matan a una persona, los pacos matan a una persona, esto sucede no solamente a nivel de policía como lo mostramos ahora, sino como los crímenes de estado que ha habido históricamente de hace mucho años, con el pueblo mapuche y con mucha gente, la represión, es un poco representante de eso. Cuando ocurre esta cuestión antes de eso tocamos un caporal, este caporal representa, los caporales son esclavos con privilegios, nosotros vemos también un poco a la policía, como esclavos, son adoctrinados y tienen privilegios ante nosotros, ejercen poder, ejercen fuerza, nosotros somos quienes les dan el privilegio, pero es difícil porque ellos tienen armas, entonces por eso representamos con un caporal, antes es la yuta que es una cumbia y luego ocurre este asesinato. Posteriormente, quisimos tomar un tema de Víctor jara: “el derecho de vivir en paz”, que primero lo tocamos como vals y luego pasa a tinku. Cuando ocurre esto, nosotros dejamos, como cuerpo de músico, de ser los pacos y empezamos a cantar el tema y luego pasa a tinku y ocurre un tema con mucha energía y empezamos a generar un poco más una fiesta, pero una fiesta con rabia a lo que posteriormente le sigue otro tinku y finalmente terminamos con un ska que tiene un grito que dice:

*El pueblo se organiza*

*La rabia ya está en todos*

*Estudiantes, trabajadores juntos codo a codo*

*El clima ya se acerca*

*Se viene la revuelta*

*Y para que esto empiece un, dos, ¡tres y!*

Y ahí empieza el tema que es cortito y lo finaliza.

Bueno, la idea de este montaje es un poquito ver eso, creemos primero que todo que nosotros tenemos que reconocernos como oprimidos y también como opresores, en todas las instancias: en comunidades, vecinos y familia. Un poquito de lo que queremos es traer eso, que somos esclavos y estamos prisioneros de un sistema y que, si no nos damos cuenta, si no luchamos, no nos aprendemos, si nos dejamos llevar por ideas de otras personas y otras instancias, estamos perdidos. Somos una organización que vela y entrega esta lucha de clases para que la gente pueda generar crítica y sea autónoma, que tengan en si la crítica y no se deje llevar por cosas, que podamos luchar por la libertad de las personas, acabar con las injusticias sociales que existen y educarnos, educarnos nosotros y educar al compañero. El carnaval no solamente nosotros vamos a entregar algo, cada vez que asistimos a un carnaval nosotros nos vamos con algo también, entonces eso es un poco lo que significa esto y no solamente esta agrupación yo creo que todas las agrupaciones que participan en el carnaval urbano en Santiago.

E: ¿El movimiento genera esos objetivos?

F: totalmente, cada día ocurren más carnavales, cada día la gente lucha más, cada día la gente tiene una instancia por qué luchar, cada día la gente ve por qué se siente más incómoda, por qué se siente incómoda, está sumida en un sistema, está incomoda. Los fachos pobres, igual están incómodos y saben que están incomodo, pero tienen otras ideas, no generan ideas. Nosotros queremos generar ideas y yo creo que con los carnavales por último en la tarde las señoras viendo tele dicen: “¿qué está pasando afuera?” y salen y hacen comunidad con su vecina, y ya estas generando algo por partir solamente por eso y salir un poco de la casa.

E: Muchas gracias por tu tiempo, de verdad, felicitaciones por lo que hacen y ojalá esto pueda ayudar a mostrar un poco lo que hacen.

### Carnavalito Gitano

E: Entrevistador (Esteban Rebolledo)

H: Hugo Paredes – “Carnavalito Gitano” (Cuerpo de Músicos)

-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

H: Mi nombre es Hugo Paredes, soy del colectivo artístico carnavalito gitano.

E: ¿Cuál es tu rol ahí Hugo?, ¿Qué haces en carnavalito?

H: Actualmente en carnavalito soy percusionista, dirijo la fila de percusiones y trabajo en el equipo de producción y autogestión de la compañía.

E: ¿También eres de los fundadores?

H: Soy del equipo fundador de la compañía.

E: Oye Hugo, ¿podrías contarnos cuando y como surge la agrupación?

H: El Carnavalito Gitano se forma en el 2012, luego de varias conversaciones entre un trío de música klezmer balcánica que era el “Yapoz Trío” y una compañía de danza tribal fusión que se llamaba “Cavila Cuna”, empezamos a tener algunas presentaciones en conjunto, empezamos a tocar nosotros en algunas presentaciones de ellas y ellas a bailar en una de nosotros, y yo les planteo la inquietud de tener una comparsa de calle, carnavalera, que abordara este tipo de repertorio y puesta en escena, ahí todos nos empezamos a mover y a invitar distintos amigos, compañeros músicos y bailarinas que pudieran participar en el proyecto, eso se empezó a dar como en septiembre octubre del 2012, y lo estrenamos el 5 de enero del 2013 en una fiesta gitana en el galpón Víctor Jara.

E: Oye y ¿el nombre cómo nace?, ¿Cuál es el origen de él?

H: El nombre es una propuesta así como media al azar que surge en estas primeras conversaciones, porque la idea era armar una comparsa con elementos de circo, entonces como que este elemento de ser un “mini carnaval” con elementos gitanos y circenses dio la idea de carnavalito, porque era como un grupo no tan numeroso, como con esas características del lenguaje carnavalero, digamos latinoamericano, y claro haciendo un imaginario de lo que pensábamos que era un repertorio gitano, entonces ahí juntamos las 2 ideas y apareció el nombre de “carnavalito gitano”, a mi el nombre nunca me gustó, de hecho todavía no me gusta, pero era lo que en ese momento era como más directo, más como… genérico cachai? Elementos de carnaval y elementos gitanos, lo que pensábamos que era gitano.

E: ¿Hoy en día se asocia a lo gitano o quedó así el nombre?

H: Yo creo que eso nos puso en la disyuntiva de efectivamente ver si íbamos a ejercer una investigación respecto de lo gitano o de esta fusión como que estábamos haciendo, que en el fondo era música e los Balcanes y música klezmer como del repertorio de Europa del este, que hay lugares comunes en repertorio y en ciertas sonoridades, entonces ahí recién nos pusimos así, vamos a quedarnos como gitano, entonces la pregunta es, ¿qué es lo gitano? Y nos pusimos a investigar según como nuestro imaginario lo que teníamos a la mano ciertas características así como de la cultura gitana y llegamos luego a investigar con una profesora, Paola Jara que es periodista, bailarina e investigadora, y ella nos armo el mapa teórico de lo que es la ruta migratoria de la cultura gitana, ahí entendimos que claro, no es “un gitano”, que no es como mirar una película Kusturica y pensar que eso es lo gitano cachai, es una visión como súper… si bien es cercana, es sesgada, y bien es como poética y surrealista de la realidad, nosotros empezamos a entender la ruta gitana desde india hasta Europa del este, hasta España y hasta Latinoamérica, entonces entendimos que no hay “un puro gitano”, está el de india, el del desierto, el gitano de África del norte, el de Turquía, el de Egipto, de España, de Balcanes, y después el de Latinoamérica que llega para acá por el norte, por Brasil, y ahí como que recién nos tomamos en serio el tema de cuando cachamos que era así e complejo fue como, wow!, ¿Vamos a hacer esto?, fue como si…entonces uno por uno nos tuvimos que poner serios con la investigación, ir territorio por territorio descubriendo características étnicas y geográficas e la cultura de cada territorio, que elementos y productos artístico culturales van dejando y apareciendo en cada territorio y así, uno por uno, yo creo estamos en una etapa, como que ya pasamos una etapa inicial y estamos en recién en otra etapa que es profundizar el lenguaje de todos estos territorios que vimos, y ahí como que recién pudimos asumir que claro, nos vamos a dedicar a lo gitano, sin ser necesariamente una compañía tradicional que bajo ningún punto de vista lo somos, asumimos que hacemos fusión, pero sí con una raíz súper clara en elementos relevantes de la cultura gitana en cuanto a la danza y a la música.

E: ¿Esa etapa y esa investigación desde cuando empezó esa discusión?

H: Esa investigación aparece yo creo que el 2013 después de estrenar, y es como decir, ¿vamos a hacer esto?, si vamos a hacer esto, entonces ¿qué es lo gitano? , y de ahí tuvimos la oportunidad en el 2014, después que nos ganamos un Fondart, dentro de las etapas del proyecto financiarnos una etapa de investigación de 3 meses, entonces ahí nos fuimos a la bibliografía, nos fuimos al cine ¿cachai?, entrevista, a ir a hablar con otros profesores, con músicos, con profesores de danzas y con algunas familias gitanas que nos hablaron de cómo llegaron ellos para acá, a ver fotos de sus celebraciones, de su vestuario, y ya con esa información primero tuvimos como un mapeo, luego ahí como que fuimos profundizando territorio por territorio y aparecieron como hitos históricos también para nosotros poder construir, valga la redundancia , una historia, un guión y de eso hasta ahora nosotros ya con ese mapa más o menos claro hemos elegido que elementos vamos a profundizar, vamos a agarrar tal danza de india, vamos a agarrar tal danza balcánica, vamos a agarrar tales elementos de…(no se entiende) , estamos como en esa etapa.

E: Oye y entonces, ¿la agrupación nace un poco como una inquietud tuya, pero se puede decir que en un comienzo tenían un objetivo en común, un objetivo principal inicial?

H: El objetivo inicial de “Yapoz Trio” con “Cabila Cuna” era sacar ese repertorio y esa puesta en escena a la calle en ese momento, después que aparece el carnavalito gitano como nombre y como propuesta, era claro, ir a un objetivo un poco más político que era re significar un por un lado el espacio público como espacio de diálogo cultural, como espacio de creación y de manifestación, y por otro lado como democratizar y expandir poniendo en valor distintos elementos culturales de, valga la redundancia, culturas orientales ¿cachai? Y a través de eso del pueblo gitano, porque también cachamos que la danza del vientre o la danza de música árabe es súper elitista, teniéndolo como base de construcción coreográfica, de base técnica, de base “ritmo-lógica” si se quiere también, esta súper acotado y es súper elitista, los espectáculos de danza árabe son caros, los talleres de danza árabe son caros, si vienen profesoras de afuera a dar seminarios son terrible caros. Los locos ni se arrugan en cobrarte 200 lucas en un seminario de un día, entonces empezar a poner ese lenguaje en la calle es una forma de democratizarlo, difundirlo e irlo “des-elitisando” también, porque también entendemos que como cultura hay harto que se puede rescatar desde las culturas de oriente que viven en constante resistencia al capitalismo y al aparato del estado, nos intereso a través de esa puesta en escena empezar a poner en valor esos temas en la calle.

E: Y al principio, ¿cuántas personas eran más o menos?

H: Cuando estrenamos éramos 25 personas, músicos, bailarinas y malabaristas.

E: Y aproximadamente, ¿cuántos músicos, cuántas bailarinas?

H: Bailarinas era como 12, andábamos por ahí, 12 músicos, 12 bailarinas, como 2 figurines, malabaristas.

E: oye y desde los comienzos hasta la actualidad, ¿cómo ha sido la evolución que han experimentado como agrupación, la cantidad de integrantes, hitos importantes, han cambiado los objetivos?

H: Haber, hitos importantes, integrantes han salido y han entrado pero cada vez el numero va subiendo ¿cachai?, hubo un momento que éramos, primero partimos como 25 y en un momento éramos como 10, ¿cachai?, después volvimos a subir y en este momento estamos alrededor de 50 personas ya, y probablemente van a entrar más en este proceso de audiciones que vamos a abrir en octubre… los objetivos, yo creo que se suman más que cambian, porque también aparece la necesidad de ir teniendo una investigación como más seria de ir profundizando en estos elementos, como organización también ir acercándonos a una construcción orgánica que vaya dando cuenta de la construcción cultural de los pueblos que representamos ¿cachai?, como que no sean estructuras tan patriarcales, que no sean estructuras tan jerárquicas, orgánicamente hablando, incluir formas de organización más participativas, de ir sumándonos también a distintos procesos políticos de manifestación de organización de lucha y resistencia en cuando a como “interlocutas” con organizaciones locales o distintas como agrupaciones que tienen distintas problemáticas y están en un contante proceso de lucha y a través de la herramienta carnavalera se pueden visibilizar esas luchas, y como colectivo artístico también, ayudamos a levantar una red de agrupaciones y organizaciones sociales, que es la coordinadora carnavalera y territorial de Santiago, que ya lleva 2 años, que ha sido capaz de levantar 2 años seguidos el carnaval de la chaya en el barrio Yungay, entendiendo que la fiesta del roto que organizan la junta de vecinos de Yungay y el comité para el patrimonio, están como en un proceso de higienización de los procesos culturales que levantan en ese territorio, entonces están con una mirada mucho mas institucional, entendiendo que por ejemplo el comité y patrimonio de la junta de vecinos si no está la municipalidad trabajando por ellos no hacen nada, nosotros nos separamos de eso porque no tenían al carnaval dentro de sus fiestas y las agrupaciones nos levantamos igual y a partir de esa capacidad de organización se levanta una “Coordinadora Carnavalera” con más de no sé, 30 organizaciones y agrupaciones en Santiago y uno de sus hitos más importantes es levantar un calendario carnavalero en Santiago, entonces hay interlocución entre las agrupaciones y las organizaciones territoriales y se puede generar participación constante en todos los territorios, todo el año, se ayuda a conmemorar, se ayuda a levantar actividades, este año levantamos una malla de talleres, eso como hito en cuanto a cómo se han ido abriendo los espacios y los objetivos, como se han ido ampliando los objetivos, como objetivo artísticos también en un momento fuimos capaces de por un lado, postular y ganarnos un Fondart ¿cachai?, que tenía una etapa de investigación, que tenía una etapa de capacitación en música y danza, en entrenamiento para el teatro y danza en la calle, fuimos capaz de levantar un documento de investigación a través de eso, se genero un guion y se hizo una obra de danza y teatro callejero itinerante, estuvimos en 8 comunas de Santiago, con el financiamiento del Fondart valga la redundancia, y eso también nos dio caldo constante para tener como ir sacando creaciones nuevas a partir de eso también se genera un nuevo formato y producto del carnavalito que es el elenco de escenario, el formato escenario, es un elenco más reducido con los intérpretes con mayor antigüedad y experiencia de la compañía, que principalmente somos como el equipo de organización y algunos otros intérpretes que se han ido sumando en el camino y eso da cuenta de otra puesta en escena, de otra profundidad en la construcción coreográfico, en los arreglos musicales, otras complejidades técnicas, porque tienes que trabajar con iluminador, un sonidista y construir un espectáculo, fuimos capaces de construir un espectáculo en formato de concierto, ¿cachai? Con todas sus características y sus complejidades, yo creo que en estos casi 5 años son como los hitos más importantes.

E: Y en este formato de concierto, ¿danza está incluida?

H: Si, es danza de escenario, son menos bailarinas sipo, son menos músicos y menos bailarinas, en la calle somos 50 y en el formato escenario somos entre 18 y 20 más el equipo técnico.

E: ¿Y algún carnaval importante que hayan participado como hito importante?, ¿Qué les haya llamado más la atención?

H: Yo creo que uno siempre se sorprende porque si en el carnaval es una herramienta, una posibilidad, un lenguaje antiquísimo, ancestral, antes de Cristo ya habían culturas que organizaban desfiles casi como paradas militares pero de música y de danza, mas rituales si se quiere para homenajear a sus visitas ilustres, a sus jerarcas quizás, formas de conmemorar sus festividades religiosas, el carnaval como lenguaje es súper antiguo, pero en chile y en Santiago en particular es algo súper nuevo, la “chin chin tirapié” está cumpliendo 10 años, eso quiere decir que mucho más allá de 10 años el carnaval no existía ¿cachai?, está el carnaval de san Antonio de Padua que es un carnaval religioso, después del 2000 yo creo, también en esta explosión del lenguaje de las batucadas, la música brasileña, los tambores, se empieza a abrir un amino hacia la calle, entonces de ahí en adelante yo creo que podríamos hablar de que ahí hay quizás barrios que son más simbólicos, entendiendo no sé, la conmemoración del 30 de octubre en la toma de la victoria, el carnaval de la legua ¿cachai?, que son como poblaciones bien golpeadas, con distintos elementos marginales propios de la misma construcción capitalista de la sociedad chilena, pero que son capaces de cómo comunidad ir levantando esta fiesta ¿cachai?, entendiendo el carnaval como una forma de oposición a la fiesta nacional, en la fiesta nacional es el estado, es la oligarquía que te dice cuales son los valore a celebrar, en qué fecha, que se come, hasta como e se baila, el carnaval es una manifestación autónoma de cada territorio, donde cada comunidad elige que fecha conmemorar porque es una fecha que a sus valores le hace sentido, de qué manera se conmemora, en que espacio, cuánto dura y se van generando estos pequeños espacios de resistencia o zonas temporalmente autónomas donde se genera una subversión del orden y una transformación momentánea de la realidad, en ese mismo camino digamos siempre van a apareciendo nuevos territorios donde ir a apañar y te vas sorprendiendo de esa realidad, te empapas de esa realidad, por ejemplo el año pasado tocó que el carnaval de la legua por ejemplo que así súper masivo, súper connotado, y todos quieren ir a bailar a la legua tocaba con el carnaval de la población Parinacota en Quilicura, y resulta que la población Parinacota en Quilicura estaba súper estigmatizada, habían hasta reportajes en la tele, y sin embargo habían organizaciones sociales territoriales trabajando hace un par de años ahí, entre paréntesis “la Parinacota queda a la rechucha del mundo”, al final de Quilicura, entonces votamos, elegimos, y nos dimos cuenta por ejemplo que la organización del carnaval de Parinacota era una organización territorial que trabaja todo el año en el territorio y que participa todo el año de la asamblea de la coordinadora, mientras que la orgánica de la legua es una orgánica que se levanta solamente para el carnaval, entonces mediáticamente es súper rico ir a apañar a la legua, porque ya bacán estuvimos en La Legua, es una población histórica y todo, pero a la Parinacota no la estaba apañando nadie, entonces un grupo importante de comparsas, entre ellas la “chin chin tirapié” y algunas otras más elegimos ir a apañar a la Parinacota y ahí recién te das cuenta y te pegas el tortazo con la realidad, la realidad de esa comunidad, su realidad material, con distintas cosas, entonces así como ser capaces de yo decirte que hito o que carnaval es más importante, es súper subjetivo, porque te puedes encontrar con un carnaval súper masivo como el de La Legua, el de La Victoria que es hermoso ir para allá, la gente en La Victoria, la gente se prepara durante meses, se hacen carros alegóricos, la comunidad se levanta, se hace un festival de teatro, se hacen distintas actividades toda la semana, la gente está súper empoderada, pero te topas de repente con carnavales que están empezando, que se levantan súper a pulso y donde de verdad eh…vas generando una herramienta transformadora súper potente, porque para allá no llega nada, entonces definir un hito ahí es medio especial… ahora que hito importante desde lo artístico también no sé, los festivales, el año pasado nos llaman del festival “Woma” un festival internacional de música y danza que llega a Chile en Recoleta y llaman al carnavalito para hacer talleres, nosotros nunca habíamos hecho talleres porque tenemos harto respeto por el conocimiento ¿cachai?, y hasta el año pasado no fuimos capaces de generar contenido, una metodología para hacer talleres, súper superficialmente entendiendo que lo que hacemos en una fusión, entonces como diciendo esto es un taller no de danzas gitanas tradicionales, sino que de danzas gitanas fusión para bailar en la calle, entonces se nos pide el año pasado y este año se nos vuelve a pedir, entonces ahí nos sumamos a un festival internacional pero desde lo pedagógico, se nos llama, postulamos también al festival “Santiago off” el año pasado, y nos llaman para tocar en la clausura, y claro ellos ponen a tu disposición afortunadamente tal nivel técnico, que tú puedes ser capaz de montar un espectáculo en este caso de escenario como con todas las complejidades y todo el rollo que te quieras pasar y todas las composiciones escénicas que te puedas imaginar, eso fue el año pasado y este año de nuevo, ahora la diferencia que este año no postulamos, ellos nos llamaron, está el festival “finca” por ejemplo que organiza gente …(no se entiende) … también es un festival internacional, y eso yo creo así como hitos más importantes de toda esta como, de este panorama y abanico de ramas que tiene el carnavalito.

E: Oye por lo que me cuentas y para cerrar este punto, en un principio hablábamos de revindicar un poco al gitano, y ahora me cuentas de un compromiso social súper potente sobre todo con la realidad urbana chilena, entonces, para terminar brevemente, ¿cómo se relacionan esas dos posturas en una, en esto que es carnavalito gitano?

H: Yo creo que el hecho que exista marginalidad en la urbe no hace nada más que dar cuenta de que de lo brutal y de lo depredador que es el modelo neo liberal. Las políticas habitacionales son violentas, las políticas públicas son violentas, los servicios públicos son violentos, el trato que se le da a la clase trabajadora es violenta, entonces no podemos bajo ningún punto de vista decir que somos un país desarrollado o que el capitalismo es una forma valida humana de desarrollo, desde esa perspectiva yo creo que el conocer investigar y empaparnos de cómo otras culturas ancestrales o no tanto, son capaces de organizarse, son capaces de construir comunidad, sociedad, de tomar acuerdos, de respetarlos, de solucionar sus conflictos, de construir desde la resistencia constante al capitalismo o al modelo de estado moderno es lo que nos hace como apropiarnos de eso y de ir generando una relación de sentido, si nosotros entendemos que hay otras formas de relacionarse que tienen que ver con posturas más tradicionales, más antiguas, más comunitarias, eso te da herramientas súper potentes para entender la construcción comunitaria como una forma real de hacer resistencia al estado moderno y violento que tenemos, porque es más humano, tiene una mejor relación entre los seres humanos, se “despatriarcaliza” la construcción familiar y social, y genera otro tipo de distintas realidades, hasta los intercambios económicos son una realidad más justa, más participativo, más comunitario, entonces como que nos hace sentido por ahí , si sabemos que hay otra forma de hacernos que necesariamente no tiene que ver con esta, hay que acercarse más allá.

(Interrupción telefónica al entrevistado)

E: Oye y cambiando de tema y respecto a lo que nos contabas en un principio, ¿cómo se puede integrar uno a carnavalito gitano, tienen convocatoria abierta, fechas específicas?, ¿es en base a necesidad, audiciones, cómo es?

H: Claro, el carnavalito gitano abre audiciones cuando aparecen necesidades de incorporar gente, en ese sentido es la banda de músicos donde hay mas como tráfico de gente, rotación, hay músicos, yo creo que soy el único músico que esta desde el principio, hay músicos que entraron poco después y llevan ya varios años, y en general el fenómeno que sucede a veces es como que hay músicos como que llegan, entienden el lenguaje, cachan el repertorio y se van, y empiezan a aparecer grupos satélites por otros lados de algunas otras cosas, eh… yo no tengo rollo con eso, pero me pasa que yo en lo personal, Hugo, como que no concibo mucho los procesos a corto plazo, entonces cuando a mi me ha tocado al revés, cuando a mi me ha tocado ser intérprete y sumarme a una agrupación, yo lo veo en un consenso mas a largo plazo para cumplir ahí un ciclo más largo, hay gente que es súper evidente, ensaya 2 meses , salen a 2 carnavales y después no los vez más, entonces eso nos pone en la necesidad de cada cierto tiempo estar haciendo audiciones por lo menos 2 veces al año, sobre todo en melódicos, en vientos. En danza el tema es un poco más complejo, porque el lenguaje es súper particular, que tiene que ver con la formación en danza, particularmente en danza árabe o danza del vientre, que es como la raíz técnica del trabajo coreográfico del carnavalito gitano, y de ahí se incorpora los elementos de danzas tradicionales gitanas, elementos puntuales de las danzas tradicionales gitanas y a eso se le suman elementos de danza moderna y danza contemporánea, ya para poder llevarlo a la calle, entonces insisto, no somos una compañía de danza tradicional gitana, sino que hacemos una fusión para hacer un carnaval con estos elementos en Santiago de Chile, y lo que se hace es llamar audiciones y se pide intérpretes con conocimiento, en música y en danza, como les decía en danza se les pide que tengan formación académica en danza y por lo menos 1 año de experiencia en danza del vientre, y en música pedimos que tengan un nivel básico por lo menos de lectoescritura, que tengan y manejen su instrumento, porque aquí igual que en danza, aquí no te van a enseñar a bailar danza del vientre, en música aquí no te vamos a enseñar a leer ni te vamos a enseñar a tocar tu instrumento, no nos vemos como escuela, donde si, donde se genera el espacio como pseudo pedagógico es en el traspaso del lenguaje, de la “ritmología”, de las escalas, del tipo de articulación, y distintos elementos que le otorgan entre comillas como la “gitanidad” a lo que hacemos o a un repertorio musical, pero esas son como las bases, siempre es como por necesidad y se pide que los interpretes tengan conocimiento porque no nos podemos proyectar como escuela, somos un colectivo artístico y necesitamos interpretes para generar puesta en escena no para generar un proceso pedagógico.

E: Y actualmente, ¿cuántos integrantes hay entre bailarines, músicos, figurines, malabaristas?

H: Somos músicos y músicas, bailarinas y actores y actrices, que son figurines enmascarados, yo creo que estamos pasaditos las 50 personas, 53 – 54 personas, hasta hoy día 28 de Septiembre, eso en noviembre va a cambiar porque van a entrar músicos nuevos, eso somos ahora.

E: Y ¿cuántos músicos, bailarinas?

H: Bailarinas son entre 20 y 25, son como 23, lo que pasa es que entró un gran número de bailarinas a principio de año, entraron 15 bailarinas nuevas, habían como 12 antiguas, y de esas nuevas hay chicas que tienen un proceso muy irregular ¿cachai?, como que están yendo a ensayar pero a veces dejan de ir a ensayar, luego vuelven a retomar el trabajo y hay algunas de todas esas que entraron, hay algunas que todavía no han salido a bailar a la calle ¿cachai?, no han conseguido tener el piso, dominar todo el repertorio pero son parte de la compañía, entonces como que ahí no entiendo cuantas, creo que la compañera de danza te puede dar esa cifra más exacta, y músicos entonces… somos como 20-23 músicos más o menos.

E: Oye y ¿qué instrumentos tocan, cuáles son?

H: Ya, en percusión lo que tratamos de proyectar es un ensamble de percusión oriental, entendiendo que es bombo oriental, que es por un lado bombo y por otro timbal con varilla, como el sonido del “chin-chin”, que se ocupa mucho en oriente y en Balcanes, darbukas como redoblante y base y una fila de accesorios que son crótalos , que son estos platillos pequeños que se tocan en las manos en Egipto, son un instrumento egipcio, eh….panderos tocados como “rec”, que es como con la técnica oriental de pandero y platillo, eso en percusión, hay una fila de acordeones que hace la base armónica y el apoyo melódico, un poco imitando el sonido del, bueno en oriente está el armonio que es un teclado con fuelle, que se ocupa en india, en Egipto y en Turquía, y el acordeón como tal ya se ocupa en Balcanes y en Europa del este, para el klezmer, la música rumana, eso ya está como tal, hay fila de cañas, clarinetes, saxo alto, saxo tenor, había fila de trompetas, hay una trompeta que está súper itinerante, había una fila de violines de la que queda uno, eran 6 violines, eh… y ahora tenemos una fila de bajos que es un eufonio, un barítono y un trombón, que en este caso están haciendo la pega de la tuba, no es como una fila de bajos como balcánica como de banda de bronces, como que están los eufonios y los trombones que hacen las contra melodías o los acordes, este ensamble responde a una fusión de propuesta instrumental gitano, que es por un lado como te digo la propuesta de ensamble oriental de percusión, con un tipo de ensamble gitano que es el “taraf”, el taraf es acordeón, violín, clarinete, “simbaron” y contrabajo, entonces el taraf es una agrupación instrumental que responde a esos instrumentos como de cuerda frotada, acordeón, clarinete, contrabajo, no lleva percusión, y paralelo a eso, en otros sectores está la “fanfarrea”, y la fanfarrea es la banda de bronce que responde como a la herencia de las bandas militares, y eso es bombo con platillo, caja redoblante, saxos, trompetas, eufonio y tuba, entonces el ensamble de nosotros para la calle responde a una fusión de estos 2 ensambles, tenemos las cañas y los clarinetes con los violines y los acordeones y tenemos los bronces, y la “ritmología” se traspasa desde las posibilidades que te da el ensamble oriental.

E: ¿Y el canto está?

H: Coro, todo es a coro, todo lo que es canto es a coro.

E: Oye y dentro de la agrupación ¿qué roles existen?, ¿qué papeles se desempeñan?

H: Lo primero es el intérprete, apelamos caleta a destacar las multi-competencias entonces antes que todo eres interprete y si a partir de ahí te puedes sumar a algún departamento y apañar alguna otra función, bienvenido. Entonces en ese sentido te puedes encontrar con este equipo de investigación para la etapa del Fondart, que éramos: una bailarina licenciada en historia, una bailarina una antropóloga, una bailarina diseñadora grafica y yo músico. Entonces siempre hay una doble responsabilidad.

En el equipo de dirección existe: dirección de música, dirección de danza, dirección de figurines, que también apoya el tema de formación actoral, de entrenamiento, dirección de arte, que ve el tema todo la plástica del carnavalito: vestuario, puesta en escena, materiales, grafica, una parte de coordinación que tiene que ver con la coordinación con distintas organizaciones e instituciones que nos llaman a apañar sus actividades, existe otra parte que es de sistematización y registro donde todos los registros, grabaciones , fotos y todo lo demás va a un compañero que lo va metiendo en un disco duro, las partituras los arreglos, todo ese material lo maneja un compañero entonces cuando hay que llamar a audiciones o pasar material, uno va y se le pide el disco. Hay un departamento de producción que se llama producción y autogestión y hay un nuevo departamento de investigación que es para constantemente estar retroalimentando a la comparsa y el equipo de dirección donde funcionan los representantes de todos estos grupos para ir profundizando el trabajo o para ir tomando nuevas líneas de trabajos. Y hay un departamento que es a comisión de difusión que hay una compañera a cargo de redes sociales y hace una pega más preparada.

E: ¿Ella es quien contacta lugares para asistir?

H: No, son las organizaciones las que nos contactan para ir a apañar, organizaciones e instituciones, entendiendo que como no somos necesariamente una organización comunitaria ni una comparsa carnavalera, somos u colectivo artístico, es nuestra pega también. Entonces nos escriben instituciones, productoras, gente común y corriente que quiere al Carnavalito en sus eventos privados, eso depende más del departamento de producción y generalmente lo veo yo.

La parte de comunicaciones es como lo que sale principalmente redes sociales.

E: Te hago una consulta por ejemplo sobre los jefes de filas, ¿ustedes manejan eso?

H: Ahora se está abriendo como parte de un proceso, que entro mucha gente nueva, como te decía, 15 bailarinas nuevas y como 12-15 músicos nuevos también, en un momento dado nos vimos con que el 60%, 70% de la compañía eran todos compañeros nuevos. Entonces como sostienes una orgánica, como sostienes un estatuto con gente que viene llegando, que tiene ideas nuevas, entonces nos abrimos a “parece que vamos a tener que modificar algunas cosas”, modificar algunos estatutos o ciertos flujos de trabajo y ahí se abrió el espacio de trabajo en filas, en ese sentido, en la fila de percusión, yo fui intencionado conversaciones para que se abrieran distintos procesos formativos de nivelación, de espacios de investigación y se fue generando una orgánica sola en fila y al final vimos que lo que estábamos haciendo y que el trabajo musical está ahí pero medio estancado, entonces, llamamos al resto de la banda a organizarse como fila y estamos en eso, ahora como que está apareciendo los ensayos de fila o los representantes están apareciendo recién y eso ha ayudado caleta al trabajo, porque como están apareciendo compañeros nuevos a tocar, va a ver una metodología un poco más clara y una autonomía.

E: ¿Existe un director general que vea el ensamble, la música y el baile?

H: Antes estaba la figura de la dirección general y la hacía yo, después yo por distintas tazones, dije que no iba a seguir en la dirección y propuse que el cargo desapareciera, entonces ahí la dirección artística se tuvo atomizar en distintas responsabilidades, cuáles eran las responsabilidades que encarnaba la dirección general ¿cachai? , como que van a apareciendo ahí metodologías algunas académicas y otras espontaneas, en general tiene que ver con la conversación constante entro los compas, para ir generando ensamble y esta propuesta integral de arte.

E: ¿Y las decisiones general, sea cual sea, las toma este grupo, ciertas personas, o tratan de que la decisión sea en conjunto?

H: Mira en este momento, en septiembre del 2017, eso está medio nublado, por que generamos un proceso metodológico para cambiar la orgánica y ese proceso quedo a media y no se ha retomado entonces es como que trabajamos 3 meses para cambiar algo y quedo ahí, no se siguió avanzando, entonces estamos en un intermedio en que se le dio más participación a los compañeros pero eso no ha llegado a sentarse ni concretarse en acuerdos ni establecer los nuevos acuerdos, entonces estamos funcionando con acuerdos antiguos y permeándolos a que cosas si se van a conversar. Ahora lo que yo creo es que hay como responsabilidades artísticas que están en ciertas personas y ciertos representantes y otras que tienen que ver con la comparsa en general y eso si se está haciendo más participativo, yo creo que todavía estamos respondiendo a esa dirección artística. Yo no sé en qué va a quedar eso, en lo personal creo que es súper necesario que para que se mantenga como colectivo artístico las responsabilidades artísticas estén en las personas que tienen más experiencia o en la compañía, o en el leguaje, o en el rol. Si toda va a ser a través de la asamblea esto se va a transformar en una organización social y el componente artístico se va a cambiar, por que como somos un elenco de calle no profesional, llegan interpretes de distintas formaciones que vienen de distintas realidades, entonces yo que estudie música y percusión no tengo la misma perspectivo que un compañero que sea seco en percusión viene de haber aprendido en la calle. Hay ciertas cosas de colectivo que probablemente no entiende. Hay bailarinas que vienen de haber tomado talleres constantemente de danza árabe o danza del tribal, versus una compañera que estudia licenciatura en artes en la Chile u otra que estudio actuación y teatro en otra universidad, se adaptan y nos vamos permeando con distintas realidades, entonces siento que hay que ir acercándonos a tener la cierta certeza de que somos y en que herramientas nos vamos a afirmar para ir funcionando, entonces ahora estamos en esa dualidad en que hay temas o flujos, que se abrieron a la participación de toda la comparsa y temas o elementos que debieran responder y responden a algunas cosas de los roles antiguos de dirección que tienen que ver con dirección artística, estamos como en ese momento histórico.

E: Oye y yendo un poco a los ensayos, ¿Cómo se enseña el repertorio?, ¿usan alguna metodología de enseñanza en particular?, ¿podrías hacernos un breve relato de las partes del ensayo?

H: Los ensayos son dos días, un día es ensayo por cuerpos, ensaya la banda por su parte, cuerpo de baile por su parte, cuerpo de figuras por su parte, y ahí cada cuerpo también decide como optimiza su tiempo, si dentro de eso hay ensayo de filas o se ensaya solamente como banda y hay otro día de ensayo que es un poco más extenso, que se parte con un ensayo de fila o a veces de banda, o de cuerpo, y nos juntamos todos en un espacio más grande dentro del mismo colegio donde ensayamos y partimos con un calentamiento y hacemos un entrenamiento psico-físico para el trabajo escénico en calle y luego de eso hacemos el ensayo en pasacalle ¡, que es como ya la parte de montaje. Entonces, en que se traduce eso en lo práctico, que ensayamos el día miércoles de seis a las nueve y el día viernes de las 5 a las 9 y media, para tener dos horas de ensayo de cuerpo y dos horas de ensayo general.

E: Y nos contaban un poco que las personas tenían que tener cierto conocimiento de lectura musical. Entonces, ¿es trabajo sabido que tú tienes que llegar con los temas listos, es como responsabilidad del músico?

H: En el caso de danza te lo voy a explicar mejor después, porque el traspaso ahí es práctico, te pueden pasar videos y todos, pero la coreografía te la vas aprendiendo mirándola, mientras que en el caso de música, es un tema ya más teórico, porque para postular te mandan el material escrito y si no sabes leer, no tienes… te van a mandar los audios, ahora si manejas súper bien tu instrumento sin leer y tenis la mansa paila lo vas a sacar de paila y lo vas tocar ¿cachai, pero el trabajo en si amerita que tengas un trabaja de lectura para que puedas sacar el tema por partitura. Entonces tu postulas, nos escribes, te mandan una ficha de vuelta, donde se te consulta: nombre completo, instrumento que tocas, si tienes formación académica o no, si hay participado en proyecto escénico, con danza, con circo si hay participado en alguna comparsa carnavalera, y cuáles son tus distintas experiencias en el lenguaje, si has te nido experiencia en lenguaje gitano, balcánico, árabe, etc. Y se te manda el material escrito y llegas a audicionar.

E: ¿Qué elementos tienen en común que los identifiquen?

H: Yo creo que lo primero son las ganas de bailar en la calle y de transformar, de ir generando proceso de transformación. Como te dije en un principio subvertir momentáneamente el orden, de convertir la calle en un espacio de dialogo y manifestación y a través de eso recatar elementos culturales más comunitarios, más tribales que no están en la sociedad, creo que hay como un hambre de política de hacerlo a través del arte. Ahora nos une también la búsqueda entre nosotros, para dentro como organización de ir acercándonos a esas prácticas menos liberales de organizarse, menos patriarcales.

E: Pero en lo práctico, ¿cómo es su la indumentaria?

H: En el caso de los bailarines han ido modificando constantemente el vestuario de manera que, nosotros en esa construcción, nosotras en esa construcción podamos ser capaces de plasmar las distintas realidades que aparecen en la ruta gitana. Porque una gitana “calvenia” del norte de la india no se viste igual que una gitana de Rumania. Entonces tratamos de ir recatando elementos que al construir un personaje que tu al mirarlo puedas ver todos los elementos de indias, oriente, etc. Es una fantasía por cierto y eso ponerlo a disposición de la interpretación en un memento dado las cabras cacharon que estaban llenas de hueas, que no podían bailar, que se veían bien, que tenían 3 faldas, tres cinturones, que las monedas, los pompones y otras hueas, y al final no podían bailar, eso es una cosa. La idea es que en esas materialidades se note que hay una investigación y eso construye un personaje de ficción. En el caso de los músicos la propuesta de nosotros va por generar un imaginario etnográfico, por ejemplo, la fila de clarinetes y de darbukas es oriental, bombacho, blusón, turbante; después esta la fila de acordeones y bombos, que es como el gitano más campesino, otro sombreo, otro pantalón, botas, gitano así de Rumania del campo; y después eran os bronces, saxos, trompetas, que ya es el gitano europeo, sombrero, terno, corbata quizás, otra composición, eso es para música.

E: ¿Dónde realizan los ensayos?, ¿cómo lograron conseguir ese espacio?

H: En este momento trabajamos en el colegio “La Escuela República de Paraguay” en Recoleta. Esto se dio, a partir del año 2014, un familiar mío nos invita a presentarnos en la inauguración del año escolar de otro colegio de Recoleta, que es el liceo Paula Jaraquemada, que queda al lado, entonces, nosotros vamos a participar a la actividad que nos invitan y yo le planteo a este familiar, que es del equipo directivo del colegio, que nosotros andamos buscando un espacio para montar el Fondart, y nos pillamos con la sorpresa afortunada de que había un programa, existe un programa en Recoleta, que se llama “escuela abierta”, que depende del departamento de educación municipal, que es que se abren los colegios durante las tardes a distintas agrupaciones, talleres o colectivos que necesiten espacios para funcionar, entonces en ese momento cohabitados por un taller de patinaje, con un grupo de baile caporal, con el universitario popular Víctor Jara y en el colegio de al frente había un grupo de “afro”, otros grupos andinos, en el colegio de al lado había una batucada, con un taller de “afro-perú” y eso nos ha dado la posibilidad de estar trabajando ahí por 4 años en Recoleta.

Tenemos buena llegada con el alcalde, en esa ceremonia que nos invitaron estaba Daniel Jadue y como hay una cercanía con la cultura oriental y el tema de la resistencia palestina en nuestro discurso, como esta forma de poner en valor las culturas que resisten al estado, se generó ahí como una empatía, entonces el carnalito es súper regalón en Recoleta, siempre nos han invitado, nos llaman de la corporación cultural si podemos presentarnos en sus actividades, de los mismos colegios nos llaman para poder apoyar actividades de ellos, entonces nuestra devuelta de mano es poder apañar a la comunidad educativa. También se genera un encuentro de saberes en Recoleta, que es un carnaval que se hace una vez al año, como en noviembre, entonces se juntan todas las organizaciones que nos prestan los espacios, que salgamos a un carnaval ahí de la municipalidad digamos, con carros alegóricos salen los colegios, nosotros interlocutamos un poco con eso, pero principalmente con las distintas comunidades educativas, entonces participamos, no sé, en las despedidas de los cuartos medios, de la inauguración del año escolar, de los bingos, de las loterías, de los beneficios, de la quermes, de la peña, estamos harto en eso, porque es la comunidad con la que interactuamos directamente, con los profes, con los inspectores, con los mismos niños y niñas, con las tías del aseo, son con ellos con los que te ves las caras todos los días y vas construyendo comunidad en definitiva. Este programa, pese a que es institucional, nos da esa posibilidad y va generando esa forma también.

Entonces, hasta este momento, ese programa es el que nos permite, ya por cuarto año, tener, en este caso, estuvimos 3 años en el Paula Jaraquemada, este año fuimos al República de Paraguay, que es al lado, y tenemos un gimnasio con piso de carpeta, techado, iluminado, cerrado, donde podemos ensayar de corrido todo el invierno, sin que nadie lesione, sin que nadie se enferme… porque el trabajo del carnavalito amerita tener condiciones materiales, de infraestructura para que sucede y en este momento, afortunadamente, el programa de escuela abierta es el que nos da esa posibilidad, con las formas de intercambio que te mencionaba. Ahora, claro, estas formas de intercambio no es solamente cooperativa, el año pasado nos llama Juan Ayala, ex vocalista de Juana Fe, cuando era el director de la corporación cultural de Recoleta, por encargo directo de Daniel Jadue, porque quería que el Carnavalito tocara en su cuenta pública y eso ya no fue en una relación de cooperativa, a nosotros nos contrató la corporación municipal de Recoleta, pagando el precio que corresponde por honorarios de un espectáculo de esas características para tocar en la ceremonia de cuenta pública del alcalde, que nosotros podemos tener más o menos cercanías con su origen o ideología política partidista, pero en lo practico es la gestión de esa persona la que nos da la posibilidad de funcionar de esa manera y en el momento que quisieron contar con nosotros, se valora económicamente también el trabajo que hacemos, eso desde una perspectiva de una relación profesional.

E: ¿Cómo financian los diferentes recursos materiales que tienen: La vestimenta, los instrumentos, las partituras, el transporte, alimentación y accesorios?, ¿cada cual tiene que tener lo suyo o hay un vestuario que es colectivo y se lo van prestando? ¿Cómo sucede?

H: Yo recibí una herencia (todos ríen)… Principalmente igual cada intérprete tiene que hacer una inversión, o sea, partiendo porque estudiaste, porque estudiaste, porque te pagaste tus cursos, tú universidad lo que sea, ya hay una inversión en el conocimiento, en la formación y en el caso de los músicos, por ejemplo, en tú instrumento, tienes que llegar con tú instrumento, uno; dos, el tema del vestuario, tiene que haber una inversión básica en tú vestuario, quizás en la prenda y el carnavalito te subvenciona material para el enchule de ese vestuario, parches, lentejuelas, telas, que se yo, las cabras hacen una inversión en base de sus prendas, por ejemplo, antes se pedía cierto tipo de falda que la venden hecha y se pedía subvención del carnavalito, para tela para algunas otras prendas. Ahora último se cambió el vestuario y el carnavalito financió mucho de eso y principalmente, de dónde saca plata el carnavalito, porque este elenco profesional del que yo te hablo, como el del formato de escenario o es te formato más profesional, que es el que va a los eventos pagados, genera ganancias para la compañía, entonces, la compañía constantemente tiene un fondo ahorrado que no baja de las 300 o 400 lucas. Además de eso, cuando nos llaman a participar de actividades, donde si hay un intercambio económico, pero no dentro de los valores del mercado, ahí nosotros flexibilizamos, porque no es lo mismo que te inviten a tocar al “Nido de águila” o al matrimonio de Matte, a que un amigo actor tuyo se casa, o un compañero músico y te dice “pucha tengo 200 lucas”, entonces ahí vamos igual, no nos pagamos y esas 200 lucas pasan enseguida para adentro, o no es lo mismo ir a tocar a un colegio municipal de La Bandera, que quizás el centro de padres hizo una “cuchita” y te juntaron 100, 200 lucas, a ir a tocar al “Nido de águila”, donde los locos no tienen ningún atado con pagarte un millón, un millón y medio que es lo que vale el trabajo.

Entonces, a partir de esos procesos y de esas actividades se va generando un ahorro para la compañía y además, está la posibilidad de la autogestión a través de actividades que las hemos hecho… por ejemplo, cuando entró el cuerpo de figurines al carnavalito, hicieron una inversión súper importante en contratar a una compañera diseñadora para que guiara y acompañara todo el proceso de diseño y confección de máscaras y de vestuarios para los figurines, materiales para eso también. En general cuando hay que hacer una actividad, se hace.

Por último, está el tema de los callejeos. Se arman grupos de callejeos para ir a tocar a distintos lados o espacios públicos y esa herramienta se ocupa, por un lado; como herramienta de sustentabilidad para los compañeros, si los compañeros necesitan trabajar y no hay pega se arman los callejeos, o sea, hay como un grupo que es el más antiguo y el más profesional, que van a los eventos pagados y generan ganancias para la compañía, pero cualquier persona del carnavalito, que este asistiendo regularmente a ensayos, que tenga su vestuario, que domine el repertorio coreográfico y musical, si se organiza abiertamente con el resto de la compañía, puede salir y presentarse como carnavalito a la calle y esa ganancia son para los que salen a trabajar, o se llega a un acuerdo previo, se salen a hacer callejeos para juntar plata para distintos temas, telas, repuestos para los músicos, comprar algún parlante para que ensayen las bailarinas, o no sé, alguna vez tuvimos que tocar para el apañe de una compañera y a un compañero a la bajada de la micro en la Alameda, lo “cogotiaron” y le robaron el clarinete, inmediatamente, cinco días después se genera un callejeo, se le juntan 200 lucas y se le pasan para que se compre un clarinete, también es una herramienta de trabajo.

E: ¿Igual hay una preocupación por los integrantes?

H: Absolutamente.

E: Entonces, ¿ustedes cuentan con alguien que administre los fondos?, un tesorero por ejemplo.

H: Antes todo eso lo hacía yo, tenía una concentración de poder increíble. Ahora yo hago la producción pero los fondos los maneja otra persona, pero los fondos están a disposición de cualquiera.

E: ¿Y está el acta?

H: Claro, claro. Si es necesario comprar un parlante, hay que comprarlo. “Pucha sabes que las faldas se están rajando, hay que comprar tela nueva”.

E: ¿Y eso es de carnavalito?

H: Eso es de carnavalito.

E: ¿Cuotas tienen?

H: No.

E: El que esta, está ahí nomas.

H: Claro, es que sabes lo que pasa, a mi me pasa esto, yo creo que si una agrupación no es capaz de generar sustentabilidad económica para todos sus integrantes, me parece incorrecto, aunque suene moralista, pedir una contribución, yo sé que hay otras comparsas que se les cobra a los participantes, o una cuota por participar o cuotas para pagarle a los directores, y se hacen parte de un movimiento carnavalero, pero yo digo ¿dónde está la construcción de comunidad? Si yo soy músico, tengo mis estudios, me he pegado todos los viajes, yo siento que la ganancia no puede estar en mis compañeros, no puedo financiar o generar esa retribución a través de mis compañeros, si yo elijo levantar una comparsa para la calle y otorgarle ese componente político, tiene que haber otro tipo de relación de intercambio comercial, porque si no, eres una escuela nomás y quédate como tal, si no tienes un doble discurso no puedes estar a los dos lados, yo sé que hay escuelas que funcionan así, si no, hay escuelas que funcionan entendiendo que hay que financiar cosas, pero esas se financian con trabajo, con actividades de autogestión, con callejeos, con “tarreos” que se van sumando a un fondo que ahí están todos en las mismas. En este caso no, si no le podemos generar trabajo a un compañero, difícilmente le podemos pedir plata y muchísimo menos pagarles a los directores para que la huea exista, sería replicar el modelo de estado de nepotismo. Entonces no, si tú me estás haciendo además tú aporte para tener tú instrumento, para tener una base de vestuario y todo, el carnavalito lejos de pedirte, te da, hay que generar recursos para que todos puedan ser parte de esto y reparar tú instrumento, tener tú vestuario y eventualmente contratar profes, generalmente una o dos veces al año, volvemos a tomar clases con un profe que nos haga clases un mes de ciertas cosas para ir profundizando e ir afirmando esto y a nadie se le pide “tienes que ponerte con 5 lucas” o no siquiera con $500 para hacerlo, es el colectivo que tiene que ser capaz de generar eso.

E: algo que quiera decir, algo que se haya escapado estos últimos.

H: Muchas gracias a ustedes por esta instancia.

E: Entrevistador (Esteban Rebolledo)

F: Francisca Muñoz – “Carnavalito Gitano” (Cuerpo de Danza)

------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

F: Mi nombre es Francisca Muñoz, yo participio en la dirección de danza, somos un núcleo de tres personas que estamos en la dirección de danza, tengo roles en la producción del carnavalito y en la tesorería. Participio también en el núcleo principal de coordinación, de decisiones y de dirección del carnavalito gitano que le llamamos “el concilio nómade”.

E: ¿Desde cuándo estás en carnavalito?

F: Desde el comienzo.

E: Fran, nosotros ya conversando con Hugo, nos comento un poco los objetivos iniciales que tenían que ver con montar algo en el espacio público, al menos por parte de los músicos… pero en danza tal vez el objetivo era distinto, ¿Cuáles fueron los objetivos en un comienzo por parte de danza?, ¿Qué se buscaba?

F: En la danza del vientre, hace un tiempo atrás tenía como escenario, principalmente, las muestras de escuela que se hacían a final de año o semestre, ese era como el circuito...y lo que era súper pobre, porque no se, la escuela de danza en la que entra gente la que ya está aprendiendo, tiene distintos niveles, cursos y que se yo y al final los que iban a ver esos espectáculos eran más los papás, los amigos al comienzo pero después los papás y luego nadie y uno llevaba no sé cuantos años bailando ahí en esos festivales y eso no salía hacia afuera. De ahí de a poco empezaron algunas bailarinas a bailar en fiestas, las fiestas gitanas que se hacían en el galpón Víctor Jara y se empezó a encontrarse más el mundo de la música, de las bandas que estaban ocurriendo en Santiago con el mundo de las bailarinas de este estilo y en particular, la “danza del vientre tribal” tiene mucha fusión, entonces empezó a ocurrir este encuentro con la fusión gitana que más bien era como música klezmer y un poco de fantasía, onda se ocupa la técnica y después tu puedes hacer de todo, lo que quieras hacer básicamente. Entonces estaba este circuito súper reducido para las bailarinas y había harta intención de sacarlo a la calle, demostrarlo de democratizar el acceso a este estilo y también darlo a conocer ya que claro, viene de otro lado y no se ve, no se conoce y por eso mismo si no se conoce, no se valora y había un montón de trabajo puesto ahí que estaba como en cuatro paredes eso si yo igual creo que la intención de llevarlo a la calle era lo que primero motivaba a las bailarinas en ese entonces.

E: ¿Y hoy en día?

F: Hoy en día también tiene que ver con eso pero yo creo que ya como que han ido trascendiendo también y se han ido encontrando nuevas cosas, que te vas en la experiencia dando cuenta que es lo que pasa en la calle con las personas y que es lo que pasa contigo en la calle y como tú te transformas también al estar bailando en la calle, yo se que cobra un nuevo sentido. Para mí por ejemplo, mas personal, de bailar en un escenario donde tienes un foco encima y no ves a nadie y estas tu en tu lado tu solo a estar en la calle y mirarle los ojos a las personas a las cuales le estas bailando, mirar a la niñita, al chico a la viejita, al viejito y a toda la gente, hace que también tu transformes tu danza en algo con sentido, que tenga un dirección y que sea súper real y verdadera porque estás ahí mismo transmitiendo de persona a persona tu intención, entonces, claro está como el aspecto de transformación social, esta también ahora gestándose como un cuestionamiento también en el grupo de bailarinas respecto al tema que ahora está también como de contingencia como la violencia de género y de cómo como mujeres hacemos una danza que nace de un contexto machista, los gitanos también son súper machistas y las fusiones de danza árabe y que se yo todo eso, también tiene contextos machistas, entonces como nosotros también al exponernos, al ponernos también en la calle, descubrirse y estar ahí como bailando y mostrando una sensibilidad también, estamos tratando de generar la reflexión también de que es lo que queremos provocar en el otro también porque ahí tienes de todo, desde los que te dicen estas que se creen o que te quieren piropear o que te miran como con la visión objeto que es como lo que ocurre en general en la sociedad a los que también encuentran como en esa forma de expresión una libertad y la libertad de gozar tu danza y tu forma expresiva en los contextos que a ti te plazca y transmitir eso también, esa libertad de apropiarse del territorio calle y del territorio cuerpo.

E: Si alguien quiere participar al cuerpo de baile de carnavalito gitano ¿cómo lo hace?, ¿la convocatoria es abierta?, ¿Cómo lo hace?

F: Nosotros lo que hacemos es cuando por cosas vamos viendo que necesitamos más bailarinas, también hay harta rotación de gente cada uno tiene su historia personal o entra luego gente y luego sale, entonces cuando nos vemos con la necesidad de invitar a más personas hacemos una publicación abierta de audiciones y ahí nos escriben y nosotros les mandamos una ficha de audiciones que ellas tienen que llenar y en esa ficha les preguntamos cosas respecto a…nos interesa harto que tengan un compromiso con el trabajo corporal y artístico, nos hemos dado cuenta que también harta gente ve esto de afuera y dice “ oh que fácil, que entretenido, yo quiero entretenerme” y claro nosotros no sentimos que estamos haciendo algo solo para entretener a alguien, no lo hacemos solo para entretenernos de hecho es harta pega, es hará disciplina y también está la intención de ir siempre mejorando y pendiéndole calidad al producto si se puede decir así. Entonces nos interesa que las bailarinas tengan un compromiso, una proyección hacia el desarrollo de ellas en esta línea artística y de artes escénicas, entonces les preguntamos acerca de eso, les preguntamos acerca de la cantidad de tiempo que llevan haciendo danza del vientre que es requisito mínimo para nosotros un año siempre que hagan otro tipo de artes corporales que hayan estudiado teatro, circo que estén metidas en algo y si es que no han hecho nada más que por lo menos que tengan como dos años de danza del vientre, y eso, le hacemos otras preguntas también como en qué otras cosas ellas pueden aportar que sean complementarias, está el diseño de vestuario y de ahí hacemos una selección. La última audición fue en diciembre del año pasado y nos mandaron 70 fichas y de esas 70 fichas hicimos audiciones en dos tandas y en las que veíamos como material coreográfico, técnica, conciencia corporal, usamos como recursos de la danza contemporánea para ver como era su vínculo con el cuerpo y de todas esas chicas quedaron 14. Primera vez que llego tanta gente y primera vez que fuimos tan rigurosas en la selección, lo cual fue súper bueno también, nos dimos cuenta de que eso funciono súper bien porque claro, tenemos un repertorio de cómo 14 coreografías y harto material que se deben aprender y las chicas fueron mucho más rápidas que en todas las experiencias anteriores, entonces eso esta bueno porque estas en un proceso de traspasar todo el material y las que ya se lo saben están ahí como esperando nada entonces mientras más rápido pueda ser ese proceso y antes de puedan incorporar como un grupo completo, mejor y claro… funciono la estrategia y yo creo que igual vamos a seguir haciéndolo así, a nosotros nos llegan todo el tiempo solicitudes de querer participar.

E: Oye y el nivel actualmente, en diciembre del año pasado ahora ya van a cumplir un año, ¿cómo está hoy en día el nivel, se complementaron bien las nuevas bailarinas, se mantuvo el numero?

F: Si se mantuvo el número aunque siempre hay como rotaciones, de repente alguna se tuvo que ir de viaje, volvió entonces hay todavía un par que todavía está en nivelación pero si ya estamos como todos trabajando todos juntos. También ha pasado que algunas de las que se habían ido antes ahora han vuelto y también tienen que ponerse al día con el material, en el fondo el repaso del material esta siempre ocurriendo.

E: ¿Oye y cuantas bailarinas son en la actualidad?

F: Ahora somos como 25.

E: ¿Y en un comienzo?

F: Cundo partió esto la convocaron tres bailarinas que eran del colectivo “Kabila Kuna” que fue el que inicio para nosotras, nuestro primer show fue en el galpón Víctor Jara la primera vez que salimos, ahí yo creo que éramos unas 8 o 10 por ahí pero siempre igual para la calle necesitas tener un numero de gente como para que el espacio no te coma.

E: Nos contaban también que tienen presentaciones en escenario, ¿Cuantas bailarines más o menos necesitan para presentar en escenario, porque en la calle mientras más mejor pero en el escenario cuantas usan?

F: Depende ahí el tipo de escenario, en general hasta el año pasado teníamos un evento chico de 6 bailarinas, sucede que igual los escenarios de Santiago para la danza, en locales nocturnos no tienen buenos escenarios, una mierda de escenarios. Entonces claro, por mucho que tu quisieras montar algo no cabrias, entonces empezamos a trabajar 6 y hacíamos como rotaciones, salíamos dos luego dos, cuatro y en el último tema salíamos las 6, cosa que tiene que ver con el espíritu de carnavalito que tiene que ver con esa masa en la calle y igual si nos invitan a trabajar a escenarios más grandes podemos trabajar con mas personas, eso está como siempre flexible según el escenario.

E: Oye y el tema de las coreografías y el repertorio, ¿cómo se enseña?, ¿poseen alguna metodología?

F: Los ensayos los dividimos en dos, los Miércoles son solamente ensayo por cuerpos y los viernes hacemos una por cuerpos y otra general, entonces los ensayos de los miércoles que están dedicados a nosotras, siempre hacemos una parte en donde articulamos el cuerpo, calentar o entrar en la frecuencia del cuerpo según el día, hacemos algo de técnica, dependiendo de lo que se quiera trabajar. Tenemos técnica de calvelia, una danza súper distinta al chingerica, el calvelia es india, es súper tierra entonces es de un formato en que se trabaja, después tienes chingueki que es muy aire, Balcanes es otra cosa, hacemos técnica oriental según como la programación que tengamos, en ocasiones tenemos capacitaciones con gente externa y ahora este año también queremos incorporar unas clases de flamenco ya que es algo que no manejamos mucho con nuestro grupo y hay temas en donde nos sirven ciertos recursos, nos gustaría poder incorporarlo más.

Seria esta parte de técnica, luego también tenemos una parte coreográfica que es como la limpieza de las coreografías, restructuración de coreografías de repente nos piden redefinir los espacios, las estructuras de piso, las entradas y salidas de gente, etc. Se ve eso, se limpia técnica y también nos tenemos que dar un espacio para definir las posiciones cuando hay carnaval, no sé, somos 25 y este carnaval van 12, entonces quienes bailan, donde bailan, entonces tenemos distintos dibujos de piso para cada coreografía, entonces tienes que definir quienes están en donde y hacer la pausa cosa que tu después la hagas y estés atenta quiénes son tus compañeras adelante o atrás, cosa que quede como dibujo. También los primeros meses hemos trabajado resistencia física, fortalecimiento, se va metiendo eso siempre. En otras ocasiones trabajamos interpretación, improvisación y cuando es necesario también dejar espacios de conversación, también está dentro del espacio de los ensayos y también en torno a los vestuarios, a lo que haya que hablar, nunca falta un tema.

E: ¿Hay un director de danza?

F: Somos tres, estamos en la dirección de danza y hay dos chicas que han estado este año en tutorías que son en el fondo el grupo que les enseñan el repertorio nuevo a las que acaban de llegar.

E: ¿Y en el caso del proceso de aprendizaje todo es con imitación, la técnica por particular, como eso?

F: Bueno es imitación, para aprender una secuencia debes estar en esa imitación y también complementariamente se hacen ejercicios de técnica, conciencia corporal como el estudio del movimiento para siempre partes que son más complejas, además que hay algunas cosas de lo coreográfico que tienen un origen más contemporáneo, entonces son formas que se comportan tanto con la danza del vientre y que resultan muy ajenas por lo que debes revisarlas más.

E: En los espacios de conversación ¿trabajan muy unitariamente?, me refiero a la toma de decisiones, ¿la opinión de todas cuenta o hay una encargada de cortar el queque?

F: La dirección es la que corta el queque, nosotros tres somos las que más cortan el queque pero dependiendo del tipo de tema hay más participación en otras, porque siempre hay urgencias, siempre hay situaciones en las que no puedes estar consultándole a toda la gente o a todo el colectivo y también es un tema de experiencia, entonces también por ejemplo de las tres que estamos en la dirección una salió de estudiar danza en la Chile y está ahora haciendo un magister de dirección teatral, la Milena, y también hay otra chica que está terminando danza en la Chile, que es la Libeira, y ellas manejan mucha pedagogía también entorno sobre todo a la conciencia corporal, al cómo enseñar, como entender el movimiento etc. Entonces claro hay algunas cosas que las tomamos nosotras como decisiones pero por ejemplo este año hicimos un proceso participativo para hacer nuestra planificación del semestre entonces nos separamos por grupos y definimos objetivos y actividades en torno a diferentes temas, por ejemplo uno de esos temas era la capacitación, entonces un grupo hizo una propuesta a eso otro grupo hizo una propuesta respecto al mejoramiento de coreografías que ya están que queremos ir mejorando y que se quieren adaptar a formato de escenario, otro grupo hizo una propuesta en torno a las relaciones humanas dentro de carnavalito. Otro grupo que definieron los temas de tutoría, entonces de todas esas propuestas de trabajo en grupo, juntamos todo e hicimos como una revisión general y lo refrendamos con todas las bailarinas y eso fue participativo, y luego la dirección de danza lo que hizo fue priorizar estos temas y bueno también nostras hicimos la primera propuesta, “ya, estos son los temas principales y creemos que esto es importante”, como las directrices primero para que trabajáramos por grupo, así que como dirección también es un poco de coordinación de lo que estamos necesitando que es lo que deberíamos cambiar y articulando de que rodo funcione y articulando también con los músicos.

E: Oye Fran y ¿Poseen elementos en común como cuerpo de danza?

F: Nosotros hemos tenido ahí como un proceso que fue como desde los vestuarios que utilizaban las bailarinas de danza del vientre tribal hasta como ir buscando una identidad mas propia al respecto. Hay algunas ideas que son transversales que es que el vestuario te permita bailar, que no sea solo estético, algo que pasa por ejemplo como cuando bailar 20 coreografías lentas en un escenario puedes ponerte como 20 joyas y no esto y no sé qué y bien pero en un carnaval que dura como 3 horas si te pones cosas pesadas o mal amarradas es poco funcional para la danza, como que hemos tenido ese proceso de ir investigando que cosas nos parecen estéticas y que cosas nos parecen practicas, dentro de las funcionalidades, el trabajo con las faldas grandes es como algo que nosotras utilizamos para el movimiento y en un comienzo teníamos como esto de ponerle todos los colores porque los gitanos agarran tela de donde sea y no sé qué y queríamos como esa alegría e impacto que genera ese bullicio de colores y texturas, después ya como que empezamos a restarnos de eso y bueno, se hizo un grupo de vestuario que hace las propuestas que luego igual se refrendan con el grupo y ahora llegamos a un estuario de invierno y otro de verano siempre con estas faldas gigantes, buscamos por ejemplo usar las flores que son como más representativas de las gitanas de Balcanes, las faldas grandes no son tan representativas de eso, las gitanas rusas utilizan faldas como mas grandotas aunque no con tantos colores pero si se usan para el movimiento. Usamos unos velos que son para el caldelia que se supone que tenga como los adornos que usan las caldelias que son como unos adornos con mostacillas, ahí estamos viendo también si hacemos algunas capacitaciones para ir puliendo la técnica de lo que se hace, incorporamos unas mantillas también que este año las hicimos para todas iguales, hicimos unas mantillas que son como para mesa de china que están como todas inspiradas en las mantillas de Balcanes que se ponen en la cabeza, también en España se hace danza con mantillas pero nosotras usamos unas más pequeñas, mucho más funcionales. Este año también igualamos que de color base debía estar el color rojo, igual eso fue para toda la comparsa como para encontrarnos un poco de unidad, también unificamos los diseños de las faldas y unificamos ya que tu también te podías hacer… ya que las faldas son faldas de triángulos y tienen abajo como un faldón, entonces todas las partes de arriba tienen que ser del mismo faldón de tu traje, entonces igual te da unidad a tu traje y todas las partes de arriba tienen como unas manguitas que son todas iguales, una tela dorada entonces el vestuario de ahora quedo como, todo tiene algo de rojo y algo de dorado, eso nos ha ayudado a unificar. Y por ejemplo ahora para verano que las chicas tienen que hacerse su vestuario, hacemos reuniones, alguien siempre lleva las muestras, hablamos de pros y contras, hay cuerpos distintos también, hay cosas que a muchas no les funcionan para nada a otras si, entonces ahí se lidia un poco con…”ya, ¿nos damos permisos? Ustedes quieren ocupar la maya para tapar la guata, ya, siempre o no”, hay un poco de conversación y ver que se hace.

E: ¿Dónde realizan los ensayos?

F: Estamos ensayando en la escuela Republica de Paraguay que queda en Recoleta, que pertenece al programa escuela abierta” de Recoleta.

E: En conjunto con los músicos entonces, pero están separados por…

F: Por sala.

E: ¿Las vestimentas y todas esas cosas son de ustedes de cada una de las integrantes o son de la agrupación?

F: Todo es propio menos los velos y las mantillas. Que son lo que unificamos, lo que compramos para todas que son como las bases de las mantillas.

E: Con el cuerpo de músicos en la parte financiera, ¿Funcionan como una sola unidad?, ¿El dinero es para carnavalito en general o se divide en músicos y bailarinas?

F: Cuando entra plata y se le paga a los intérpretes todos reciben la misma cantidad de plata y se deja también una plata para carnavalito.

E: ¿Pero ese carnavalito es común?

F: Claro, no pasa como las bandas de bronces en los bailes andinos en donde se les debe pagar a la banda para que toque, siempre esto fue concedido como un colectivo.

E: Estamos llegando ya al final de esta entrevista pero me asalta una duda, respecto al formato escenario, ¿Cuál es la forma en que eligen a las bailarinas que van al formato escenario?

F: Eso lo decide el grupo de dirección, en general las personas más antiguas son los que tienen más roles y responsabilidades y que nosotras sentimos que tienen más derecho de recibir remuneraciones por su trabajo, sacrificando muchas más horas que el resto que solo va a ensayo y en general los más antiguos también poseen mucha más técnica por lo que poseen mucha más experiencia además, entonces el elenco de escenario lo pensamos en hacer un producto de calidad que se pudiera vender y ganar plata con la huea, cosa que es súper difícil ya que como somos muchos es complicado generar lucas pero teníamos como ese propósito, entonces la invitación a participar en el elenco escenario fue una decisión que la tomaban las directoras de danza. De hecho las audiciones son explícitamente para el formato de pasacalle, no se hace audición para el formato escenario.

E: Llegando entonces al final de la entrevista estos minutos quedan libre para que puedas expresar cualquier duda o reflexión libre que quieras realizar.

F: En torno al aprendizaje que se tiene como colectivo, nosotros partimos creyendo que todos podíamos opinar transversalmente y que todos íbamos a opinar de todo y que todos íbamos a trabajar en todo pero en la práctica eso no ocurre, no funcionaba, no funciono nunca y no era efectivo nunca… fue súper necesario darse cuenta que había que asumir roles y ser proactivo… “ya, yo lo hago, yo me comprometo y yo tomo esta responsabilidad”, trabajamos un rato así en que las responsabilidades asignadas por personas… pasa algo ahí que de repente te vas dando, creciendo y viendo como son los liderazgos naturales que tienen algunas y que de repente también tienes que chantarle la mano a eso, como que de manera que lo que se está haciendo sea representativo igual y yo creo que nos paso que estuvimos trabajando como con roles establecidos donde había menos participación y había menos voluntad del grupo a participar también, y había también mucho foco en lo artístico, no dejábamos mucho tiempo para hablar, entonces las reuniones se empezaban a patear, las asambleas también y el foco era más bien como “ a, es que no podemos juntarnos ya que hay que ensayar para mañana” y así siempre y este año ocurrió como un cambio bien potente un poco a raíz de que entró gente nueva con otra energía, de que estos mismos liderazgos que eran un poco dictatoriales dejaron de tener coherencia y hubo como una manifestación súper firme de decir “no queremos más esto”, también ocurrió todo esto de la “ni una menos”, de participar del conflicto mapuche, de que nosotras estamos participando mucho de los temas que tienen que ver con la no violencia y en un momento hubo un conflicto importante con una chica que estaba en el carnavalito, una pareja que estaba en el carnavalito que se había salido y hubo tema de violencia entre ellos en que ella quedó hospitalizada y nosotros dijimos “hueón hay que reflexionar, hay que parar, ” Hay que mirarse y ver hasta qué punto la violencia disfrazada también de talla esta dentro de nuestra agrupación y como eso también nos coarta nuestra posibilidad de crecer en lo artístico, porque cuando t no tienes confianza no puedes crear en conjunto, no tienes flujo, no tienes como un ambiente grato te es súper difícil encontrarse en lo creativo y escucharse y todo… y también nos pasa que había mucha rotación de gente, entraba gente súper motivada y se iba, entraba y salía, perdimos directores por eso también, creían que no había un buen compromiso de las personas, creían que no había un buen ambiente, que habían roses entonces, trabajar así todo un tiempo para hacer un material y después se te van las personas y es como, ¿hueón?, de nuevo hacer el material, de nuevo partir de cero y estuvimos en ese loop caleta. Entonces este año a pesar de lo nefasta de las circunstancias, a pesar de que ocurrieran todas esas cosas, paso que como que de verdad ensayos completos en donde se iba a practicar se optaba por no hacerlo, ¿y mañana?, también, ¿y pasado?, también. Creo que ese paso, el de decir “ya lo artístico es importante pero si no tenemos las relaciones humanas sanas, lo demás vale hongo” porque no podríamos avanzar de ser así entonces yo creo que ese ha sido un gran crecimiento que ha tenido la compañía. Hay un cambio también en la forma en que nos organizamos, estamos buscando que las personas también tomen más responsabilidades y que podamos distribuir mejor los comités para la organización.

En lo personal el tema que ustedes investigan me interesa un montón porque el carnaval en particular en Santiago como se está dando ahora es efectivamente una herramienta de transformación social entonces una expresión que una lo artístico, lo tradicional, los derechos de las personas como lo son la reconquista del espacio público, y el cómo nos vemos a nosotros mismos como sociedad, creo que mucha gente, como que hay un imaginario que ve al chileno como una persona gris poco expresiva que en comparación con Latinoamérica en general somos como mas callados, opacados pero en Chile ha habido mucha fiesta popular en la historia, hay mucho arte entonces el carnaval viene un poco como a reformular nuestro propio imaginario de quiénes somos y porque hacemos lo que hacemos. Y en este mundo actual tan consumista y mercantilista en las artes, donde un grupo musical es más un grupo de venta que algo que hable del alma o de quienes somos. Siento que los carnavales están generando eso y también están agrupando gente que no vive necesariamente en la misma comuna que no tiene la misma formación pero que si tiene un objetivo común, un ideal. O sea yo he visitado poblaciones que en mi vida iba a ir y he conocido chicos y chicas de diferentes partes de Santiago que tampoco iba a conocer si yo seguía en mi círculo y el carnaval hace que eso se multiplique ya que es mucha la gente que llega a esas instancias, entonces como que hay algo que ocurre paralelamente a lo artístico, que le ocurre a los artistas y algo que le ocurre al público y a los espacios que es bello y que hasta el momento hay muy poco reconocimiento de que esto realmente ocurre porque la verdad es que los barrios donde esto ocurre están muy estigmatizados, o sea las poblaciones, tu escuchas las noticias de todas esas poblaciones en donde ocurre hoy el carnaval y hablan de solo delincuencia, es decir, la imagen que hay de esos lugares es mala y uno empieza a visitar a conocer a la gente que trabaja ahí y te encuentras que las personas de esos espacios no son así como se los pinta, entonces también hay una re lectura de los espacios y bueno que también llego un momento en que eso no se conoce muy bien para afuera , entonces esta súper bueno que hagan la investigación chicos y les diré también que se publiquen esas cosas , que busquen la forma de financiar la investigación para que pueda circular y que así las personas al interior de los carnavales vayan profundizando cada vez más en los sentidos, uno se contacta por primera vez y dice “oh que genial, que entretenido” y después como de a poco vas entrando en las capas de información que están hacia dentro, entonces esta bueno que se logre generar esa reflexión en el mismo movimiento carnavalero, de los mismos asistentes, por lo mismo que les decía antes lo que tenía que ver con el carrete en vinculación al carnaval y en paralelo, lo comunitario y social que hay, hay que encontrar también el punto de las compatibilidades también, de la basura que se genera, de verdad ¿lo hacemos por transformar el espacio? Si es por catarsis mejor hago la catarsis donde sea, entonces el hecho de que ustedes puedan como difundir la información y encontrar los espacios para eso estaría súper bueno, más allá de sus procesos individuales como estudiantes, lo importante es lo que se deja para el resto y bueno rescatar también lo de la “coordinadora carnavalera” y de la perspectiva que tienen todos los que están trabajando en esto está el tema de la auto gestión, la auto determinación y la colaboración, crear redes y el polo de investigación ira ayudando para que también hayan políticas públicas en que se vaya trabajando mejor, para que los permisos para usar la calle estén, para que las comparsas tengan donde ensayar, etc.

E: Muchas Gracias por la disposición.

1. "El hombre es un ser social por naturaleza". En: Significados.com. Disponible en: https://www.significados.com/el-hombre-es-un-ser-social-por-naturaleza/ Consultado: 18 de diciembre de 2017, 10:22 pm. [↑](#footnote-ref-1)
2. Julián Pérez Porto y María Merino. Publicado: 2011. Actualizado: 2014.  
   Definicion.de: Definición de espacio público (<https://definicion.de/espacio-publico/> Consultado: 18 de diciembre de 2017, 10:27 pm [↑](#footnote-ref-2)
3. Real Academia de la Lengua Española [↑](#footnote-ref-3)
4. United Nation Educational, Scientific and Cultural Organitation. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ministerio de Educación, Chile [↑](#footnote-ref-5)
6. Red de bibliotecas públicas, 2017. http://www.bncatalogo.cl/F/?func=find-b-0&local\_base=c347 [↑](#footnote-ref-6)
7. UNESCO, 2016. Lista de los Estados Miembros y Miembros Asociados de la UNESCO al 1 de enero de 2016, recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL\_ID=48897&URL\_DO=DO\_TOPIC&URL\_SECTION=201.html

   06-06-2017 [↑](#footnote-ref-7)
8. Frances, F. (2017) Las técnicas estructurales: la entrevista, grupo de discusión, observación, biografía recuperado:

   lhttps://personal.ua.es/es/francisco-frances/materiales/tema4/observacin\_externa\_o\_no\_participante.html 18 – 12 - 2017 [↑](#footnote-ref-8)
9. Aurora de Chile (2012), Prohibición de los Carnavales en 1816, recuperado de: <http://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2533.html> revisado: 19 - 12 - 2017 [↑](#footnote-ref-9)
10. Los participantes se lanzaban flores [↑](#footnote-ref-10)
11. Canción ligera, típica de España, de tema generalmente picaresco que se canta en revistas, variedades y otros espectáculos musicales. [↑](#footnote-ref-11)
12. Padilla E. “La memoria y el olvido”, recuperado de: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv04.htm> revisado: 19 - 12 - 2017 [↑](#footnote-ref-12)
13. Corporación la caleta(ejecutor), Kiltrito producciones (producción) (2009), “Tamboreando la esperanza” disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=YIT89eJXNP0> revisado: 19-12-2017

    Disponible: <https://www.facebook.com/Carnaval-de-La-Legua-246127799140651/>

    revisado: 19-12-2017 [↑](#footnote-ref-13)
14. Cooperativa de trabajo Trashumante audiovisual, Espinoza, B. (Montaje y post-producción) (2016) “Carnaval del Castillo – La Pintana 2016” disponible: https://www.youtube.com/watch?v=gCqM1HJQFb4 revisado: 19-12-2016 [↑](#footnote-ref-14)
15. Señal 3 La Victoria (2017) *“carnaval we tripantu (año nuevo mapuche) en la población los copihues … señal 3 la Victoria”* disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=rv_cjxheWbg&t=8s> revisado: 19-12-2017 [↑](#footnote-ref-15)
16. Se refiere a la enseñanza y traspaso de conocimiento artísticos y culturales ligados al carnaval. [↑](#footnote-ref-16)
17. Carnaval de Barranquilla (2017), “Comparsas”. Recuperado de: <http://www.carnavaldebarranquilla.org/comparsas/> revisado: 19-12-2017 [↑](#footnote-ref-17)
18. Consejo Nacional de la cultura y las artes, gobierno de Chile (2012) “Cartografía cultural de Chile- lecturas cruzadas” recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Cartografia-Cultural-de-Chile.-Lecturas-Cruzadas.pdf> revisado: 19-12-2017 [↑](#footnote-ref-18)
19. Se refiere a las relaciones humanas previas al estudio con integrantes de dichas agrupaciones. [↑](#footnote-ref-19)
20. [Centro](https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_cultural) cultural [chileno](https://es.wikipedia.org/wiki/Chile) ubicado en [calle Huérfanos](https://es.wikipedia.org/wiki/Calle_Hu%C3%A9rfanos), [Santiago Centro](https://es.wikipedia.org/wiki/Santiago_(comuna)), [Región Metropolitana](https://es.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%B3n_Metropolitana_de_Santiago). [↑](#footnote-ref-20)
21. Se refiere a presentaciones en plazas públicas, ferias libres, entre otros, donde las comparsas reciben aportes voluntarios de los transeúntes. [↑](#footnote-ref-21)
22. Aporte económico a integrantes en caso de pérdida de instrumento o material de trabajo para la comparsa. [↑](#footnote-ref-22)
23. Se refiere a gastos en eventos privados de la agrupación para sus integrantes. [↑](#footnote-ref-23)
24. Se refiere a lugares que pertenecen a un particular y pueden requerir gastos monetarios. [↑](#footnote-ref-24)
25. El **Tinku** es un ritual y una danza folklórica que se realiza en norte de Potosí - Bolivia.  [↑](#footnote-ref-25)
26. Según nos cuenta Felipe Carmona, la importancia de esta forma de trabajo radica en la directa relación que tiene la música con el baile con el fin de entregar un sentido teatral al montaje de la agrupación. [↑](#footnote-ref-26)
27. Las luchas sociales entendidas como manifestaciones de la población en pro de un objetivo común. [↑](#footnote-ref-27)
28. Se refiere a presentaciones en plazas públicas, ferias libres, entre otros, donde las comparsas reciben aportes voluntarios de los transeúntes. [↑](#footnote-ref-28)
29. Aporte económico a integrantes en caso de pérdida de instrumento o material de trabajo para la comparsa. [↑](#footnote-ref-29)
30. Se refiere a gastos en eventos privados de la agrupación para sus integrantes. [↑](#footnote-ref-30)
31. Se refiere a lugares que pertenecen a un particular y pueden requerir gastos monetarios. [↑](#footnote-ref-31)