



Aproximaciones pedagógicas entorno al carnaval.

La nueva danza carnavalera.

Estudiante: Marco Vicencio.

Carrera: Danza, mención pedagogía.

Profesora guía: Nataly Pérez.

Tesis para optar al grado académico de licenciado en educación.

Tesis para optar al título de profesor.

A quienes creemos en una cultura de piel, que permita mirarnos a los ojos, una cultura de cuerpos que a través de la danza crean un vínculo con y en sus territorios.

Agradecimientos.

Agradezco a mi tutora Nataly Pérez, por ser comprensiva, paciente y estar a mi lado dándome fuerza durante todo el proceso, sin duda es una docente de una gran calidad humana, también agradezco a mi familia por estar a mi lado apoyándome incondicionalmente y a mis maestros de la danza que me han guiado en este difícil y hermoso camino llamado danza.

Índice.

1 Contexto introductorio.....	6
1.1 Planteamiento del problema.....	6
1.2 Pregunta de investigación.....	23
1.3 Objetivos de investigación.....	23
1.3.1 Objetivo general.....	23
1.3.2 Objetivos específicos.....	23
2. Marco teórico.....	24
2.1 Apropiación y uso del espacio.....	24
2.2 Experiencia y construcción del concepto carnaval.....	38
2.3 Procesos pedagógicos.....	49
2.4 Posicionamiento teórico.....	60
3. Diseño Metodológico.....	66
3.1 Muestra.....	68
3.2 Unidad de estudio.....	71
3.3 Técnicas de recolección.....	73

3.4 técnicas de análisis.....	75
4. Resultados.....	78
4.1 Noción educación carnavalera.....	78
4.1.1 ¿Fiestas carnalescas o carnales territoriales?.....	83
4.1.2 Danza carnavalera.....	90
4.2 Dimensiones de aprendizajes.....	95
4.2.1 Dimensión de aprendizajes técnicos en danza carnavalera (ATDC).....	96
4.2.2 Dimensión de aprendizajes en torno a lo político-social (ASPDC).....	104
4.3 Método de enseñanza-aprendizaje.....	107
5. Conclusiones.....	111
6. Bibliografía.....	118
7. Anexos.....	122
7.1 Entrevistas.....	123
7.1.1 Bailarinas comparsa La Trikiñuela.....	123
7.1.2 Directora bailarina experta comparsa Chinchintirapié.....	257
7.2 Selección de cartas de invitación.....	277
7.3 selección de afiches.....	281

1. Contexto introductorio

1.1 Planteamiento del problema

En Santiago de Chile antes del golpe militar, existían grandes eventos culturales llamados “fiestas de la primavera”, se sabe de carros alegóricos que paseaban a la reina del sector, para desplegarse en las calles el jolgorio y la música tras la celebración del triunfo de dicha corona, luego con el régimen militar se impuso durante diecisiete años una dictadura donde proliferó la prohibición del encuentro en el espacio público, donde también se frenó y torturó la libertad de los cuerpos.

Posteriormente en 1990 con la llegada de la “democracia” y el triunfo del “NO” (plebiscito nacional 1988), emergen de manera paulatina agrupaciones artísticas que intervienen en los espacios públicos.

En el ámbito de las agrupaciones artísticas de carnaval que se presentan en el espacio público, las batucadas son las pioneras en tomar fuerza, grupos como “Mamayuca”, “Amereida” y “Kawin” (kuriche, 2014) se toman Santiago, estas

agrupaciones de músicos están enmarcadas dentro de los caracteres de lo festivo, propio de la cultura brasilera.

Actualmente en la ciudad de Santiago, existe una gran diversidad de agrupaciones artísticas carnavalescas o carnavaleras emergentes, como también una multiplicidad de carnavales o fiestas territoriales donde se presentan. Pareciera cada vez tomar más fuerza este fenómeno de carácter social y artístico en la capital.

Una de estas agrupaciones emergentes es la comparsa “La Trikiñuela” que posee características que la diferencian de otras comparsas, pues es una agrupación que presenta una propuesta estética, dancística y musical diferente, en su presentación en las calles intentan generar crítica social e interactúan directamente con el espectador, es una organización donde participan personas desde los 12 años a 43 años en general familiares, vecinos, amigos, llama la atención que dentro de su estructura no poseen directores abiertamente.

Respecto a este último punto, la estructura de la organización se ha ido construyendo de manera espontánea, esto la investigación lo asume, pues no existe registro alguno de planificaciones o de acuerdos estructurales en la agrupación a lo largo de sus seis años de existencia. El hecho de que la organización este al alero de lo espontáneo se traduce en ausencia de instancias significativas, de comprender los conocimientos con respecto a sus procesos

continuos de construcción y las relaciones de enseñanza-aprendizaje que brotan al interior y exterior de la organización, así mismo cohabitan subyacentes procesos que han permitido el desarrollo de aprendizajes desconocidos que se traducen en organización comparsera y carnavalera.

La dificultad que implica no comprender, entendida esta acción como organizar los elementos que componen un todo, vale decir acciones como indagar, identificar, analizar, reflexionar; en este caso respecto a los procesos de aprendizaje, al no comprender estos, se genera un estancamiento en un proceso rico en nuevos conocimientos, pues no se avanzaría para potenciar los principales aprendizajes, entonces esta investigación se enfrenta al problema de cómo potenciar los procesos de aprendizaje en una agrupación de estas características, específicamente los procesos del cuerpo de baile de La Trikiñuela.

Partiendo por conocer un poco de su historia, esta agrupación antes de convertirse en comparsa, comienza con un taller de “danza expresiva callejera” para niños y niñas entre 6 y 14 años en la comuna de Puente Alto, específicamente en una sede vecinal de la población Andes del Sur; donde niños y niñas que participaban eran vecinos entre sí, ahí se abrió un espacio de exploración a partir de la expresión corporal, fue así que comenzaron a bailar, a jugar y abrir canales creativos a partir de la corporalidad, desarrollando habilidades para consigo mismos y con el grupo, para luego crear en conjunto una

presentación callejera y llevarla a la calle. Esa experiencia terminó con un pasacalle el treinta y uno de octubre del 2009, para esa muestra final del pasacalle se mezclaron dos bandas de música de la población Andes del Sur que se ensamblaron para musicalizar la muestra/pasacalle, de ahí que se trabajó expresión corporal y música juntos. Entre los integrantes de las bandas había vecinos, amigos, primos y hermanos de los niños y niñas participantes lo que daba un sentido familiar y un importante vínculo afectivo, por consiguiente ambas bandas del estilo de música ska llamadas “Fase Salamandra” y “Taller Libertario” se adaptaron para musicalizar la muestra del taller.

Luego de esta muestra, hubo una primera reunión con los participantes y a partir de las reflexiones sobre la experiencia, se decide voluntariamente intentar continuar con el proyecto pero ahora como comparsa, entendiendo comparsa como una agrupación de músicos y bailarines que se preparan para hacer pasacalle es decir transitar con su arte por el espacio público, entonces desde ese momento se funda un grupo de danza y música para la calle, esta decisión llevó consigo a la agrupación a plantearse el cómo hacerlo, lo que no fue planificado y se fue configurando en el hacer, impulsados por la experiencia de compartir música y danza en la calle, por lo cual no se dieron tiempo de detenerse a comprender los conocimientos que levantan sus prácticas, pues se configuró de una manera espontánea y siguió hasta hoy siendo de carácter voluntario y abierto.

Luego de esta gran decisión de permanecer como comparsa, se comienza a vivir una etapa en la que se tuvo que enfrentar un proceso constante de aprendizajes en diversos aspectos entre los integrantes, puesto que debían escucharse, proponer ideas, saber discutir, comunicar los deseos particulares en relación a la música o la danza que se iba a desarrollar, en definitiva crear una comparsa.

Por otro lado, se viven procesos de aprendizajes en relación a lo musical, por consiguiente se tuvo que comenzar a trabajar en músicas para la calle, en este sentido cabe destacar que dentro de la agrupación existían solo músicos aficionados, donde ocurría el efecto “quien más sabe le enseña al otro”, mientras que en otros casos eran estudiantes del arte musical que compartían sus herramientas para que todos aprendieran y entrenaran con sus instrumentos, en todos los casos y de igual manera para todos implicaba investigar y estudiar informalmente, así también en el grupo de danza se vivían procesos similares de aprendizajes, en este caso el cuerpo de baile estaba integrado por estudiantes de danza y teatro, aficionados al área, niñas y niños con poca o nula experiencia dancística, del último grupo solo un par de niños siguió siendo parte, quienes resistieron al cambio del “taller de expresión corporal para la calle” a “comparsa”.

En consecuencia, los integrantes que eran estudiantes de las artes escénicas, tuvieron que encargarse de componer las primeras coreografías, tomando el rol de guías. Por otro lado también se realizaron juegos de confianza, cooperación y

comunicación para así afiatar al grupo, lo que también se daba naturalmente por la familiaridad, en este sentido es importante aclarar que el propio investigador y sus hermanas participaron en la conformación del grupo de danza, puesto que guiaron el taller de expresión corporal para niños y niñas para la calle antes de que se convirtiera en comparsa, es decir, antes de que se uniera a la banda de músicos.

Luego este primer grupo de danza fue sufriendo cambios interesantes, es aquí donde esta investigación pretende profundizar en las relaciones de aprendizaje y enseñanza que establece el grupo de danza respecto de su danza carnavalera, por ende en el desarrollo de aprendizajes en relación a la construcción de una danza Trikiñuela, también así entrar a conocer el surgimiento de la necesidad de guiar y ser guiado, y como se va articulando el desarrollo de una identidad grupal, dancística y territorial entre otros aprendizajes que están aún detrás de una cortina de espontaneidad, por consecuencia muy fácilmente se pueden perder y que por lo mismo es necesario identificarlas para comprenderlas y potenciarlas.

Ahora la situación se vuelve compleja, puesto que la agrupación La Trikiñuela se compone a la fecha de más de setenta bailarines que deben dialogar constantemente y que no poseen directores/líderes, si no que intentan generar relaciones horizontales, saber comunicarse es un papel primordial; saber relacionarse para sostener un proyecto que se intenta levantar sin jerarquías, ideas que vinieron de la mano con la transformación a organización comparsera,

es así que en la actualidad el cuerpo del aprendiz es diferente, pues se han integrado cada año diversos grupos de mujeres, por tanto diversos cuerpos, por ejemplo las edades de las integrantes del cuerpo de baile fluctúan entre 12 y 37 años, la investigación se enfrenta a cuerpos que en su calidad de aprendiz generan probablemente infinidad de aprendizajes respecto al propio cuerpo en movimiento y su relación con la itinerancia, que significa pertenecer a una comparsa que se presenta año a año en distintos territorios, generando interacción con organizaciones barriales, quienes invitan a carnavales o fiestas callejeras, aniversarios de poblaciones, ocupación y re significación de espacios públicos, protestas o marchas.

Ahora sobre estas numerosas formas de ocupar los espacios públicos de manera festiva-artística y con aspectos carnavalescos en Santiago, es un fenómeno nuevo posterior a la dictadura (1973-1990), en la actualidad existen pequeños carnavales barriales a lo largo de todo el año y con más frecuencia desde septiembre, mes donde comienza la primavera.

El hecho que ocurran diversos “carnavales” pequeños y locales instala una diferencia respecto al resto de los países latinoamericanos, pues los carnavales de Santiago no suceden solamente en el tiempo y espacio de la liturgia católica que es desde enero a marzo, período de tiempo en el que ocurren los carnavales más masivos de Latinoamérica, si no que suceden desde julio a febrero.

Sobre todo en los últimos cinco años, más organizaciones barriales se han sumado a realizar carnavales en sus sectores, entonces mirar este fenómeno es reconocer una necesidad de la población por generar y/ recuperar “algo”, aún más el ejercicio de comprender este fenómeno en los procesos y prácticas de la danza desde una perspectiva pedagógica es rescatar la riqueza que provoca este arte en los cuerpos danzantes y sus contextos sociales, así potenciar lo aprendido para aportar desde la pedagogía en danza a este fenómeno relativamente nuevo en los barrios de Santiago de Chile.

La agrupación en cuestión ensaya y se articula en la comuna de Puente Alto, importante es partir por visibilizar el contexto sociocultural en el que se desenvuelven hoy en día las personas que habitan dicha comuna. Puente Alto es la comuna más numerosa de Chile (censo 2012), con una cantidad importante de organizaciones sociales y comunitarias, siendo la gran mayoría clubes deportivos. También posee una cantidad importante de juntas de vecinos inscritas (cuenta pública 2013).

En esta comuna y como en toda población humana es ineludible que los cuerpos interactúen dentro del espacio público excepto si esta explícitamente prohibido, es así que la manera en que se administra y ocupa el espacio condiciona las relaciones del cuerpo con su entorno y por ende con los otros cuerpos, en algunos sectores de Puente Alto se habita hacinados, sin plazas o espacios comunitarios,

esto provoca que más personas se vuelquen a las calles o pasajes, lo que genera más lazos, buenos o malos, de relación barrial.

“En comparación con la clase privilegiada, la gente corriente tiene poco margen para la ambición: su avance en el mundo rara vez implica algo más que un pequeño paso. En compensación, disfrutan de la sensación de comodidad social y cultural.” (Tuan, 2005, p. 13)

Se puede comprender que el autor plantea que la “gente corriente” encuentra una especie de ventaja al crear lazos sociales y culturales con sus pares. Actualmente en Puente Alto a manos de constructoras como Segevon se construyen viviendas sociales, que son en gran mayoría las que se despliegan por la comuna, le siguen las casas de costos más altos, estas últimas con sedes comunitarias y áreas verdes privadas incluidas, y por último aún existen casas de campo que dan cuenta de un pasado rural.

Estas variadas formas de habitar la comuna condicionan las relaciones sociales, puesto que, una persona que tiene su casa de campo, su relación con el entorno era de una forma que probablemente fue cambiando debido al progreso y a la masiva construcción de viviendas y urbanización a su alrededor, si es que no cambió su “casa de campo” por una “vivienda social”, mientras que por otro lado las personas que llegan y se instalan en una “casa básica”, empiezan desde ahí a habitar y relacionarse, sin sufrir un quiebre en su entorno sino que recién

comienzan a establecer lazos barriales, que por ser viviendas de bajo costo tienen otras condiciones sobre las relaciones con el entorno, los habitantes de estratos medios quienes pueden pagar más, tienen el privilegio de que sus viviendas incluyen espacios comunitarios, plazas y áreas verdes de exclusivo uso de la “comunidad”. Esto también genera un aislamiento respecto del resto de las villas vecinas, estos condominios se aíslan con rejas y poseen espacios de uso exclusivo.

Respecto a las “viviendas básicas”, son construidas en sectores alejados de los centros ciudadanos de la comuna, están hechas con bajos estándares de calidad, potencialmente provocan hacinamiento, alejamiento y hasta exclusión de áreas verdes y/o plazas teniendo el pasaje y los terrenos baldíos como único “espacio público”. Esto afecta directamente las relaciones sociales.

En la comuna de Puente Alto en términos generales, existen pocas instancias artístico-sociales de carácter comunitario, que se articulen desde los habitantes del territorio, en una mirada amplificada, estos escasos eventos u organizaciones son impulsados en su mayoría por pequeños grupos de jóvenes, pues el resto de los habitantes por diversas razones no participa.

Es aquí donde el arte de la danza del carnaval, esa danza colectiva y fundamentada en la intervención del espacio público, se relaciona en algún punto de su actuar con el entorno y sus contextos, y es en esta relación que despierta el

interés de los habitantes para a través del arte significar un encuentro en un espacio y tiempo determinado, por consiguiente las nociones de espacio y la relación con la idea de carnaval, son vitales para comprender los procesos de aprendizaje de las danzas que se presentan y preparan para las fiestas carnalescas o carnales de las poblaciones de Santiago.

Por otro lado el acceso a la cultura hoy en día sigue la lógica del mercado, pues el mercado desplazó al estado respecto de las necesidades culturales de los sujetos sociales o ciudadanos, por tanto el mercado ofrece opciones con sus criterios. Frente a este escenario las personas buscan espacios para vincularse artísticamente con otros, como casas okupas, encuentros de circo en plazas y las tomas de calle muralistas o el carnaval, aunque por otro lado:

“Hoy la sociedad experimenta una progresiva y ascendente fragmentación, donde las relaciones se han individualizado y pragmatizado, se han bloqueado las solidaridades y los intentos de alianza y/o alternativa es reprimida violentamente por el estado; tales son los casos de los reiterados desalojos de centros culturales okupas y de las medidas de restricción horarias de esparcimiento”. (Revista Chinchintirapie, 2007, p. 5)

Las necesidades culturales para el estado están en último plano, pues al parecer no se les reconoce el rol que tienen de transformar la realidad social. Por tanto los procesos educativos en el ámbito de la cultura están invisibilizados y esto provoca

un fenómeno social de interés para esta investigación, pues comienzan a surgir dentro de los barrios grupos artísticos autónomos que luchan por infraestructura y recursos de manera auto gestionado tal como lo es la agrupación en estudio y que en algunos casos levantan pequeños carnavales o fiestas carnavalescas con los vecinos.

Hoy los mismos vecinos pueden “acceder a cultura” principalmente a través del mercado, es así como se cambiaron las pocas plazas por el “mall plaza” para distensión, encuentros sociales e incluso muestras de arte escénico.

Otro punto conflictivo es el uso y apropiación del espacio público, es necesario contextualizar la realidad de la prohibición o previa autorización del Estado sobre el uso de dichos espacios, como lugares para reuniones o actividades sociales y culturales. Esta forma, de acceso impide la apropiación de estos espacios, lo que nos lleva a preguntarnos ¿hasta dónde existe un “real espacio público”, si hay que pedir previa autorización para poder ocuparlo?, más aun al ocuparlos libremente Carabineros de Chile reprimen estos actos. Tal fue el caso de una toma de calle en la Villa Andes del Sur el año 2011 donde muralistas, artistas circenses y la propia agrupación en estudio desarrollaron una actividad en plena Avenida Los Toros, la que fue reprimida violentamente por carabineros de fuerzas especiales. Este acto represivo contribuye a la fragmentación de la comunidad, se acaba con

el sentimiento de apropiación de un territorio que les pertenece a todos y es compartido por todos.

La pérdida de espacios comunitarios y no utilización socio-cultural de espacios públicos, es fatal para una sociedad en la que la individualización toma cada vez más fuerza, puesto que la ocupación de estos espacios otorgan desarrollo cultural local, fomentan la interacción social a través del arte, promueven la participación y las prácticas comunitarias, incitan a los encuentros barriales. En efecto generan prácticas y saberes que ayudan a fortalecer vínculos en y con el espacio que se habita.

Por otro lado también se presentan diversos factores que desfavorecen la interacción social en Puente Alto, un punto sensible es la delincuencia. Su exageración y estigmatización por parte de los medios masivos de comunicación, muestra a Puente Alto como una comuna plagada de delincuencia y no se muestra la organización que a través del arte intentan reivindicar el uso de los espacios públicos, por ende se asume mediáticamente que esta comuna es peligrosa, teniendo presente que la televisión es el medio que más espectadores abarca, sin embargo se reconoce por parte de esta investigación que Puente Alto efectivamente tiene niveles de delincuencia importantes, como también niveles de pobreza, drogadicción, violencia intrafamiliar, entre otras, producto de la marginalidad en que viven las personas desplazadas por un sistema que ignora

sus necesidades, un sistema que solo permite a través del mercado el acceso a la cultura, que es la principal responsable de la transformación de una realidad social.

Puesto que la delincuencia ha ganado terreno dentro de los barrios, existen más desencuentros que encuentros comunitarios, los vecinos no se conocen entre sí, no se relacionan con el entorno, entonces impera la desconfianza entre sus pares, encerrándose en sus hogares a solo recibir pasivamente “cultura” por medio de la televisión.

“Hoy se vive con el constante temor de ser víctima de un delito, temor que aumenta progresivamente en las encuestas nacionales, aunque la cifra de hechos delictuales se estanque o disminuya, vivimos con miedo a vivir, suena más seguro quedarse en la casa, que salir a la calle a caminar, conversar o festejar”. (Revista Chinchintirapié, p. 2 /2007)

Se insiste entonces que existe una atmosfera adversa frente a la apropiación de espacios para desarrollar cultura en comunidad, una atmosfera de miedo frente a estar u ocupar las calles y los espacios públicos, ya sea por la delincuencia o por la incesante represión al momento de usarlos, por la falta de espacios físicos tanto sedes sociales como centros culturales comunitarios no administrados por privados o intereses municipales de turno, sino que por la misma comunidad, por la falta de encuentros culturales levantados por los sujetos sociales, por los altos

niveles de individualismo de nuestra sociedad, por el gran problema de hacinamiento que se vive en algunas poblaciones de Santiago, por la falta de criterio por parte de las constructoras que desarrollan proyectos habitacionales básicos aislados de áreas verdes, plazas o centros socio-culturales, entre otras adversidades, entonces la figura del carnaval o la fiesta carnavalesca y sus organizaciones son la instancia donde la gente puede vincularse con su territorio y con sus pares, relacionarse a través de la danza, la música y el teatro, generar una especie de resiliencia frente a la adversidad y por lo demás visibilizar sus propias demandas, además si se instala año a año se generan redes de articulación entre los vecinos y otras organizaciones de músicos y bailarines que van a aprender en ese espacio.

Por tanto, es interesante mirar la danza en este suceso nombrado carnaval, que se desarrolla en una localidad específica en un tiempo determinado, pues en este caso la danza se construye y nutre con el cuerpo del otro, de manera abierta y generosa, cercana al espectador, es así que la figura del carnaval como encuentro comunitario en el espacio público y participativo, incide en los vínculos que se pueden establecer en los barrios.

Entonces indagar sobre la relación cuerpo - entorno es importante para comprender un aspecto del proceso de aprendizaje que está inmerso en el desarrollo de la agrupación en estudio, especialmente cuando el cuerpo danzante

interactúa en y con el entorno, Pues esta relación del movimiento del cuerpo con y en el lugar supone una formación para ello, además de una previa manera de entregar herramientas para formarse dancísticamente, implica una forma de aprender a relacionarse con otros y el entorno a partir del cuerpo en movimiento, de alguna manera la relación cuerpo - entorno permite el proceso de aprendizaje.

Por tanto esta investigación, desea comprender la formación continua del cuerpo que danza en el carnaval y descubrir el discurso de su mirada artística sobre sus prácticas, como también los roles que se levantan en estos procesos voluntarios de aprendizaje, pues si es posible una comprensión, es posible potenciar los aprendizajes y aportar a la mirada pedagógica de estas agrupaciones carnavaleras emergentes en los territorios de Santiago de Chile, para de alguna manera instalarlas con más fuerza dentro de nuestra realidad social.

Es así que toma importancia visibilizar entonces los procesos pedagógicos que están en juego en esa formación y sobre sus fenómenos dancísticos en el entorno.

Descubrir los roles de esta formación, así develar los métodos propios del cuerpo de baile para llegar a ser un cuerpo de baile, empero saber también que lugar se les da, en dichos procedimientos espontáneos de aprendizaje, a las propuestas y visiones de las integrantes, puesto que de alguna manera todos construyen las líneas discursivas del cuerpo de baile respecto a los procesos pedagógicos, sobre esta última afirmación la investigación lo asume a partir de ciertas conversaciones

informales con algunos integrantes, todo esto a propósito de la horizontalidad que plantea la agrupación.

El arte de esta danza de carnavales locales podría entrar como un potencial transformador de una realidad social, entonces valorar estos procesos y espacios espontáneos de cultura desde una mirada pedagógica y rescatar lo aprendido a través de este arte, permitirá comprender el fenómeno en su matriz.

Es en este escenario que la investigación intenta indagar sobre el desarrollo dancístico en el proceso de aprendizaje voluntario y espontáneo del cuerpo de baile de la agrupación La Trikiñuela, que se articula en una plaza pública de la comuna de Puente Alto, pero que sin embargo recorre varias localidades mostrando e interactuando con su arte, y que además intentan levantar un discurso sobre sus prácticas carnavalescas.

Es de interés para esta investigación visibilizar los conocimientos relacionados a la danza carnavalesca para así potenciarlos y consigo fortalecer el propio método que tienen de construirse como cuerpo de baile y organización, que subyacentes a la práctica se encuentran dándole forma y sustento a la agrupación de manera espontánea hasta la actualidad.

1.2. Pregunta de investigación

¿Cómo se han configurado los principales aprendizajes que han desarrollado las integrantes del cuerpo de baile de la agrupación carnavalera La Trikiñuela, durante su desarrollo dancístico en la organización?

1.3 Objetivo de la investigación

1.3.1 Objetivo general.

Comprender los principales aprendizajes que han adquirido las integrantes del cuerpo de baile de la agrupación carnavalera La Trikiñuela durante su proceso de desarrollo dancístico en la organización.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Identificar los principales aprendizajes desarrollados por el cuerpo de baile de la agrupación carnavalera La Trikiñuela.
- Analizar el método de enseñanza-aprendizaje que subyace en el desarrollo dancístico del cuerpo de baile de la agrupación carnavalera La Trikiñuela.

- Comprender la relación entre los procesos de aprendizaje dancísticos y las metodologías de enseñanza desarrolladas en el cuerpo de baile de la agrupación carnavalera La Trikiñuela.

2. Marco teórico.

2.1. Apropiación y uso del espacio.

De manera transversal todo ser humano habita un cuerpo y se relaciona con el medio a través de éste. Así el cuerpo del ser humano percibe la realidad de diferentes formas, las que conducen su trayecto en el mundo. En este sentido, la sensibilidad toma importancia respecto a cómo se percibe el entorno, puesto que desde los sentidos interactuamos. Tuan (2007) propone una idea de cuerpo que desde los sentidos se relaciona con el espacio, por ello el interés de esta investigación es indagar en sus postulados.

El cuerpo es el eje principal del arte de la danza, la danza trabaja con y desde el cuerpo, por tanto con las percepciones corporales, la danza entre otras cosas potencia el desarrollo de la sensibilidad como herramienta para generar

movimiento. Es de relevancia para esta investigación, la experiencia de vida de un cuerpo que se dispone a generar movimiento. Lo importante de este aprendizaje, no es el movimiento en sí mismo, sino la posibilidad que éste abre a la experiencia de la vida, a la interacción con el espacio y con otros cuerpos, es casi inevitable que el ser humano este en constante relación con otros seres humanos, por lo tanto con otras formas de percibir el entorno, es así que Tuan (2007) declara que:

La cultura y el entorno determinan en gran medida cuales son los sentidos que se usan preferentemente. En el mundo moderno, es la visión la que predomina a costa de los otros sentidos, en especial el olfato y el tacto ya que para funcionar requieren proximidad y ritmo lento, siendo a la vez capaces de agitar las emociones. (p.331)

Es decir el autor plantea que el cuerpo en la modernidad, (entendida esta como un proceso histórico circunscrito en el tiempo y el espacio, con una ideología o una retórica de cambio, de progreso y de vanguardia), este cuerpo moderno está determinado a percibir la realidad con el sentido de la visión, en consiguiente que esto ocurre en respuesta a las maneras de desarrollar cultura y sus condiciones en el entorno.

En las prácticas cotidianas nos relacionamos con los espacios a través de la visión predominantemente, por ejemplo, con actos como mirar televisión largas horas del día, y la sobrevaloración que se le da a la belleza física en nuestra sociedad entre

otros aspectos, contribuyen a una cultura visual que sobrecarga la mirada y no usa los sentidos del tacto, olfato, audición para relacionarse con el entorno y con quienes lo habitan.

Es así que en la actualidad donde los procesos de individualización y fragmentación de la sociedad toman cada vez más fuerza, ocurre un distanciamiento entre los cuerpos humanos y con su entorno, distanciamiento que propicia la fractura de la afectividad con el entorno. Entonces, nos limitamos a mirar el mundo, no a tocar, oler, degustar u oír.

“En la vida moderna, el contacto físico con nuestro entorno natural es cada vez más indirecto y a la vez más limitado a ocasiones especiales. Dejando a un lado la decreciente población rural, la relación del hombre tecnológico con la naturaleza es recreativa más que vocacional.”(Tuan, 2007, p. 33).

La cita anterior refuerza lo antes mencionado y coloca en la mesa otro punto a discutir, “la relación del hombre tecnológico con la naturaleza”, claramente en los barrios y en las urbes, que es el lugar de interés para esta investigación, no existe naturaleza en su estado nativo, de hecho para construir las viviendas arrasaron con miles de árboles nativos a excepción de uno que otro, y son colocados en el paisaje urbano árboles de acuerdo a una planificación de urbanización entre la constructora y el municipio.

Si existieran bosques o planicies de tierra seguro estarían cercadas y posiblemente pronto construirían más casas ahí, lo que se quiere decir es que estos espacios de “naturaleza” no tienen que ver con el sustento de la vida en lo concreto (alimentación y/o trabajo), pero sin embargo son utilizados para la recreación, la distensión y el ocio.

Aunque lamentablemente no se consideren las áreas verdes dentro de la construcción de viviendas sociales, ¿de qué relación vocacional podríamos hablar? si las constructoras no propician respeto por la naturaleza que existe ahí y las comunidades no desarrollan autónomamente o por medio de recursos municipales (impuestos del ciudadano) huertos comunitarios, reforestación de la flora nativa, plantación de árboles frutales en las plazas y calles, ¿suena fantasioso esto?. Es por la sencilla razón, que el interés está en el uso sistematizado del espacio, cada metro cuadrado vale dinero y dinero es lo que mueve el país, a las constructoras y al municipio. Por consiguiente el entorno natural como seres de la ciudad es la naturaleza humana, en vez de árboles se está rodeado de otros seres humanos.

Sin embargo, se puede desarrollar una relación con el entorno de manera afectiva incluyendo otros seres humano, de hecho es imperante potenciarlo, que existan espacios para las comunidades locales que generen familiaridad con su entorno y

con el cuerpo, los sentidos, y por ende, sus sensaciones generen interacción afectiva con él.

En este sentido, el neologismo topofilia, como afectividad en relación al lugar, se vuelve interesante para la investigación puesto que:

“La palabra topofilia es un neologismo, útil en la medida en que puede definirse con amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material”. (Tuan, 2007, p. 33).

Es decir ¿qué instancias permitirían este tipo de relación con el entorno material?, resulta de interés para la investigación las instancias comunitarias barriales como potenciadores de este vínculo con el espacio.

“La respuesta puede ser táctil: el deleite de sentir el aire, el agua o la tierra. Más permanente –pero menos fácil de expresar- es el sentir que uno tiene hacia un lugar porque es nuestro hogar, el asiento de nuestras memorias o el sitio donde nos ganamos la vida”. (Tuan, 2007, p. 33).

La relación que establecemos con el entorno de manera cotidiana podría dar un vuelco y convertirse en un espacio distinto y crear una relación más ligada a las sensaciones del cuerpo, el autor advierte que es difícil de expresar sobre todo con ese espacio cotidiano.

“La topofilia no es la más fuerte de las emociones humanas. Cuando llega a serlo, podemos estar seguros de que el lugar o el entorno se han transformado en portadores de acontecimientos de gran carga emocional o que se perciben como un símbolo”. (Tuan, 2007, p.130)

El sentir que uno tiene hacia un lugar porque es nuestro hogar, esta frase deja una sensación de que existe un entramado de fenómenos afectivos en la familiaridad hacia un espacio y entorno, que son necesarios para desarrollar aspectos insospechados de la vida a nivel colectivo, interesante sería descubrir los fenómenos afectivos en relación a la familiaridad de un espacio específico, por ejemplo, conmemorar fechas importantes para el vecindario como su fundación, festivales de primavera entre otros, pues porque llevarían a la acción y la constante reiteración de la importancia que tienen esos momentos en esos espacios, sucede la relación afectiva individual y grupal, pero para ello se requiere examinar una serie de elementos que están en juego, y así descubrir, las preferencias de los seres humanos con un espacio específico tal como se explica en el siguiente extracto:

Para comprender las preferencias de un individuo con respecto al entorno, deberíamos examinar su herencia biológica, la forma en que ha sido criado, su educación, su trabajo y su medio material. Y en lo que se refiere a las actitudes y preferencias de un grupo, se hará necesario conocer la historia cultural de ese

grupo y su experiencia en el contexto de su ambiente material. En ninguno de los dos casos es imposible diferenciar cabalmente la influencia de los factores culturales de la del medio físico en el que vive. Los conceptos cultura y entorno se superponen en la misma forma en que lo hacen los conceptos hombre y naturaleza. (Tuan, 2007, p. 87)

En esta relación de cultura/ entorno y hombre/ naturaleza, donde en el primer caso la cultura es el medio entre el cuerpo como soporte y el entorno, ¿cómo el hombre moderno entra en relación con la “naturaleza urbana”, así como lo hace el autóctono con su entorno (hombre / naturaleza)?, el hombre de la ciudad está constantemente buscando fugar su instinto primitivo, su amor por la naturaleza, muchos dentro de las ciudades están tratando de auto sustentar su alimento a través de huertos urbanos comunitarios por ejemplo, o generando redes de instancias colectivas en relación al cuidado y recuperación de la flora nativa.

Entonces, para el hombre moderno que vive en la ciudad los espacios donde puede generar instancias colectivas de aprendizaje son escasos, solo existen espacios privados o municipales, donde no se puede generar autonomía de pensar y actuar, entonces se vuelca todo a las calles que a pesar de ser adversas para algunas actividades en relación al cuerpo por ejemplo, se puede tener más autonomía.

Sin embargo, hablar de calle es muy amplio pues la calle tiene diversas formas, estilos y simbolismos entre otras significancias, entonces va a depender de ello lo que se haga en cada calle, es así como Tuan (2007) describe de una forma interesante este espacio:

“La calle parecería ser un tipo de entorno físico bastante específico, pero de hecho su carácter y uso pueden variar enormemente. En un extremo está la callejuela estrecha y retorcida, adoquinada o sin pavimentar, atiborrada de carros y gente que avanza a empujones, un lugar que asalta los sentidos con ruidos olores y colores. En el otro extremo, está la espaciosa y recta avenida, bordeada de árboles y murallas sin adornos, un espacio impotente y casi desprovisto de vida” (p.234)

Sin embargo, existe aquí en estos espacios desprovistos de vida/naturaleza una cantidad enorme de vida humana que es necesario comprender desde sus micro políticas de organización y como ocupan sus espacios para desarrollar actividades culturales colectivas significativas para su localidad.

La realidad urbana es adversa, no nos relacionamos afectivamente con el entorno, sino que eficazmente en cuanto al tiempo y el espacio, la producción material es más importante que la calidad de las relaciones humanas. Sin embargo, existen diversas formas de relacionarse con el entorno Harvey (1989) caracteriza estas tres dimensiones de las prácticas espaciales como lo

experimentado, lo percibido y lo imaginado inspirado en *la producción del espacio* de Lefevre (1974). Así el autor nos brinda una clara dimensión de las prácticas espaciales: Respecto a lo experimentado: “Las prácticas materiales espaciales designan los flujos, transferencias e interacciones físicas y materiales que ocurren en y cruzando el espacio para asegurar la producción y la reproducción social”.

Respecto a lo percibido: “Las representaciones del espacio abarcan todos los signos y significaciones, códigos y saberes que permiten que esas prácticas materiales se comenten y se comprendan, sea con las nociones del sentido común cotidiano sea con la jerga, a veces enigmática, de las disciplinas académicas que se vinculan a las prácticas espaciales (la ingeniería, la arquitectura, la geografía, la planificación, la ecología social)”.

Respecto a lo imaginado: “Los espacios de representación son invenciones mentales (códigos signos discursos espaciales proyectos utópicos, paisajes imaginarios y hasta construcciones materiales, como espacios simbólicos, ambientes construidos específicos, cuadros, museos, etc.) que imaginan nuevos sentidos o nuevas posibilidades de las prácticas espaciales”. (Harvey, 1990, p. 244)

En estas tres dimensiones de las prácticas espaciales descritas, podemos ver una sistematización más clara y amplia del asunto sobre la relación con el espacio. Lo que para esta investigación es de relevancia entender la dimensión para poder

ampliar la mirada sobre el fenómeno y definir las prácticas espaciales en el objeto de estudio.

A continuación, se presentará un extracto de las definiciones de prácticas espaciales propuestas por Harvey (1989), donde los dos puntos que se extrajeron son: apropiación y uso del espacio, dominación y control del espacio; en relación a las prácticas espaciales y experiencia, representación, imaginación, ambos puntos importantes para entender bajo otra mirada la relación con el espacio:

	Apropiación y uso del espacio	Dominación y control del espacio
Prácticas materiales espaciales. (experiencia)	Uso de tierras y ambientes construidos; espacios sociales y otras designaciones de territorios; redes sociales de comunicación y ayuda mutua.	Propiedad privada de la tierra; divisiones estatales y administrativas del espacio; comunidades y vecindarios exclusivos; zonificación excluyente y otras formas de control social (control policial y vigilancia)
Representaciones del espacio. (percepción)	Espacio personal; mapas mentales de un espacio ocupado; jerarquías espaciales; representación simbólica de espacios.	Espacios prohibidos; imperativos territoriales; comunidad; cultura regional; nacionalismo; geopolítica; jerarquías.

Espacios de representación. (imaginación)	Familiaridad; el hogar y la casa; lugares abiertos; lugares de espectáculo popular (calles, plazas, mercados); iconografía y grafiti; publicidad.	No familiaridad; espacios temidos; propiedad y posesión; monumentalismo y espacios de ritual construidos; barreras simbólicas y capital simbólico; construcción de una tradición; espacios de represión.
--	---	--

(Fuente: Harvey, 1989, p. 244)

Ahora siguiendo el cuadro se explicaran los puntos superiores:

La apropiación del espacio examina la forma en que el espacio es ocupado por objetos (casas, fábricas, calles, entre otros.). Actividades (usos de la tierra), individuos, clases u otras agrupaciones sociales. La apropiación sistematizada e institucionalizada puede entrañar la producción de formas territoriales de solidaridad social.

Mientras que:

El dominio del espacio refleja la forma en que individuos y grupos poderosos dominan la organización y producción del espacio, por medios legales o extralegales, a fin de ejercer un mayor grado de control sobre la fricción por distancia o sobre la manera en que el espacio es apropiado por ellos u otros.

Y por último sobre la tipología de los tiempos sociales según Gurvitch (1964), la clave para esta investigación es el tiempo explosivo pues porque está a nivel de fermento revolucionario y creación colectiva según el autor, con la forma de: pasado y presente se disuelven en un futuro trascendente y sus formaciones sociales son revoluciones y transformaciones radicales de las estructuras globales que una estructura global de resistencia.

Ahora también teniendo presente que se habita un país reconocido por ser económicamente capitalista, las nociones de espacio y sus prácticas han de estar atadas a esta noción, es así pues que:

Asistimos a una gran paradoja de los países capitalistas. Por un lado la ciudad ha estallado y por otro hay una urbanización general de la sociedad. Este resultado se da como cosa hecha pero sin embargo lo que aparece es otra relación de la sociedad al espacio. Es pues, con este conjunto de hechos como se ha apoderado el capitalismo moderno del espacio total. En la realidad económica y social había sectores pre capitalistas; primer sector pre capitalista: la agricultura; otro sector anterior al capitalismo: la ciudad. Desde hace un cierto número de años el capitalismo controla y ha puesto la garra sobre la agricultura entera y también sobre la ciudad –realidad histórica anterior al capitalismo-.

“A través de la agricultura y la ciudad el capitalismo ha echado la zarpa sobre el espacio. El capitalismo ya no se apoya solamente sobre las empresas y el

mercado, sino sobre el espacio, ahí también el ocio. Con la industria del ocio el capitalismo se ha amparado de los espacios que quedaban vacantes: el mar, la playa, la alta montaña. Ha creado una industria nueva, una de las más potentes: la industria del ocio. (Lefevre, 1974, p22)

Lefebvre (1974) aquí propone que la ciudad principalmente es víctima del capitalismo el que opera sobre y en el espacio, sobre todo en los espacios de ocio pues aquí el capitalismo ha creado una industria nueva, es así como el ocio pasa a ser parte de lo medible lo planificado para la dicha de la producción de un país.

“Es el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más un espacio instrumental.” (p. 223).

El espacio y su uso se vuelven instrumentales, quebrando relaciones donde pueda instalarse una relación más allá de la producción, reprimiendo una relación afectiva y local por parte de las comunidades que habitan dicho espacio, el espacio es planificado, es administrado para separar la sociedad para segregar por clase económica o por otros motivos.

“El espacio es cuantitativo, geométrico, matemático. Es en este espacio donde se opera la reproducción de la relaciones de producción”. (Lefebvre, 1974, P. 223).

Como se puede ver la relación con el espacio según el autor obedece a ciertos parámetros capitalistas que pasan por alto las relaciones que puedan establecerse propósito de dichas planificaciones espaciales, volviéndose un espacio ajeno, un espacio al fin y al cabo privado, puesto que esta maquinado para segregar, para ser administrado.

La producción del espacio es un fenómeno extraordinariamente complejo, y en la práctica las contradicciones que se han señalado aparecen constantemente; porque unos conciben el espacio a gran escala y otros no lo conciben sino a la escala de la propiedad privada. (Lefevre, 1974, p. 225).

Sin embargo, devienen también entonces las representaciones que puedan tener dichos espacios para una comunidad, en esto es necesario hacer una distinción:

“El término “espacio” en sí mismo es más abstracto que el del “lugar”, y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar) a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado a lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o entre dos puntos (se deja un “espacio” de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal (“en el espacio de una semana”). Es pues algo eminentemente abstracto y es significativo que hoy se haga de un uso sistemático”... (Augé, 1992, p.86)

Aquí el autor nos propone una distinción entre el concepto de lugar y el concepto de espacio, que en tanto, están relacionados el espacio aunque este es algo más abstracto que el lugar, nos propone entonces un uso del término sistematizado, y consigo la re significación de dicho termino, para Augé existen los lugares y los no lugares, el básicamente nos habla del lugar antropológico:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar”. (Augé, 1992, p.83).

Todas estas nociones en relación al espacio y al lugar en el que un cuerpo transita y/o habita nos ayudara a tirar esbozos de como el cuerpo en la actualidad se relaciona con su entorno, y entonces como son sus prácticas las que necesariamente involucran al cuerpo y su trayecto por el mundo.

2.2. Experiencia y construcción del concepto Carnaval.

“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 arrojarle 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..." (Aurora de Chile, 2006) .

El carnaval viaja a América por mar en el siglo XV acarreando todo una tradición cristiana que se mezcla con las festividades y rituales precolombinos sumados a la violada cultura negra de los esclavos traídos desde las colonias Francesas e Inglesas en África (Salinas 2001), es así que el carnaval llega a América y comienza un proceso de regularización y adaptación, permitiendo diversos procesos particulares en cada región de Latinoamérica.

El concepto en Chile ha sufrido diversas transformaciones desde que llegó, se sabe que durante el siglo XIX y XX después de un largo periodo donde intentaron prohibirlo repetidas veces, terminó convirtiéndose en un acto tasado, regulado (Godoy, 2007), se habla del gesto de lanzarse agua y en algunos casos barro en el espacio público, beber alcohol a desmesura, esquinazos mezclados con diversos juegos, para esas fechas no existía en la idea de comparsa aun.

“ (...) Y así ha ocurrido en Chile desde la instauración de la república. Ejemplos de intentos por reprimir el carnaval en Chile hay desde el último gobernador español Don Marco Casimiro del Pontt (1816), castigando con el pedazo de azote

al buen bebedor y a tanta escandalosa, no?; El buen O'Higgins (1821) quien reprimió las peleas de gallo, juegos de azar y esquinazos, entre otros; junto la mezcla en el s. XX de los ideales ilustrados-patijuntos de la elite cristiano burguesa, junto a la cultura ilustrada de izquierda que juzgaba frívolo a la vez que enajenante el sandungueo irracional" (Chinchintirapié, 2008, p.2)

Por consiguiente la historia del carnaval en la urbe en Chile está llena de actos de represión e interrupción, este contexto instala una realidad diferente al resto de Latinoamérica, luego el último vestigio de fiestas callejeras de carácter carnavalesco antes de dictadura son las fiestas de la primavera, es así mismo que con la pérdida de la revolución de 1891, se dicta una constitución que penaliza la fiesta en el espacio público. Por ende se comienza a castigar con días de cárcel o con multas.

"(...) son las últimas ocasiones de jolgorio- cultural- político antes de la dictadura. Sus años dorados 1914 y 1934, reúnen a jóvenes dirigentes políticos socialistas y anárquicos que se unen con la FOCH (federación de obreros de Chile), para propiciar en la fiesta un reinterpretación de las necesidades sociales." (Chinchintirapié, 2008, p.3)

Cruzando la cordillera es decir hacia Argentina, el fenómeno carnaval sufrió una historia similar a la de Chile en cuanto a la represión.

“El carnaval encarna la sublimación del ocio, el sinsentido del hacer para despilfarrar. Por ello ha sido acusado de pérdida de tiempo, sospechado de pasatiempo para “vagos y mal entendidos”. Decretado a muerte en nuestro país por antiguas y sucesivas medidas de gobiernos y plumas de variados escribas, se resiste a perecer. Pero también por razón de su libertad y sus excesos, el Carnaval ha propiciado la expresión de la creatividad popular. Fiesta del disfraz y la mascarada se ha exaltado más su carácter de ocultamiento y tergiversación que el revés de la trama: qué se muestra y exhibe. (Martín, 2005, p. 9)

En el caso de Chile este fenómeno y la tradición que se estaba instalando se perdieron a causa de las constantes represiones y castigos, ya para dictadura definitivamente queda atrás.

Actualmente en Santiago de Chile se concentran fiestas carnavalescas y carnavales todos instalados con más fuerza e innovadoras formas desde la democracia en poblaciones emblemáticas como La Pincoya, La Legua, La Victoria El Salto, Los Copihues (pasquín carnavalero, 2008), otras se están instalando recién desde el 2010 más o menos, la cuestión del asunto carnavalero es que el danzarín o bailarín comparsero es una figura relativamente nueva, perteneciente a una breve historia comparsera chilena.

Volviendo a Tuan:

“Un pigmeo puede bailar solo en la selva, pero para él, está bailando con la selva”(Tuan, 2007, p. 114)

A partir de esta cita se intenta hacer un paralelo entre la selva y la urbe, el pigmeo y el ciudadano. La danza en el carnaval baila con sentido de apropiación del lugar, es una manifestación que podría contribuir al desarrollo de una interacción social diferente y afectiva con el entorno material.

El danzarina está en el espacio público al mismo nivel que un transeúnte, la diferencia es que el danzarina está con su traje y su danza buscando miradas, seduciendo, conectándose desde la alegría propia y con la del otro en el caso de las festividades paganas, se instalaría otra relación entre espectador y arte de la danza por el solo hecho de no estar en un teatro convencional.

El carnaval instalaría una cercanía donde se horizontalizan los roles, el “espectador” termina siendo un bailarín, cantor o un músico más, por tanto de alguna manera se instala la sensación de que todos podemos hacer danza y/o música, desarrollando interacción social a través del arte, esto hablando del carnaval en la actualidad y como un fenómeno relativamente emergente en Santiago de Chile.

Puesto que en el carnaval no es necesario pagar una entrada, para ver danza o tocar música, como se acostumbra en un teatro convencional, los danzarines

están ahí en la calle, y este punto es importante para el carnaval, puesto que en el espacio público es donde se articula, llegando a más personas y generando espacios de participación social, tanto en sus arduos preparativos como en la misma instancia carnavalera y post pasacalles, ahora bien sobre este eje, se vuelve necesario hacer una distinción entre otras manifestaciones carnavalescas que aparecen en el territorio chileno estas son: carnaval andino y las festividades religiosas que obedece otras lógicas y procesos distintas al carnaval urbano que se exponía con anterioridad, por consiguiente la danza presente en estas manifestaciones andina y religiosa, se presenta el desarrollo de otros cuerpos dispuestos a danzar.

Básicamente es necesario estudiarlos también porque ambos carnavales o festividades desarrollan distintas interacciones sociales condicionadas por distintos elementos.

Por un lado el carnaval andino es ancestral y tiene sentido sagrado de ritual, lleva años sobre los territorios del altiplano, y principalmente se fundamenta en los procesos agroecológicos, ciclos de la luna y el sol, sincretizados con la religión católica, tal como lo explica Goldin (2012) en su página virtual de investigación en cultura andina: “El carnaval en los Andes es un ritual milenario que fue introducido en América por la colonización española, donde se produjo un sincretismo con otras festividades como los ritos a la tierra y a la Pachamama”.

Por consiguiente la fiesta religiosa y el carnaval andino, se relacionan estrechamente, y en este sentido en Chile la gran y más antigua fiesta “religiosa-andina” es la fiesta de la Tirana realizada cada dieciséis de julio con cuatro días de festividad, donde la iglesia católica tiene un gran nivel de intervención en lo que respecta al cuerpo danzante, tanto en actitud como en lo que se danza, entre otros aspectos.

Por tanto, en definitiva la mirada católica restringe a los bailarines a percibir la danza como un acto religioso y el cuerpo prestado para ello antes que todo, por eso el elemento religioso condiciona las relaciones sociales de esta festividad, por ejemplo usar las faldas por debajo de la rodilla, son restricciones que hacen alejarse un poco a las personas de un fiesta de carnaval, más bien la tirana es una festividad religiosa volviéndose hacia una visión rígida, pues aquí se le rinde honor a la virgen del Carmen.

Para esta festividad religiosa-andina, la danza implica una conexión directa con la imagen de la virgen, así lo explica en una breve entrevista don Rolando Dávila encargado de la cofradía religiosa pieles rojas en el texto “la fiesta de La Tirana”

“Bailar es la máxima expresión religioso y popular, es su liturgia y su forma de decir aquí estamos. La palabra escrita, el raciocino teológico no cabe en este discurso corporal. A la china hay que bailarle harto y bonito, dicen los peregrinos.

Es un baile cuyo destinatario final es la virgen del Carmen. No hay lugar para el exhibicionismo”(Jiménez, 2008, p. 55).

En la parte altiplánica del mundo existen variadas danzas andinas, afro andinas, religiosas nortinas, indígenas andinas, algunas traspasadas por medio de la tradición oral, otras influenciadas por el cine y la televisión, otras mezcladas con los indígenas del altiplano, sin embargo de todas estas danzas resulta de interés para la investigación el contexto urbano, de ahí que la danza del Tinku toma relevancia, pues es la danza andina que se ha volcado a las urbes, en este aspecto cabe aclarar en boca del reconocido folklorista Arturo Herrera en su artículo titulado “El Tinku, hoy es una danza urbana y callejera acuñada en el carnaval” en el periódico electrónico PIEB, donde plantea que:

“La danza del Tinku es una creación de los centros urbanos, pues no existe esa expresión entre los pueblos indígenas del sur del país (Bolivia). La “danza callejera”, dice el folklorista Arturo Herrera, es una fusión que toma la indumentaria del encuentro ceremonial de ayllus y a la vez toma la música de la q’ata, otro festejo de inicio de la siembra” (Herrera, 2012, pag 1)

Situando a la figura del Tinku en Santiago de Chile, es en esta parte de la región donde esta danza toma fuerza como manifestación/protesta, es por ello que se dio pie al concepto de Tinkunazo, donde se congregan bandas y danzarines, por alguna causa social, este fenómeno solo ocurre en Santiago.

“el Tinkunazo es una respuesta y una reacción de resistencia que recurre a la alegría, al uso de colores, de pasos llamativos y música, que además de recuperar los espacios públicos genera un llamado a la sociedad que transita por Santiago a poner atención en las demandas de los que han sido desprotegidos por el sistema. Genera una nueva manifestación, cultural y rebelde, que no provoca terror y evita la criminalización de la protesta.” (Nataly Artral, 2011, pág. 1)

Nataly guionista del documental “Tinku, danzando vamos luchando”, el cual fue realizado en conjunto con la agrupación “Tinkus Legua”, plantea el cuerpo del bailarín y su danza como la trinchera de una guerra simbólica, como un gesto de arte y resistencia ante el sistema capitalista Chileno y las injusticias que este ha traído, como bien ella dice la danza pasa a ser un medio para visibilizar las demandas sociales, y la festividad propia de sus colores y movimientos como herramienta no violentas, como se planteaba antes el Tinku en tierra sureña de Bolivia no es lo mismo que acá en Santiago de Chile, acá el contexto es otro, la re significación de estas indumentarias y danzas llevadas a las calles, toman una fuerza de carácter contestatario.

En Santiago de Chile las prácticas Carnavaleras en comunidad y sus danzas son pocas, porque si bien lo andino tiene su visión, sus estructuras para concebir el carnaval, en el mundo de la ciudad y sus recovecos urbanos no existen como tal, entonces cada fenómeno tiene un sentido territorial distinto, por ello también se

debe advertir que son pocos los que intentan teorizar sobre el tema, sin embargo hace ya algunos años las practicas carnavalescas urbanas en poblaciones de Santiago están instalándose lentamente, así como también agrupaciones comparseras, comunidades enteras preparándose para los carnavales, en este sentido se podría nombrar ya en su versión dieciséis para el dos mil catorce, el carnaval de Los Copihues “wetri pantu, noche de san Juan, Inti Raymi”, que instala a través de un contexto festivo y de reivindicación de identidad comunitaria, así también en la población La Victoria en su versión numero veinte “el carnaval de La Victoria” también reivindica la identidad comunitaria al conmemorar el aniversario de la toma de terreno, el carnaval de La Legua en su versión número diez, con la consiga “aquí avanzamos con dignidad a mano y sin permiso” donde también se plantean reivindicaciones sociales a través del carnaval, también existe el “carnaval de la Pincoya”organizado por la agrupación cultural “Batería la Pincoya”en la población del mismo nombre, el “carnaval de La Quema del mono” en Macul, que siempre se quema en una fogata de enormes proporciones una maqueta construida por los vecinos de la población Santa Elena, maqueta que evoca a un malestar en la población, para el año dos mil catorce se queman las hidroeléctricas la consiga es “no a Alto Maipo”, en este mismo sentido está el “carnaval de la Challa” en el Barrio Yungay, que reivindica la identidad local y comunitaria de una manera festiva entre otros carnavales que se realizan por diversas razones aunque parece ser una tendencia la reivindicación social.

El punto es que en el carnaval urbano ocurre un despliegue multicultural, por lo tanto más variedad de danzas comparseras en las calles, se abre una visión más amplia de danzas carnavaleras, ocurre que no solo comparsas se toman los pasacalles, ejemplos de ello son la compañía de teatro “De dudosa procedencia” trabaja marionetas gigantes sin músicos recorren las calles con sus artefactos, “circo chico” en Puente Alto donde payasos, acróbatas y malabaristas despliegan su arte en la calle, y así muchos más.

Ahora en cuanto a comparsas podemos ver comparsas andinas, con frecuencia se ven más los Tinkus, como también comparsas de danzas y músicas gitanas, afro latinoamericanas, candombe uruguayo, batucadas, comparsas de cumbias y cuecas, comparsas de fusión, entre otras que el propio investigador reconoce, es indiscutible la diversidad y multiculturalidad de los carnavales urbanos.

Entonces pensar una danza para carnaval (urbano) es pensar en distintos aspectos que podrían conducir el trabajo de una danza para carnaval de manera transversal y también específica de acuerdo a las prácticas discursivas de cada organización comparsera, ahora siempre las danzas para carnaval están asociadas a una música o musicalidad, en general a una banda, casi como una relación amorosa, pues entonces de esta relación también va depender como se desenvuelva una danza para carnaval.

2.3. Procesos pedagógicos.

En Chile la gran mayoría solo puede acceder a educación formal por medio del mercado, el resto lucha día a día por obtener dinero suficiente para satisfacer sus necesidades educativas de manera limitada, el efecto de acceder a educación por medio del mercado es la segregación e individualidad, la competitividad, la meritocracia, entonces toman fuerza los eslogan publicitarios de casas bancarias, que apelan principalmente a ayudar y superar las trabas que el mismo mercado pone frente a las necesidades educativas de la gente.

Este sistema provoca que la gente viva en una constante de “intentar acceder” a sus necesidades educativas, no llegando nunca al paraíso prometido de la clase alta con mayor acceso a educación formal e incluso variadas corrientes educativas, el costo es el endeudamiento, la educación es la principal necesidad mangoneada por las casas bancarias, pues todos si o si quieren acceder educación formal.

Esto genera una masa de personas oprimidas por un sistema que se mueve con y por el dinero, volcándolos al mundo privado donde esta lo “deseado por todos los hijos del capitalismo”. Es así como en la revista de investigación Chinchintirapié se plantea una reflexión interesante:

“El sentido es ganar más y más dinero, el crecimiento ilimitado es la meta; debido a que la esfera pública prácticamente no existe y lo que ofrece no es más que una ilusión de lo que dice ser, los sujetos quedan relegados a la esfera privada en la cual lo que queda es llenar el tiempo, para esto es necesario tener el dinero que permite comprar el entretenimiento y la seguridad. (Chinchín, 2007, p.3)

Sobre esta cita también es bueno detenerse en las esferas de lo privado y lo público, pues como bien dice la cita las personas quedan relegadas a lo privado pues lo público casi está muerto, el mercado todo lo domina, en el caso de la educación es lo mismo, no existe educación pública que sea capaz de resolver las necesidades educacionales y culturales, provocando un despliegue de escuelas u organizaciones educacionales no formales y autónomas, que levantan aprendizajes y prácticas educativas que la educación formal no satisface, resistiendo al sistema que generalmente impera en la educación formal sobre todo en la educación pública.

Para poder entrar en esta noción de opresor y oprimidos es importante comprender en los postulados de Paulo Freire, donde con una visión de educación humanista liberadora plantea primero la contradicción esencial, que se reduce a una lucha de clases sociales, así es como el define la pedagogía del oprimido:

“Es un instrumento para este descubrimiento crítico: el de los oprimidos por sí mismos, y el de los opresores por los oprimidos, como manifestación de la deshumanización”. (Freire, 2007, p.43)

Esta propuesta constituiría principalmente un instrumento para potenciar la búsqueda constante de aprendizajes nuevos humanizada mente, puesto que el capitalismo estrategia de un sistema opresor, tendería a seguir un enfoque educativo individualizador por excelencia como lo explica el grupo de Chinchintirapié en su revista (2007, p7) en la siguiente cita:

“Más preocupante aún es que el capitalismo (dada la subjetividad que ha instituido) no permite la colectividad (debilitamiento de cohesión social), los grupos se disuelven a la menor diferencia, la posibilidad de dialogo se diluye por miedo a pensar distinto a un otro, las instituciones ya no nos sujetan, perdiendo el sentido si es que alguna vez lo tuvo”.

Educación para dialogar, dialogar con otras miradas, con otros cuerpos, dialogar destruye el individualismo que impone el capitalismo debido a la competitividad que aplica. Entonces actualmente el hombre vive en un drama de la deshumanización esta mirada educativa se intentaría centrar en humanizar, es así que:

“Una vez más los hombres, desafiados por la dramaticidad de la hora actual se proponen así mismos como problema. Descubren que poco saben de sí, “de su puesto en el cosmos”, y se preocupan por saber más”. (Freire, 1970, p.37)

Entonces según Freire, la educación se volcaría a la humanización, pues como centro de la educación estaría el ser humano al descubrir que poco saben de sí mismos, este se vuelve centro de la problematización, por ende el trabajo educativo en las relaciones humanas para reestructurar algo que se ha perdido, para conocerse a sí mismos, en consecuencia crea una resistencia a la visión de los opresores, que también es una de las razones por las cuales están surgiendo organizaciones de este tipo, al margen de la educación formal.

“los movimientos de rebelión, en el mundo actual, sobre todo aquellos de los jóvenes, que revelan necesariamente peculiaridades de los espacios donde se dan, manifiestan en profundidad esta preocupación en torno del hombre y de los hombres como seres en el mundo y con el mundo en torno de que y como están siendo. Al poner en tela de juicio la civilización de consumo; al denunciar la “burocracias” en todos sus matices; al exigir la transformación de las universidades de lo que resulta, por un lado, la desaparición de la rigidez en las relaciones profesor-alumno y, por otro, la inserción de estas en la realidad; al proponer la transformación de la realidad misma para que las universidades puedan renovarse; al rechazar viejas ordenes e instituciones establecidas,

buscando la afirmación de los hombres como sujetos de decisión, todos estos movimientos reflejan el sentido más antropológico que antropocéntrico de nuestra época". (Freire, 1970, p.39)

En el caso de la protesta corporizada en marcha hasta se podría hablar de marcha carnavalesca volviendo un poco hacia atrás, es de alguna manera un gesto de apropiación del "espacio público" para manifestarse de una manera diferente, sin embargo esta se queda en la fotografía anecdótica, volviéndose una especie de fetiche para los medios masivos de comunicación destacando solo la efervescencia de ideas o necesidades de un pueblo, empero las marchas en si no son prácticas fundadoras de una acción educativa transformadora, lo interesante es que la apropiación de ese espacio pseudo"público" se empiece a gestar desde las prácticas en sus localidades, se comiencen a accionar procesos educativos en conjunto, de construir herramientas para generar aprendizajes propios y liberar al cuerpo, que es trinchera de la opresión, para luego así liberar al opresor también.

"Ahí radica la gran tarea humanista e histórica de los oprimidos: liberarse a sí mismos y liberar a los opresores".(Freire, 1970, p.41)

En esta liberación el autor, insiste que debe ser desde los mismos oprimidos reconociéndose primero como oprimidos, plantea que ellos mismos son los que irán comprendiendo la necesidad de su liberación por medio de la práctica y la búsqueda de esta por el conocimiento y reconocimiento de luchar por ella, también

declara que la *“Pedagogía del oprimido, aquella que se debe elaborar con él y no para él.”* Así pues, instala la idea de que en la medida que descubran que alojan al opresor podrán contribuir a la construcción de su pedagogía liberadora, es importante acuñar al opresor alojado en el oprimido eso quiere decir que la opresión, el opresor y su sistema está en el cuerpo del oprimido (entendiendo cuerpo como un todo), y es desde su cuerpo que surgirá su liberación, sin embargo, el comportamiento del cuerpo del oprimido es un comportamiento prescrito, por tanto se conforma en base a pautas ajenas (pautas de los opresores). Como lo explica la siguiente cita:

“La pedagogía del oprimido, como pedagogía humanista liberadora, tendrá pues dos momentos distintos aunque interrelacionados. El primero, en el cual los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y van comprometiendo, en la praxis, con su transformación, y el segundo, en que una vez transformada la realidad opresora, esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los hombres en proceso de permanente liberación. (Freire, 1970, p.55)”

Para esta permanente liberación el autor plantea que la posición del educador y el educando nunca deben permanecer fijas, pues si permanecen fijas niegan a la educación y al conocimiento como proceso de búsqueda, que es la que permite este proceso, en esa línea el educador debe respetar y considerar los saberes

con que llegan los educandos, sobre todo saberes socialmente construidos en la práctica comunitaria sobre esto se cita la siguiente frase:

“Saber enseñar no es transferir conocimientos, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción.”(Freire, 1997, p.47)

Si bien la mayoría de las críticas en relación a los postulados de Freire, son su práctica y lugar ideológico en el cual se posiciona, su legado de educación para la transformación es lo que se rescata en esta investigación sobre la práctica se irá viendo en el desarrollo.

Por otro lado, existen otras miradas de ver los procesos educativos. Una contraposición a la corriente humanista es, por ejemplo, en esta frase de Goytisolo:

“No hay nada que entontezca tanto como estos sistemas pedagógicos modernos, con estudios que parecen juegos, aborregadores, sin conflictos.”(Castillo, 2012, p.9)

Esta cita extraída del manifiesto antipedagógico de Ricardo Castillo, habla de que el juego como parte del aprendizaje y como método no genera conflictos por tanto no genera grandes aprendizajes y no estaría preparando al educando para la realidad, llena de conflictos, por otro lado, sobre la relación educador-educando plantea que:

“Lo más grave es que conozco a más de un profesor que daría la razón al estudiante”. (Castillo, 2012, p.9)

Por tanto, el autor situaría al profesor en una relación a la altura del educando, el educador debe hacerse respetar debe permanecer en su rol de profesor, ignorando los saberes del educando. Así mismo plantea que esto puede estar motivando a los educandos al mal comportamiento, pues no es un “circo” la escuela, el educador no tendría la obligación de ser simpático o entretenido, por ende plantea la falsa motivación:

“Cuando un muchacho tiene demasiado creído lo de la motivación, llega al aula con una actitud tan pasiva como la del vago: “A mí que me motiven”. Es difícil que este muchacho llegue a ser un hombre con iniciativa y un ciudadano responsable” (Castillo, 2012, p.10).

Por otro lado, está la educación colaborativa o no autoritaria que plantea:

“Educar en libertad y en forma no autoritaria significa renunciar al poder, a la relación verticalista, al lenguaje de superioridad de parte del educador es decir permitir al educando hacerse cargo de su propia vida, de su organización y administración de su presente y de su porvenir” (Magendzo, 1982, p.1)

Enunciar que el educando se haga cargo de su propia vida, no es dejarlo a la deriva, en cambio se plantean los procesos de aprendizaje como potenciadores de

la propia experiencia de vida del educando, por lo que sigue se esboza que, el conocimiento se trabaja desde la acción colaborativa, es decir se horizontalizan las relaciones de poder, pues justifica que la actividad grupal tiene un potencial valórico educativo que muchas veces sobrepasa lo que se desea enseñar, dándole tanta importancia al proceso como al resultado, pues es así que los valores de solidaridad, intercambio y convivencia sustituyen la educación individualista que potencia la competitividad y falta de enfoques grupales de aprendizaje.

Es en esta educación que los espacios apropiados por una localidad de manera comunitaria permiten las acciones colaborativa por tanto las prácticas comunitarias y por consiguiente aprendizajes colectivos, esta es otra rama de la educación antiautoritaria la educación colaborativa que avanza de la mano y se caracteriza por valores como la igualdad, el altruismo y enriquecimiento grupal donde existe un beneficio común. Así permitiendo que el educando sea un sujeto activo y protagonista en el proceso cultural.

Toma importancia en estos procesos educativos, el efecto de construcción colectiva la que requiere de maneras apropiadas para desarrollarla, en este aspecto se destaca la didáctica como potenciador del espíritu formativo en educación, la siguiente cita lo evidencia:

“Didáctica es la disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos.”(Medina, 2009 p.7)

Estas miradas educativas, todas apuntan a fin de cuenta a maneras en las que se construye conocimiento, este tiene su origen en la percepción sensorial, después llega al entendimiento y concluye en la razón. El proceso del conocimiento involucra cuatro elementos: sujeto, objeto, operación y representación interna (el proceso cognoscitivo).

Es de interés para esta investigación, un grupo de personas que se auto educa, que busca la forma de encontrar ese lugar, respecto a un interés en común que puede llegar a ser insospechado por la misma organización. Por estar fuera de la educación formal tras una nebulosa de espontaneidad.

Por otro lado es importante entrar en lo que significa comunidad, en ese decir se devela una enorme complejidad, existen diversas formas y miradas de identificar comunidad, más lo interesante es ver las prácticas comunitarias reales ahí se encuentra algo apropiado de identificar, por sobre un significado universal del concepto, esa mirada sobre las prácticas comunitarias se piensa desde el ámbito de la cultura en esta investigación, aparece como figura la idea de “Cultura viva comunitaria” (CVC) que son expresiones comunitarias que privilegian en la cultura, los procesos por sobre los productos, con enfoque de política pública

construida desde la gente, sus principios fundamentales son la autonomía, el protagonismo, el empoderamiento, la articulación de redes (revista cultura viva comunitaria 2011, la paz Bolivia), en tanto que se habla de cultura viva, preguntarse por Cultura muerta sería coherente, para CVC la cultura muerta serian todas las que han perdido la capacidad de auto-organizarse, caer en estructuras rígidas, ideológicas, no democratizar verdaderamente los espacios de las tomas de decisiones al tener miedo al cambio. Como la siguiente cita lo muestra:

“Una cultura que no se renueva no se transforma, mueve, se estanca, se ahoga muere como potencial creativo”. (CVC, 2011, p4)

Así pues las organizaciones de CVC, declaran lo siguiente:

“La comunidad y lo comunitario es para nosotros una categoría epistemológica y política, es una alternativa al individualismo que recupera la memoria ancestral, y proyecta nuestros pueblos y nuestras sociedades hacia el cambio social y la construcción de nuestra utopía ”(CVC, 2011, p.12)

Es necesario revisar en este sentido el “texto descolonización del cuerpo” de Iván Nogales pues propone una mirada artística de las practicas comunitarias, plantea que es necesario las políticas estatales respecto a este asunto, pero

siempre desde las bases sociales, este texto ayuda a ver como desde donde se reestructura en la actualidad el concepto de comunidad desde sus prácticas.

2.4. Posicionamiento teórico:

La presente investigación asume que el ser humano está en constante relación con sus pares y su entorno, y en estas instancias carnavaleras de interacción social, es donde se vivencian diversos procesos de aprendizajes que generan prácticas comunitarias, se propone la preocupación sobre el papel que ocuparía la danza en estos contextos, esta investigación plantea entonces el fenómeno del carnaval santiaguino como espacio de interacción y participación social en primera instancia, donde el movimiento del cuerpo y su enseñanza encontrarían un lugar educativo interesante, el lugar desde la danza está acuñado a los procesos grupales, con sentido principalmente colectivo y colaborativo, pues entonces es necesario descubrir que aprendizajes se desarrollan ahí y que sucede en este suceso pedagógico fuera del contexto de educación formal.

Sin embargo, dichos procesos de aprendizajes y prácticas pedagógicas de carácter comunitarias pueden estar enmarcadas dentro de una formalidad educativa u otros que no; esta investigación se plantea indagar en dichos procesos que no están dentro de la formalidad educativa, sino en organizaciones

que trabajan al margen del estado o del municipio, como así también del mercado cultural y generan resiliencia frente a las lógicas de opresión, para ello y desde la perspectiva de Freire entraría la cultura, su producción y uso, como agente de emancipación, donde la búsqueda constante como una forma de generar conocimiento liberaría al oprimido, como lo expone en esta cita:

“El método Freire es un método de socialización, de dialogo, del despertar de las clases más pobres de manera que se les haga entrar operativa y constructivamente en la cultura: en el uso de la cultura y en su producción”.

(Cambi, 2005, p.138)

El carnaval como proceso cultural es rico en fenómenos sociales, sin embargo para esta investigación se dejará afuera las fiestas religiosas y los carnavales andinos, básicamente por que dichas manifestaciones tienen una construcción simbólica e histórica ya consumada a través de una fuerte tradición, por tanto procesos de aprendizaje condicionados a las visiones establecidas sobre el espacio en que se despliega, así es como lo define Eliade.

“Hay pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, fuerte, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni conciencia; en una palabra amorfos” (Eliade, 1998, p.20).

Lo interesante es descubrir en estos espacios amorfos como se levantan las prácticas de aprendizaje y enseñanza de una danza para el carnaval, y sus efectos en el espacio en que se manifiestan, por consiguiente sobre las relaciones que se establecen con el lugar y entre los danzantes.

Focalizándose en la experiencia carnavalera urbana y su constante acción por abrirle paso, teniendo presente los pocos antecedentes teóricos publicados, empero dichos fenómenos sociales tienen que ver con dos aspectos fundamentales, el primero es la relación que se establece con el lugar a través del movimiento corporal por motivos de: hechos históricos locales, el sentido de la protesta, la ocupación del espacio público entre otros; siguiendo esta línea los postulados de Tuan (2007) nos ayudaran a visualizar la relación que se establece entre el cuerpo y su entorno a nivel afectivo a través de su neologismo Topofilia, desde una perspectiva de las sensaciones, por ende desde los sentidos de los cuerpos.

El segundo aspecto, es en relación con la preparación del cuerpo dancístico para el carnaval, es decir la manera en que se preparan los bailarines para salir al carnaval, indagar así en cómo se forman y que aprenden en dicho proceso de preparación, por consiguiente que sucesos ocurren entre formador y aprendiz, por tanto, descubrir que aprendizajes se levantarían en esta preparación, puesto que es relativamente emergente esta cultura comparsera.

En esta investigación, se indagará sobre el aprendizaje de una danza para carnaval dentro de una comparsa que se organiza, funciona y participa en el “espacio público”, la problematización del término lugar se propone en la siguiente cita:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar” (Auge, 2005, p.83).

En este sentido el autor propone una definición antropológica del lugar, siguiendo esta línea la idea sería develar cuales son las reflexiones respecto a los lugares donde se prepara y los lugares donde participa dicha agrupación, que se asume afectan la conceptualización y las prácticas dancísticas, respecto a estos dos últimos puntos el sentido se mira como potenciador para una posible construcción discursiva correlacionado con las prácticas que se establecen que develarían lo educativo.

Es en esta línea, que esta investigación pretende indagar en estas prácticas dancísticas Carnavaleras, urbanas y comunitarias, que levantan contenidos, evaluaciones y procesos de aprendizaje colectivos e individuales, entonces la idea es descubrir la sistematización propia en que se conjugan dichos conceptos en la agrupación La Trikiñuela, descubrir sus propios métodos. Ahora bien teniendo presente un manifiesto diverso de danzas en los carnavales urbanos de Santiago,

vale entender que de maneras transversal las danzas de carnavales trabajan lo comunitario, tanto internamente como externamente, esto va a suceder de diversas formas dependiendo de la agrupación y del contexto en que se desenvuelva, el interés es en y con dicha agrupación porque se encuentra en Puente Alto, una comuna al sur de la capital, que posee una gran cantidad de habitantes que carece de instancias comunitarias de carácter festivas en el espacio público, más aun este crecimiento desesperado de carnavales como instancias de participación comunitaria son muestra de que algo está sucediendo con las necesidades culturales de la gente, más la matriz de este interés está en su cuerpo de baile.

Por otra parte esta investigación, mira el fenómeno carnaval urbano como un espacio de participación comunitaria de carácter pedagógico, pues es breve la historia de comparsas en Santiago y además invisibilizados, por tanto se asume que estas agrupaciones nuevas están construyendo conocimientos en relación a la comparsa y su contexto de instancias comunitarias en Santiago.

Entonces se ha de intentar develar el aporte educativo del fenómeno carnaval, como este propicia la apropiación de espacios dentro de una localidad para desplegar prácticas comunitarias y desarrollar consigo aprendizajes y por ende habilidades. Por tanto, visibilizar los efectos del desarrollo de aprendizajes respecto a lo colectivo y a la apropiación del espacio y su contexto, en este último

punto develando la afectividad y relación con el lugar espacio que se habita a través del fenómeno carnaval.

Como se articulan los procesos de aprendizaje del movimiento del cuerpo es el objeto de estudio principal de la pedagogía en danza, y el cuerpo es el medio con que nos relacionamos con el entorno material, por ende advertir también que cuerpo como trinchera de la opresión, para Freire, el educando está sometido a la competitividad, y a ser simplemente depósito de conocimientos, lógica del capitalismo y la educación bancaria, pues entonces la danza en el ámbito del carnaval urbano aportaría con generar la liberación de los cuerpos de la opresión. Aportando a reestructurar el sentido de lo humano, pues implica trabajo colectivo, búsquedas y maneras de educar constantemente.

Esta interacción social y trabajo colectivo, se da dentro de un cuerpo de baile y una banda que conforman una comparsa, por lo tanto en este caso su medio es el arte de la danza y la música, quizás arte comparsero pues ambas disciplinas trabajan juntas, entonces en principio, para poder indagar en la concepción de comunidad desde las prácticas de la agrupación, hay que indagar sus propias prácticas y significados que le dan a las mismas.

Sin embargo, existen organizaciones que ya han trabajado en lo comunitario desde el arte, se denominan como cultura viva comunitaria concepto que nace en Bolivia de la mano y trabajo del actor Ivan Nogales (2012) que al hacer una lectura

de sus propuestas ya expandidas por Colombia, Brasil, Perú y Argentina, para comprender sobre que da origen a lo comunitario en nuestra actualidad o que rasgos podemos denominar como comunitarios, también sobre la importancia del arte como medio para hacer comunidad, como también reestructurar el significado de comunidad desde las prácticas.

3. Diseño metodológico:

La investigación está dirigida, a indagar en los procesos de aprendizajes espontáneos de una danza para la calle, danza que ocurre en los carnavales de Santiago subyugados a contextos sociales, contextos en los que están inmersos grupos de personas que se vinculan a este fenómeno a través de la manifestación de percepciones individuales y grupales por medio de acciones carnavaleras, estos procesos y aprendizajes al alero de la espontaneidad como única forma de aprender pueden dejar invisibilizado lo aprendido.

Esta indagación permitirá acercarnos a las percepciones del cuerpo sobre su entorno y por ende visibilizar la formación de este cuerpo danzante que les permite intervenir un espacio calle contextualizada o por contextualizar, en este sentido de acercamiento y visibilización se hará necesario entonces identificar aspectos de las dinámicas de aprendizajes, tales como; tipos de aprendizajes,

relación existente entre guías y aprendices, posibles métodos, posibles discursos dancísticos, entre otros.

Comprender como se levantan y permanecen en el tiempo dichos procesos de aprendizajes, ayudará a descubrir el nivel discursivo de lo aprendido tanto en la formación como en la presentación del cuerpo de baile, por consiguiente se debe ir desde las experiencias particulares de las personas involucradas, así lograr la comprensión total del aprendizaje dancístico en relación a sus propios procesos para luego permitir analizar las posibles metodologías implicadas en estos procesos.

En resumen, para este nivel de entendimiento se hará necesario en primer lugar comprender los aprendizajes que han adquirido las bailarinas en su desarrollo dancístico así identificar los principales, y sobre este panorama, sumergirse en analizar las metodologías de enseñanza, intentando lograr la comprensión total del aprendizaje dancístico.

De esta manera, con todo lo expuesto se hace necesario utilizar un enfoque metodológico que aporte a este tipo de investigación, siendo la metodología cualitativa la más concerniente:

“Las investigaciones cualitativas se fundamentan más en un proceso inductivo (explorar y descubrir, luego generar perspectivas teóricas). Van desde lo particular a lo general.” (Sampieri, Collao, Lucio, 1991, p. 8)

Por otro lado descubrir el contexto donde se manifiestan y desarrollan estos procesos dancísticos, que inmersos en una realidad social, participan del carnaval por una necesidad propia que de alguna forma está transformando su realidad, más aun si estos contextos invitan a la reflexión y acción sobre reivindicaciones sociales que dan paso a una especie de reconocimiento de una opresión, para luego liberarse de ella.

Es así que la mirada pedagógica de esta investigación sobre dichos procesos de aprendizaje dancístico está en términos transversales apuntando a la transformación social, Paulo Freire (1994), por consiguiente direccionado a ver la educación como práctica de la libertad, permitiendo los canales para educarse entre sí.

3.1 Muestra:

La presente investigación busca develar la importancia educativa de los procesos pedagógicos en el cuerpo de baile, así eliminar las miradas trivializadas de dichos procesos en el contexto de los carnavales, intentando llegar a comprender los discursos de la agrupación y descubrir el método que subyace a los fenómenos dancísticos en estudio, para ello en primera instancia identificar los aprendizajes desarrollados en los procesos del cuerpo de baile de la agrupación La Trikiñuela es una tarea fundamental.

En este sentido la muestra cualitativa es no probabilística, del modelo dirigida, en consecuencia incluye solo al cuerpo de baile de La Trikiñuela, dejando fuera de esta investigación a la banda que acompaña, pues se centra solo en los procesos del arte de la danza en el carnaval, sin embargo se admite que puede haber muchos aspectos donde implícitamente la banda estará incluida.

El cuerpo de baile se divide en cuatro generaciones de bailarinas, a este aspecto se suma que algunas han sido guías y otras aprendices, unas con procesos interrumpidos y otras con procesos continuos.

Para efectos de esta investigación, la muestra se compone de una integrante de cada año desde el primer año de inicio de la organización comparsera en el año 2009. Sumado a esto y con la intención de profundizar en estos fenómenos carnavales, se indaga en la mirada experta de una reconocida bailarina y educadora con experiencia en estos procesos pedagógicos del carnaval.

Es así que los siguientes son componentes de la muestra:

- BTNV1: Una bailarina de la agrupación carnavalesca la Trikiñuela, generación 2009.
- BTLL2: Una bailarina de la agrupación carnavalesca la Trikiñuela, generación 2010.

- BTCV3: Una bailarina de la agrupación carnavalera la Trikiñuela, generación 2011.
- BTFM4: Una bailarina de la agrupación carnavalera la Trikiñuela, generación 2012.
- BTMR5: Una bailarina de la agrupación carnavalera la Trikiñuela, generación 2013.
- BTER6: Una bailarina de la agrupación carnavalera la Trikiñuela generación 2014.

Por último, una bailarina que aporta a la investigación con la mirada de su larga experiencia en la danza de carnavales, quien entre 1998 y el 2004 participa en la formación de algunas comparsas vinculándose a los carnavales locales, actualmente directora de “escuela carnavalera Chinchintirapié”.

- DCHRJ7: directora y bailarina de la escuela carnavalera Chinchintirapié.

“(…)en investigaciones de tipo cualitativo, donde el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información no la cantidad ni la estandarización , en estudios con perspectiva fenomenológica, donde el objetivo es analizar los valores

ritos y significados de un determinado grupo social (...)” (Sampieri, Collao, Lucio, p. 566)

Entonces, este tipo de investigación permitirá abrir un amplio abanico de posibilidades del fenómeno no importando su estandarización, sin embargo abrir para descubrir el suceso hasta llegar al centro del asunto, por ello la muestra contempla bailarinas de larga y corta experiencia en relación al mismo fenómeno.

3.2. Unidad de Estudio:

En directa relación con la incesante búsqueda por comprender estos procesos dancísticos e identificar los aprendizajes dentro de la danza carnaval en la agrupación La Trikiñuela, visibilizará lo que se propone como métodos de enseñanza – aprendizaje bajo estos contextos sociales. Por consecuencia de esta incesante búsqueda, la unidad de estudio trabajada es el discurso. Para una total comprensión se vuelve necesario descubrir el discurso que esta atrás de su formación como cuerpo de baile, y así también en torno a sus prácticas:

“Analizar los discursos que circulan en nuestra sociedad se ha constituido en un objetivo importante y en una clara tendencia de las Ciencias Sociales y Humanas. Ello tiene mucho que ver con la valoración epistémica del lenguaje y la importancia

teórico-metodológica que han adquirido los estudios del discurso, en el marco de lo que se conoce como el Giro Lingüístico”. (Santander, 2011, p. 207)

Es necesario indicar que el discurso contenido en la palabra y la acción de la agrupación en estudio, ayudará a visibilizar el método en que se enseña y se construye este cuerpo de danza de la agrupación carnavalera La Trikiñuela, que hasta la fecha no ha sistematizado nada teórico como agrupación y se encuentra en el inestable terreno de lo espontáneo.

Entonces comenzar a analizar la particularidad en el todo, permitirá dinamizar el cruce de las diversas visiones que están en juego entre las seis bailarinas del carnaval, para poner atención a lo que se quiere decir, puesto que no es una agrupación que se caracterice por ser estructurada, jerarquizada y con directores al mando, empero igual se distribuyen roles de manera funcional, entonces se debe poner especial énfasis en los puntos conflictivos del discurso para analizar el método subyacente, es por ello que:

“El proceso es flexible y se mueve entre los eventos y su interpretación, entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal como la observan los actores de un sistema social definido.”

(Sampieri, Collao y Lucio, 1991, p. 9)

Es así que es interesante descubrir el contra punto entre lo que se dice y lo que se hace, pues solo así podremos encontrar lo que se construye como discurso.

3.3.Técnicas de Recolección:

A fin de develar el discurso que subyace a la formación de bailarines de la agrupación en estudio, es que se utilizan dos primordiales técnicas de recolección de la información necesarias para la investigación.

En primer lugar, son las mismas bailarinas las que entregan directa información sobre cuáles y cómo es el proceso de aprendizaje, así se podrá visibilizar el universo de información valiosa para cada una de ellas.

Asimismo, la información que viene de parte de ellas es estudiada de forma holística, es decir, no solo comprender e identificar el proceso de formación sino que también las actividades que refuerzan el discurso subyacente, es decir el acto mismo de la danza en la calle, valorándolo como proceso de aprendizaje.

Por otra parte, serán recolectados los documentos que permitan identificar el concepto de carnaval para dar discusión teórica a la noción de danza carnavalesca en dicha agrupación.

Sumado a esto, la mirada de la bailarina y directora de la escuela carnavalera Chinchintirapié, como una forma de ver en la trayectoria de un camino recorrido y aún en construcción en torno a la educación carnavalera y la danza en estos contextos, no con el fin de comparar si no con el fin de equilibrar las miradas en construcción, desde la bailarina que comienza recién a relacionarse a la que se vinculan hace más tiempo. Esta mirada con más experiencia podría aportarnos a ver enfoques que articulan los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza en el carnaval santiaguino.

Por tanto, se realizarán entrevistas de tipo semiestructuradas focalizadas (con tendencia en profundidad) a las bailarinas involucradas en la investigación, este tipo de entrevistas, ha sido escogida porque permiten audacia por parte de los entrevistados, dando espacio a la puesta en marcha de sus visiones y opiniones con respecto al asunto, es así que:

“Es más probable que los sujetos entrevistados expresen sus puntos de vista en una situación de entrevista diseñada de manera relativamente abierta que en una entrevista estandarizada o en un cuestionario” (Flick, 2004, p.89)

Tal como lo expuesto, la necesidad de la investigación por descubrir que hay más allá en las propias visiones del fenómeno, no se quiere estandarizar sino conocer el fenómeno desde el punto de vista de quienes lo experimentan.

3.4 Técnicas de Análisis:

En esta investigación, se opta por el análisis crítico del discurso (ACD) principalmente por descubrir en la agrupación los conflictos respecto a la distribución de poderes- saberes y también su dimensión ideológica en torno a lo que se hace y se construye dentro de los procesos pedagógicos, en este sentido esta técnica ayuda a analizar de manera acabada la recogida de datos del fenómeno en estudio y su relación con la sociedad.

A partir de las entrevistas realizadas, se analizará los aprendizajes que identifica cada bailarina dentro de su proceso y también las visiones que tienen respecto a los procesos pedagógicos llevados a cabo dentro de la agrupación, así también la entrevista en profundidad ayudará a ver el camino recorrido de una emergente educación carnavalera bajo la mirada de una bailarina con larga experiencia en el asunto, así pues el ejercicio del habla será necesario para dilucidar los puntos conflictivos de esta construcción educativa/carnavalesca/ dancística:

“Sabemos que el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un indicio ligero, sutil, cínico.” (Santander, 2011 p. 208)

Hablamos de un plano frágil, que está con una latente construcción de significantes desde la experiencia del hacer en una realidad social, es así que:

“Esta convicción de considerar útil leer los discursos para leer la realidad social, se relaciona directamente con el ya mencionado giro discursivo que plantea una perspectiva nueva y alternativa a la de la filosofía de la conciencia respecto de los objetos de estudio y la objetivación de lo conocido.” (Santander, 2011 p. 209).

El ACD en el habla ayuda a reflejar zonas de poder que podrían existir dentro de los procesos dancísticos en la organización o en su encuentro con el entorno y su danza de carnaval, el habla devela zonas de dominio y combate dentro y fuera de la organización, tal es que grupos de personas van articulando un discurso estrechamente vinculado a sus prácticas, es así también, que de manera transversal a la agrupación suceden abusos de un sistema opresor que impactan en los tipos, procesos y métodos de aprendizaje.

El ACD permite indagar en lo que se discursa entorno a estos procesos de aprendizaje y métodos de enseñanza para visibilizar esta “educación carnavalera”, es así que, para lograr descubrir concentración de poderes y percepciones en torno a su accionar en la sociedad, es necesario así mirar lo que los entrevistados no alcanzan a percibir de los mismos sucesos en los que participan, permitiendo

ver procesos que se dan para construir el discurso, por consiguiente develar el discurso como una forma de conducta social a través de la cual se realizan acciones específicas.

“Los actores sociales, y por tanto también los usuarios del lenguaje, se involucran en el texto y en el habla al mismo tiempo como individuos y como miembros de variados grupos sociales, instituciones, gentes, etc. Si actúan en tanto miembros de un grupo, es entonces el grupo el que actúa a través de uno de sus miembros.”

(Van Dijk, 1999, p25)

En este sentido los discursos se construyen entre actores sociales y sus contextos, entre la agrupación en estudio y la sociedad, es ahí que el ACD intentará descubrir la mirada que tienen los actores en estudio respecto de sus procesos de aprendizaje dancísticos en / para y con el carnaval.

4. Resultados

4.1. Noción educación carnavalera.

En la recolección de información se genera este primer eje temático, por un lado se plantea una noción histórica de la fiesta en Chile, como el primer paso para constituir una educación carnavalera.

“...entendiendo esta educación carnavalera, lo primero es situar la historia de Chile y su fiesta”, (DCHRJ7.12)

Y es en este situar que la investigación se encuentra con ausencia de carnaval en Chile y la represión constante de la fiesta popular en el espacio público, En el caso específico de la agrupación La Trikiñuela, la noción histórica de la ausencia de carnaval en Chile no está dimensionada como parte de sus aprendizajes, sin embargo generan una construcción de ideas de carnaval que se articulan para dar vida a su práctica y particular visión carnavalera, por ejemplo aquí tres aproximaciones en torno al concepto de carnaval por parte de bailarinas de la agrupación estudiada, Constanza bailarina de la tercera generación dice:

“ (..) para mí el carnaval es más que nada alegría y alegría, ver a los niños bailar, la gente que sale de sus casas, que la gente salga de lo cotidiano de su rutina, y se genere un quiebre en su rutina y que salga a bailar”(BTCV3.42)

La bailarina en su declaración reconoce un nivel afectivo en torno al fenómeno, entonces afirma que el carnaval es alegría por sobre todo, que por consiguiente se moviliza en el ámbito de las sensaciones, la piel, la mirada, la invitación, y así quebrar con el espectro del rutinario vivir. Por otro lado Fernanda, bailarina de la Trikiñuela de la cuarta generación dice:

“no creo en los carnavales porque si, tampoco creo que un carnaval pueda ser en un espacio privado, como que tienen que irrumpir en un lugar público y tiene que tener un sentido, sea un homenaje, una conmemoración o protesta. Sea un ciclo de la naturaleza pero tiene que tener un fin social”. (BTFM4.42)

En este caso la bailarina de la trikiñuela reconoce que el carnaval debe tener un sentido, un fin social como la base para sostener esta práctica, se refuerza esta última idea con la siguiente cita de la bailarina de la trikiñuela de la quinta generación, Mariana:

“el carnaval que se da acá como el fenómeno carnaval como urbano po, que en el fondo surgen como a partir de reivindicaciones sociales, porque al final nosotros a todos los carnavales que vamos es por eso porque tienen sentido en pos de alguna alguna protesta o idea po” (BTMR5.42)

La bailarina insiste en que los carnavales locales surgen principalmente desde reivindicaciones sociales, y propician sentidos en pos de la construcción de ideas,

ver imágenes de las página 259 a la 264 que refuerzan esta idea de carnaval, por consecuencia de las enunciaciones se devela por parte de las bailarinas una construcción en camino del concepto carnaval desde lo aprendido en la experiencia, estas afirmaciones contradictorias en el punto que aparece la alegría versus la protesta, pero que finalmente cohabitan en una misma agrupación, van definiendo una idea de cuerpo de baile y finalmente forma de danza con características particulares. En suma el carnaval como concepto en la agrupación investigada, está asociado a la manifestación de una visión crítica del entorno habitado a través del arte de la danza en el espacio compartido o “público”, más aún, no solo su exposición sino también su articulación en estos espacios, pues es ahí donde se desea aprender a organizarse, y así aprender a hacer una danza para el carnaval, por lo tanto en esta articulación se van generando relaciones de aprendizaje, desde el deseo de crear una cosa artística que voluntariamente participa de carnavales; en estas relaciones educativas surgen roles que rotan, permanecen o se invierten, alguien que enseña otro que aprende, y hacia afuera de la organización se generan lazos con el entorno, y con otras organizaciones que permiten espacios de aprendizajes en el plano de lo colectivo, por consiguiente desde de las relaciones humanas el carnaval y por lo tanto en mayor medida las mismas organizaciones carnavaleras, proponen espacios educativos donde se aprende a reivindicar el afecto con el entorno, se aprende a tener

confianza en otro primero y ahí generar espacios para construcción de ideas colectivas.

Es así, que por parte de La Trikiñuela esta noción de educación carnavalera se puede entender en la medida en que la agrupación va comprendiendo en su experiencia, lo que aprende y como lo aprende, lo que se va construyendo a través de verbalizaciones de conceptos, de dialogar sobre las prácticas, es más, el dialogo como una rito principal para comprender el acto de enseñar y aprender las danzas y las músicas de carnaval, que van generando aprendizajes específicos, opiniones colectivas respecto a lo que actualmente se está nombrando como carnaval y educación, así potenciando su propio discurso respecto a estas prácticas artísticas, consigo van construyendo una identidad local en la medida en que se diferencian también de la noción histórica del carnaval colonial alineado con el catolicismo, igualmente se diferencian del carnaval esencialmente andino y por ultimo de las fiestas religiosas, es un fenómeno que se instala en algunos barrios de Santiago con un eminente potencial educativo, como lo plantea en la siguiente cita la bailarina Rosa Jiménez:

“de alguna manera siento que la pregunta de cómo se instala esta educación, yo creo que claro hay que revisar la historia, revisar el potencial social y político que implica para mí el lograr recomponer el tejido social a partir de la identidad que puede generar este tipo de prácticas socio artísticas” (DCHRJ7.12)

La bailarina plantea que también desde la experiencia educativa en las danzas del carnaval se logra recomponer las vinculaciones de los sujetos sociales y con ello identificarse con grupos humanos, así volver a abrir el asunto de la relación con el entorno.

Volviendo a la contextualización histórica de la práctica de carnaval, una primera distinción son los carnavales situados en la fecha de la liturgia católica después de la cuaresma, y las fiestas con características carnavalescas en la urbe, pues esta investigación deja fuera a los carnavales andinos y a las fiestas religiosas andinas, sin embargo se asume existe una fuerte relación de estas fiestas carnavalescas urbanas con aspectos andinos, principalmente el mundo andino queda fuera porque sus nociones carnavaleras y sus contextos educativos están contruidos desde una fuerte tradición a diferencia del carnaval urbano que aún existe invisibilizado:

(...) lo plantea Maximiliano Salinas, es la diferencia entre carnaval como fenómeno que está situado con la religión católica y el otro concepto es lo carnavalesco (DCHRJ7.12)

En este sentido, se plantea un concepto oficial y un concepto similar, en otras palabras el carnaval oficial y las otras fiestas carnavalescas, que además se agrega el sufijo “esca” que denota “parecido a...” en contraste con el sufijo “era” que denota profesión u oficio, es decir, la diferencia entre carnavalero y

carnavalesco se instala básicamente por evitar llamar carnavales como tal, a estas manifestaciones locales fuera de la fecha oficial del carnaval, frenado la idea de llamar carnaval a estas manifestaciones nuevas.

En resumen tenemos dos troncos importantes para comprender la noción de educación carnavalera, y consigo entender el acto de aprender en el contexto del carnaval en las poblaciones de Santiago de Chile, es así que por un lado tenemos que reconocer la historia oficial del concepto carnaval situado en el calendario católico, a partir de eso construir esta línea de educación desde visiones históricas oficiales, así diferenciar lo que es un carnaval y lo que no lo es, para también descubrir el porqué de la ausencia de carnavales en Chile, y por la otra vereda tenemos personas que desde la experiencia construyen la idea de carnaval como un acontecimiento relacionado con la afectividad, la solidaridad, con la actividad comunitaria en el espacio público, conmemoraciones territoriales, reivindicaciones sociales locales, un espacio donde se mezcla protesta y arte, intentan abrir el dialogo sobre sus prácticas, ambos troncos permiten descubrir los actos de aprender y enseñar en estas prácticas dancísticas, carnavales y urbanas.

4.1.1 ¿fiestas carnavalescas o carnavales territoriales?

El carnaval litúrgico es una fiesta que se da en un espacio y tiempo determinado dentro del calendario católico, que generalmente se da entre el mes de enero a

marzo, fiestas como el carnaval de Rio en Brasil, el carnaval con la fuerza del sol en Arica, el carnaval de Oruro en Bolivia, el carnaval de Barranquilla en Colombia, el carnaval de Montevideo en Uruguay, el carnaval de las Tablas en Panamá, el carnaval de Veracruz en México, el carnaval Dominicano República Dominicana... entre otros, todos se dan en estas fechas católicas, y grandes cantidades de personas y comunidades se preparan durante todo el año, ¿ahora que sucede en Santiago de Chile con sus carnavales?.

Estos carnavales o fiestas carnavalescas además de encontrarse fuera de la fecha del “carnaval oficial”, sucede en Chile un proceso diferente respecto del resto de países latinoamericanos:

“ese concepto si uno lo saca del tiempo específico de época del carnaval, yo puedo encontrar otras fiestas que no están situado en periodo de carnaval religioso, pero que tienen carácter carnavalesco ¿porque?, porque tienen la subversión del orden, porque generan una expansión en términos de la sensualidad y de la corporalidad, porque es un tiempo liminal” (DCHRJ7.12)

Estos encuentros son carnavalescos por que plantean la subversión del orden, la expansión en términos de la sensualidad y de la corporalidad, habitan en un tiempo liminal, estas características según la bailarina experta serían características propias del “carnaval oficial” pero que aparecen en otras fiestas no

situadas en la época de carnaval religioso, ahora estas fiestas carnavalescas o encuentros festivos en las poblaciones de Santiago tienen otro sentido, pues se pueden ver desde otro punto de vista como lo plantea la bailarina experta.

“hay otras lecturas de proceso de carnavales en Latinoamérica, como los espacios de resistencia, de sincretismo, de reivindicación de las identidades locales ¿ya? De reconocimiento de la memoria, de la cultura y de su expresión festiva, también de un momento de crítica social cierto”.(DCHRJ7.12)

Estas fiestas carnavalescas no situadas en la época de carnaval, obedecen a procesos propios de cada localidad que nombran dichos eventos como carnavales, y levantan procesos de construcción de organización, que inevitablemente implican procesos educativos mezclados con reivindicaciones sociales, en estos procesos de manera inconsciente existe la ausencia de la “historia oficial” respecto a estas prácticas, al parecer hay una memoria ahí que fue cercenada, si bien entonces en los barrios o poblaciones de Santiago existen estos fenómenos con características de lo carnavalesco como lo plantea el historiador Maximiliano Salinas, también poseen características propias que lo hace ser un carnaval territorial, es decir ya no solo el despliegue de la sensualidad, el tiempo liminal y la apertura de la corporalidad, sino que también un sentido social e identidad local.

En ese despertar de la necesidad del encuentro festivo- artístico y político se crea una nueva forma de hacer danza carnaval, de hacer comparsa, de generar un espacio de autoformación de bailarines de calle, algunos cuerpos de baile investigan danzas de tribus, se consideran o son parte de una etnia; como gitanos, mapuches, afrodescendientes, andinos y otros como el cuerpo de baile de la Trikiñuela, que construye su propio sello identitario a partir de la fusión de elementos musicales, dancísticos y aspectos que escogen de otras culturas con las que se identifican.

La expansión por las poblaciones de Santiago de estas prácticas socio artísticas, han propiciado la aparición de nuevas agrupaciones como la Trikiñuela que crean un espectáculo de danza y música inspirada en intereses propios de la agrupación:

“creo que son todas las identidades en una identidad, como el trabajo de todas las culturas, bueno por los bailes que tenemos como que no tenemos un identidad, así no podríamos decir a nosotros somos andinos o somos gipsy o somos batucada porque somos esa identidad que no podi identificarla así puramente como un santiaguino que vive en puente alto que vive en la periferia po”
(BTFM4.36)

La bailarina Fernanda plantea que en este sentido La Trikiñuela tiene un potencial creativo, en cuanto a la construcción de su propia danza carnavalera, que al tener elementos de otras culturas no se puede definir como una sola cosa, haciendo difícil identificarla, siendo parte de su construcción como comparsa la exploración e indagación, y más aún la bailarina logra vincular esta identidad Trikiñuela con la identidad de una persona que habita en la periferia de Santiago afirmando que es *esa identidad que no puedes identificar*, estos espacios de construcción y creación de danzas para el carnaval no tiene tradición en la ciudad de Santiago como en otras ciudades latinoamericanas.

“el arte que se instala con comparsas, con bandas, con baile y con vestuarios...eso no estaba acá, eso no se logró acá, no hay una historia de ello” (DCHRJ7.15)

Lo que plantea la experta es que ocurre una nueva historia, generando la posibilidad de desarrollar la capacidad de crear organizaciones comparseras, capacidad que desarrolla esta agrupación en sus integrantes, pues como en estos espacios de la urbe no existe tradición se comienza a descubrir cómo hacerlo.

En este sentido de la tradición carnavalera, el mundo andino es el claro ejemplo de que existen discursos ligados a rituales ya consagrados, tradiciones rurales,

quizás un tanto resignificados por el permitir su proceso de urbanización, empero siguiendo una fuerte matriz indígena.

Un ejemplo es el caso del Tinku, danza andina de Bolivia originalmente, que en Santiago se resignifica la danza como una lucha contra el sistema opresor, lo que en ciertos carnavales territoriales tiene coherencia reforzando el discurso, véase afiche carnaval de la población la legua página 268, donde existe una numerosa comparsa “Tinkus legua”, por otro lado hay comparsas como La Trikiñuela y su identidad quiltra, como ellos la nombran, que abren una zona nueva de creación de una danza carnavalera, propia e identitaria de esta agrupación.

“generalmente los andinos tienen una historia cachay, pero lo que tú estás haciendo, lo que yo estoy haciendo, lo que nosotros estamos haciendo con la chinchín es una cosa nueva, invención nueva, que si persiste no sé por veinte años, treinta años, recién vamos a estar hablando de una tradición”. (DCHRJ7.12)

La bailarina Rosa, más experimentada en el carnaval, plantea la idea de que esta nueva historia persista para que se convierta en tradición, es decir se instale de manera sistemática dentro de los territorios.

Así pues el carnaval territorial ayuda a reconocer y construir una identidad propia colectiva, si bien la agrupación en estudio no desarrolla un carnaval en su

territorio, se mueven por distintas poblaciones generando interacción con diversos espacios barriales de Santiago y organizaciones, es más dicha agrupación se organizan en espacios públicos que logran apropiarse.

Es decir, se debe hacer una distinción entre el espacio en el que se forman como organización comunitaria y el espacio donde se presentan, sin embargo ambos casos suceden dentro del espacio público.

Es importante destacar, que en el espacio en el que se presentan aparece principalmente un factor afectivo, la danza de la Trikiñuela se construye con el otro, tanto en su formación como en la interacción que proponen en sus presentaciones, contribuyendo a las relaciones sociales que se establecen en ese espacio, es decir, hablamos de una danza que genera una cultura de piel, una danza cercana, que reestablece las relaciones de las personas a través del goce del afecto o de una idea compartida, que se encuentra construyendo un proceso histórico nuevo.

Es en este contexto que la danza, como arte del movimiento del cuerpo, se posiciona como la primera instancia de interacción directa entre los cuerpos que participan del fenómeno carnavalesco, generando un vínculo entre quienes participan del ritual.

De ahí que se descubre esta distinción y re significación de fiestas carnavalescas a carnavales territoriales, estos últimos ocurren en cualquier fecha y lugar de Santiago, donde está implicada la comunidad en su articulación y sentido, la danza también como arte que provoca la apertura de nuestro territorio más cercano el cuerpo, genera lazos entre las bailarinas y espectadores, no solo es exposición de arte y despliegue de locura y desenfreno, sino que se generan espacios de resistencia y reivindicación, para que la comunidad se articule en torno a temáticas locales y el arte sea un medio y también el fin de estas prácticas carnavalescas y territoriales.

4.1.2 Danza carnavalera.

En la agrupación la Trikiñuela la danza carnavalera es una construcción colectiva, en tanto mezcla de varias danzas “tradicionales” con danzas creadas por sus integrantes.

Es así, que en su proceso se plantea una canalización de los intereses del grupo en torno a estéticas y danzas específicas, construcción colectiva que genera una identidad propia y grupal, entendida la identidad como un conjunto de características que le pertenecen y las diferencian de otras, podemos decir que un lenguaje corporal y estética inédita se potencia en la agrupación.

“hacemos distintos bailes, como que todos los bailes, todo es fusión igual dentro de la amalgama que tocamos y de las distintas como ritmos y culturas que hemos bailado y tocado interpretar siento que esas también las fusionamos.”(BTFM4.50)

Desde esta danza se plantea que existe un original, que luego es fusionado, disipando en cierta medida la posibilidad de reconocer una danza perteneciente a un constructo identitario, en consecuencia el original de la “otra cultura” que se trajo a esta construcción queda desplazado frente a una danza “nueva” con elementos de lo otro y lo propio.

En este sentido, en el carnaval urbano se presentan diversas danzas tradicionales, pero pocas que son una invención nueva, más aun que se construyen desde los mismos bailarines y no desde un “subgrupo de expertos”.

Esta danza habita diversos contextos en su mayoría reivindicaciones sociales y afectivas dependiendo del territorio, en tanto podemos ver el gesto del afecto y el gesto de lucha en la danza, alegría y protesta, este cuerpo danzante carnavalero se presenta en este tipo de lugares para dar fuerza a un discurso que está contextualizando el carnaval territorial.

Sin embargo, que la danza en sí misma permita un cuerpo dispuesto a vincularse con otro y su entorno, que se abre a compartir e integrar, es también una danza que permite liberar en algún punto al cuerpo de su cotidiano habitar, en este

sentido un antecedente no menor es que en la agrupación gran parte de sus integrantes no poseen desarrollo dancístico previo al ingreso, tampoco la agrupación realiza audiciones o algún tipo de selección de bailarines.

El carnaval territorial se ha cruzado con la protesta, en un sentido resulta ser una forma de integrar a más gente a esta demanda, sin embargo, por otro lado se reconoce por parte de la investigación una dimensión política insospechada que apareció en las entrevistas, esta dimensión política habla de cómo se elabora este dialogo entre carnaval y protesta, y como las bailarinas generan aprendizajes respecto a sus presentaciones y sus contextos.

Entendiendo lo político en su amplio sentido, La noción del gesto de alegría como un gesto político dentro de una sociedad inhibida, reprimida respecto a su carácter festivo, el cuerpo dispuesto en la calle con su danza cercana, son gestos políticos en una sociedad rígida.

Por otro lado la noción de la danza carnavalera en la agrupación, ha de aparecer como una danza no de carácter académico, ni profesional, pero si como un entramado de conocimientos y saberes específicos que permiten reconocerse, como un sujeto parte de una comunidad, por consiguiente aparece en la medida en que toma fuerza, esta danza como oficio carnavalero.

Por tanto es una danza que tiene ciertos principios e intereses respecto a su práctica, cierto dominio o conocimiento de la propia actividad, la necesidad de integrar al espectador por ejemplo es algo que requiere de un dominio escénico.

A diferencia del bailarín de las fiestas religiosas andinas en la agrupación en estudio se baila para y con la gente, y no a la figura de una virgen o de un dios, por tanto los contextos son diferentes en el bailarín de carnaval urbano a bailarín de carnaval religioso. la danza será una manifestación particular dependiendo del contexto.

Esto implica también un trabajo reflexivo en torno a donde su danza se hace presente. Y aquí se concibe otro proceso educativo en relación a los sentidos del carnaval territorial, como propone la experta:

“que La educación carnavalera debiera implicar una conciencia política respecto a su expresión comunitaria, en el contexto específico de esta expresión, si el contexto es una marcha carnaval, bueno, ¿porque políticamente nosotros vamos?, ¿Porque nuestra forma de expresarnos acorde a esta marcha?, y ahí yo creo que uno tiene que entender que hay varias dimensiones de reflexiones importantes de valorar porque si po es diferente a un bailarín de escenario, nosotros hacemos trabajos territoriales. (DCHRJ7.14)

Entonces la dimensión de danza carnavalera abriría la puerta a reconocer esta actividad como un oficio de carácter social/ artístico y territorial, que aporta a la construcción de identidad local tanto en su preparación como en los contextos donde se presenta, y en este sentido se potencia el discurso de esta práctica dancística que se construye colectivamente.

“potenciar nuestro discurso en el caso político - artístico que cada uno debe verlo con su comparsa... y bueno y si es un carnaval, en el que también presenta reivindicaciones como el de la población de la victoria que es lo de la toma, me entendí es como que la educación carnavalera también implicaría entender la historia en el contexto donde la comparsa se presenta”(DCHRJ7.12)

En conclusión el proceso de construcción de esta danza caravalera partiría por asumir que corresponde a un oficio caravalero, y que tiene infinitas posibilidades y libertades de ser creada e inventada, no posee tradición ni historia, y respecto a su práctica implicaría diversos aprendizajes que tendrían que ver con lo social, lo político, lo técnico, lo territorial.

4.2 Dimensiones de aprendizajes.

Es complejo para las bailarinas de la Trikiñuela definir de manera clara la implicancia educativa de sus prácticas, por lo tanto identificar sus aprendizajes adquiridos les resulta dificultoso, sin embargo logran identificar dos dimensiones de aprendizajes, los técnicos de danza y los sociales, y revelan que ambos se yuxtaponen en sus procesos en la organización.

“he aprendido la diferencia entre la danza como taller, como ensayo, eso para mí es como taller y también cuando salimos a la calle” (BTNV1.14)

En dicho proceso, diferencian los espacios de formación como; el espacio calle, donde se encontrarían los aprendizajes sociales y el espacio ensayo-taller donde se encontrarías los aprendizajes técnicos de danza, sin embargo declaran también que en ciertos puntos se cruzan los aprendizajes, es decir lo que aprende en la calle también lo desarrolla en el taller o viceversa.

Esta dificultad por reconocer lo aprendido, solo refuerza la idea de que la danza carnavalera está en proceso de construcción, más aún cuando las personas que participan en la danza carnavalera de La Trikiñuela no tienen previa formación en danza, muchas han partido su formación en danza en la organización, entonces las bailarinas de la organización logran laboriosamente identificar dos grupos de

características o aspectos aprendidos, así construyen la dimensión de aprendizajes desarrollados, que evidentemente tienen directa relación con sus prácticas contextualizadas, reflexión en torno a ellas y su formación para realizarlas.

4.2.1 Dimensiones de aprendizajes técnicos en danza carnavalera.

“lo técnico va ir en función del repertorio específico de la comparsa si es una cueca, un vals, un afro” (*DCHRJ7.14*).

Por definir lo técnico en danza, la bailarina experta nos habla de la función que tiene la técnica en el repertorio de la comparsa, es decir que cada estilo de danza implica una técnica diferente de otra, técnica como el conjunto de aspectos a aprender para que una danza sea esa danza y no otra.

Los repertorios de la comparsa lo articulan dos cuerpos escénicos, la banda y el cuerpo de baile, ahora es en el contexto del arte comparsero que la banda guía el pulso, el ritmo y el tiempo de los movimientos, por lo tanto la cadencia de la danza, y la danza por su parte dibuja en el espacio, haciendo visible los tiempos musicales, los grados de intensidad musical, y la danza permite la posibilidad de comunicar a través del gesto corporal o provocar sensaciones en el espectador, ambos cuerpos escénicos se complementan y generan atracción desde los sentidos visual y auditivo principalmente, esta relación música y movimiento se

articula por medio de procesos de enseñanza aprendizaje específicos para el repertorio, generando un estudio de los aspectos técnicos.

Esta dimensión obedece a un conjunto de procedimientos que se adquieren por medio de la práctica y requieren desarrollo de habilidades, en este aspecto es desarrollar conocimientos en relación al cuerpo en movimiento, es decir lo que cualquier danzarín(a) como ser universal debe desarrollar, así como lo detalla la experta en la siguiente cita.

“Si es bailarín o bailarina, tiene que conocer su cuerpo, aprender la conciencia espacial, tiene que fortalecer su cuerpo, conciencia de su resistencia, de sus cambios energéticos, como todos los bailarines, por otro lado el bailarín carnavalero como ser universal, ya si, podemos decir que hay cosas que son esenciales, el espacio público, el dominio del cuerpo, conocimiento del cuerpo, conciencia de relaciones espaciales, capacidad comunicativa e interpretativa, ya y memoria coreográfica” (DCHRJ7.14).

Para la experta todo bailarín o bailarina, que se considere como tal, debe desarrollar conocimiento sobre su propio cuerpo, desarrollar conciencia de las relaciones que establece con el espacio, comprender la relación con sus grados de energía y temporalidad, así desarrollar conciencia corporal, ahora específicamente el bailarín o bailarina carnalera como ser universal debe desarrollar otros aspectos específicos del área, como dominio y conocimiento del

movimiento del cuerpo en el espacio público, capacidad comunicativa e interpretativa, memoria coreográfica, coordinación grupal, entre otros, en este sentido es pertinente revisar la visión de la experta pues posee más tiempo de experiencia en la danza para el carnaval, participando del levantamiento de la escuela carnavalera Chinchintirapié, proponiendo una de las primeras danzas carnavales en Santiago, esta visión de la experta y de las bailarinas por generación de la agrupación, permiten ver cómo se va construyendo en el tiempo la experiencia de danza carnavalera, y sus capacidades a desarrollar en las personas o aspectos a aprender, y así mismo traspasar o enseñar esta nueva danza.

Así pues en el caso de la comparsa en estudio se suman aspectos de la agrupación, relacionados a sus prácticas, desarrollar la capacidad de crear una danza y su coreografía, la participación en los procesos de construcción y creación, y el desarrollo de la reflexión sobre sus prácticas dancísticas.

A continuación se presenta un cuadro de resumen de aprendizajes técnicos en danza carnavalera abreviados por la investigación: ATDC, identificados por las propias bailarinas principalmente en las preguntas 11, 13, 15 y 17, referidos a aspectos técnicos de la danza como disciplina aplicado a su experiencia carnavalera, entonces reconocen aspectos desarrollados y relacionados a los dos espacios que identifican como espacios de aprendizaje: la calle y el ensayo,

también por otro lado identifican aprendizajes individuales y grupales, la investigación identifica los ATDC como el conjunto de aprendizajes que debe desarrollar un bailarín o bailarina en su proceso en la organización carnavalera.

Planos de aprendizajes individual / grupal	ATDC, aprendizajes técnicos en danza carnavalera.	Espacio de aprendizaje calle / ensayo
individual	Coordinación	Espacio ensayo
Grupal	Sentido audio kinésico	Espacio ensayo
Grupal	creatividad	Espacio ensayo
Grupal	Ritmo	Espacio ensayo
individual	Conciencia del uso del espacio.	Espacio calle
individual	Memoria coreográfica	Espacio ensayo
Grupal	Capacidad de reflexión	Espacio ensayo
individual	Desarrollo de elongación	Espacio ensayo
individual	Desarrollo tono muscular	Espacio ensayo
Individual	Cuidados del cuerpo (en la calle)	Espacio ensayo

individual	Resistencia cardiovascular	Espacio calle
Grupal	Capacidad comunicativa e interpretativa	Espacio calle
individual	Responsabilidad con la indumentaria	Espacio calle
individual	Conciencia corporal	Espacio calle

Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas a todas las bailarinas, incluyendo la experta.

A partir de estos resultados se visualiza en términos generales, dos grandes planos de aprendizaje: aprendizajes colectivos y aprendizajes individuales; pensando los grupales como necesariamente lo que se aprende entre dos o más, y pensando lo individual como lo que una persona por si misma refuerza, sin embargo las bailarinas son ambiguas al precisar si es individual o grupal el plano del aprendizaje adquirido, advirtiendo lo inestable que puede ser el proceso para potenciar ese aprendizaje pues cada espacio tiene sus propias condiciones que favorecen diferentes dinámicas, y en este sentido se diferencian dos espacios: ensayo y calle ambos articulados en el espacio público, plaza y la avenida respectivamente; el espacio ensayo es donde se enseña-aprende y el espacio calle es donde se desenvuelve todo lo aprendido, y además se sigue aprendiendo en este último espacio, por lo tanto van relacionados en un permanente dialogo.

Por consiguiente, del cuadro se extrae aprendizajes que las mismas bailarinas reconocen en sus verbalizaciones como técnicos, en este sentido reconocen ATDC en el plano individual: el ritmo, conciencia del uso del espacio, memoria coreográfica, desarrollo de elongación, desarrollo tono muscular, cuidados del cuerpo en la calle, resistencia cardiovascular, responsabilidad con indumentaria y conciencia corporal.

Por otro lado reconocen ATDC en el plano grupal: sentido audio kinésico, creatividad, capacidad de reflexión, capacidad comunicativa e interpretativa.

La presente investigación para comprender a fondo estos aprendizajes indagó en lo que significa para las bailarinas algunos de estos, por consiguiente en orden: Coordinación, refiere a la capacidad del cuerpo de lograr movilizar sus partes en diferentes cualidades, temporalidades y direcciones espaciales, es reconocido como un aprendizaje desarrollado en el plano individual y en el espacio ensayo principalmente, el siguiente es el sentido audio kinésico, este refiere a las posibilidades de la relación entre sonido y cuerpo, a partir de este sentido se descubren infinitas relaciones que puede establecer el movimiento del cuerpo con la música, este aprendizaje reconocido como un aprendizaje grupal y desarrollado principalmente en el espacio calle contempla también la noción de ritmo.

Creatividad es reconocido como aprendizaje desarrollado en el plano grupal, teniendo presente las declaraciones de las entrevistadas por un lado aparece la creatividad por la práctica de fusionar e inventar danzas para crear coreografías y un pasacalle finalmente y por otro por la habilidad de crear una nueva forma de hacer danza y carnaval, más aún cuando no existe tradición sobre ello.

Conciencia del uso del espacio, refiere a reconocer las posibilidades del cuerpo para desplazarse por la calle abierta, a desarrollar la capacidad de intervenir el espacio público y en el plano individual reconocer las direcciones espaciales a las que llega el cuerpo, en este aprendizaje de igual manera se sitúa la capacidad de reflexionar respecto del espacio en el que se interviene, es decir relacionar el ejercicio del pensamiento con el ejercicio del movimiento y su territorialidad, pues cada espacio público intervenido tiene contextos sociales y políticos.

Memoria coreográfica es la capacidad de recordar las frases de movimiento cada vez que son realizadas, en tanto lograr aprender cualidad de movimiento de cada danza, más en esta agrupación que propone una dificultad mayor al tener alrededor de doce danzas diferentes en cuanto a espacialidad, temporalidad y energía.

Cuidados del cuerpo en la calle, las bailarinas entrevistadas han aprendido que danzar en la calle puede ser perjudicial para el cuerpo si no hay preparación previa, por lo que han desarrollado diversos principios para cuidar el cuerpo en la calle, como hidratarse un día antes de un pasacalle de dos a tres horas, zapatos que permitan la movilidad total del pie, calentar y elongar antes y después de bailar, entre muchos otros, en el caso de pasacalles de varias horas, las bailarinas desarrollan resistencia cardiovascular, es decir superan el umbral del cansancio y bailan con la energía dosificada durante las tres horas.

Capacidad comunicativa e interpretativa, esta capacidad refiere a la habilidad de integrar al espectador a la danza y lograr transmitir emociones o ideas a través de la realización de una danza, en este sentido la propuesta estética que propone el cuerpo de baile toma importancia, pues en el caso de esta agrupación el vestuario es recargado, contiene elementos de danzas de diversas culturas, es así que los aprendizajes que van a tener relación con la responsabilidad con la indumentaria, toman importancia para desarrollar esta capacidad comunicativa e interpretativa.

Conciencia corporal es el que engloba todo este aprendizaje conecta con todos los anteriores, es la suma de todos los aprendizajes declarados por las entrevistadas.

4.2.2 Dimensión de aprendizajes en torno a lo político-social.

“somos bailarines que vamos conociendo otras poblaciones, nos desplazamos por distintos lugares y convocatorias con distintos contextos por Santiago, ahí eso también es importante de valorar” (DCHRJ7.14).

La bailarina experta se refiere a que es importante darle valor a la territorialidad que se ejercen los bailarines carnavaleros, y es una declaración para abrir este apartado de aprendizajes político- sociales en danza carnavalera APSDC, esta dimensión concentra, tanto a la preparación del cuerpo de baile para danzar bajo contextos de protesta, donde se construye desde el cuerpo en movimiento una estética y un discurso potencial; así como también, concentra aprendizajes que se desarrollan con la interacción en los espacios públicos donde se presentan.

“Integra a la gente la hace ser mas parte del carnaval, que lo disfruten más, que no se sientan ajenos a lo que está pasando, como que igual en general siento que marcan caleta esa diferencia la gente como los que estamos en el carnaval y la gente que lo ve de afuera como un show, la triki es bacan porque interactúa caleta con la gente.” (BTCV3.28).

Bailarina nos habla de una danza capaz de integrar al espectador, hacerlo parte del baile, entonces la interacción se da cuerpo a cuerpo, principalmente desde el

movimiento permitiendo despertar la necesidad de mover el cuerpo e interactuar si o si con otro y con su entorno. Por tanto, cuando un lugar se carga de significado e identidad es considerado lugar, mientras que el no lugar es un espacio de tránsito (Auge1996) desde este punto de vista el carnaval se instala en un lugar de tránsito empero por “un día” es un lugar que reconoce su historia, que genera afinidad con los habitantes de ese específico espacio (lugar) y su identidad.

Se devela que esta dimensión de aprendizajes en torno a lo social está ligada a la construcción de un discurso de carácter político que se traduce en comparsa e identidad barrial y carnaval.

En esta construcción colectiva, de ideas diversas y discursivas se desarrolla la tolerancia a la diferencia, empatía, capacidad de comunicarse, entre otros aprendizajes en torno a lo político-social.

“¿Que más he aprendido? A querer a las personas con sus cualidades, sus caracteres.” (BTNV1.12)

la bailarina declara que ha desarrollado tolerancia por la diferencia, que ha logrado tener un vínculo afectivo con personas diversas.

A continuación se presenta un cuadro de resumen de aprendizajes en torno a lo político-social identificados por las propias bailarinas principalmente en las

preguntas 11, 13, 15 y 17, también ubicados dentro de los dos planos de aprendizaje: colectivo e individual, y los dos espacios de aprendizaje: taller y calle.

Plano de aprendizajes	APSDC , Aprendizajes político-sociales en danza carnavalera.	Espacios de formación.
Grupal	Capacidad de comunicar ideas	Espacio taller
Grupal	Capacidad organizativa	Espacio taller
Individual	Desarrollo de autonomía	Espacio taller
Grupal	Capacidad de Interactuar con otro	Espacio calle
Grupal	Trabajo comunitario	Espacio taller
Individual	Desarrollo del vínculo afectivo	Espacio taller
Grupal	Empatía	Espacio taller
Grupal	Tolerancia	Espacio taller
Grupal	Capacidad de escuchar a otro.	Espacio taller
Grupal	Desarrollar reflexión en torno al contexto social	Espacio taller
Grupal	Desarrollar mirada crítica respecto al hacer carnavalero y sus contextos políticos.	Espacio taller

Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistadas.

Estos son identificados como aprendizajes en torno a lo político-social que desarrolla esta nueva danza carnavalera, todos pertenecen al plano de lo grupal a excepción del desarrollo de autonomía y desarrollo vínculo afectivo que pertenecen al plano de aprendizajes individual, es así que se reconocen estos aspectos desarrollados en el proceso dancístico, que se diferencian de los aprendizajes técnicos, pues porque estos últimos están en relación a los contextos y el entorno donde se presentan, implica por tanto la interacción que establecen con el espectador y con sus pares de arte, así también el proceso de preparación y formación antes de participar en estos carnavales territoriales y por último la capacidad de desarrollar una mirada crítica respecto a estas prácticas carnavales territoriales en contextos de demanda política.

4.3 Método de enseñanza

A partir de lo investigado, se puede develar en estas prácticas carnavales ciertas contradicciones ideológicas, por un lado existe una tendencia a lo antiautoritario, entendido como las dinámicas jerárquicas propias de una escuela formal, sin embargo, por otro lado existe la necesidad de ser guiado en los procesos, en consecuencia esta contradicción es una cuestión generacional es decir las bailarinas de las generaciones 2009 al 2012, expresan la necesidad de

una autoridad como lo expone la siguiente cita de la bailarina Constanza de la tercera generación.

“¿te referi a los formadores en ese caso como tú y la Lore?, yo creo que es súper necesario, demasiado necesario” (BTCV3.24)

Una única figura que guía al cuerpo de baile y las generaciones del 2013 y 2014, expresan la necesidad de no tener autoridad, y de ser autónomos y proactivos frente a los procesos de aprendizaje de la comparsa.

“cometimos y cometí el error de ver a las chiquillas como profes, verlas como personas que nos tenías que decir las cosas, las chiquillas “guías”...” (BTER6.24)

Actualmente, el cuerpo de baile tiene procesos con esta contradicción, es así que aparecen diversos guías espontáneos en su mayoría que apoyan el proceso de aprendizaje, entregando conocimientos que han adquirido desde la misma práctica y por otro lado, desaparecen quienes necesitan la figura de un profesor que “les diga que hacer”.

“el tema de la danza siento que he avanzado pero mucho, hasta el nivel de que ahora soy coordinadora callejera (risas) y antes así como que daba bote todo el rato (risas)” (BTCV 3.14).

Actualmente, la agrupación plantea un método horizontal del proceso de aprendizaje y en su mayoría, las bailarinas entrevistadas reconocen que en el

primer año solo guiaba el propio investigador y su hermana, luego que se fueron adquiriendo conocimientos desde el hacer mismo la dinámica de los guías cambió.

Aparecieron nuevos guías, unos más estables que otros, sin embargo arrimados todos en este proceso de construcción colectiva, en el que se fueron vertiendo intereses personales y colectivos en la construcción de la danza carnavalera, sin embargo, algunas danzarinas no se reconocen como guías de proceso, siendo que declaran que enseñaron desde sus intereses.

“En cuanto a lo tangible podría llamarse, mi aporte en cuanto al trabajo de la danza del vientre eso ha sido mi aporte, más que también yo soy súper maternal, entonces cualquier problema que tuvieran las chiquillas siempre recurrían a mi soy siempre súper protectora y cuando tengo que ser pesa también soy pesa y estricta pero mi aporte ha sido el trabajo de la danza del vientre como de la sensualidad, pero si jugar a seducir“(BTNV1.20)

En este caso, la bailarina reconoce su aporte a nivel técnico en danza, pues aportó con un estilo de danza específico y un aporte afectivo, un rol de “protectora”, empero cada bailarina reconoce que si hace un aporte a los procesos de enseñanza de la agrupación, en este sentido si es un proceso educativo colaborativo sin concentración de poderes.

“Trabajo en grupo eso es lo que más considero que he aprendido...el trabajo colaborativo... como que es súper rico construir entre todos”, (BTNV1.14).

Además de reconocer cada bailarina su aporte a los procesos de construcción, se descubre que esto se debe a que el método que caracteriza esta agrupación es el respeto por los saberes de cada integrante. Se asume que cada uno puede aportar, por consiguiente se democratiza la construcción de la danza carnavalera.

“un respeto a los saberes de cada uno en realidad eso es lo que podría verse como una forma de hacer escuela, siento que eso si se da arto en la comparsa.”(BTNV1.30)

En este sentido, la educación es un acto político al servicio de la transformación, educar para transformar la realidad, la danza y su enseñanza bajo el contexto del carnaval territorial como herramienta para transformar la realidad.

“yo creo lo que nosotras hacemos bailando o nosotros en realidad como comparsa es Eso po como transformar un espacio entonces cuando realmente estamos bailando estamos transformando un espacio”. (BTER6.16).

Se entiende que la danza carnavalera entra como un arte que transforma una realidad social tanto en el instante carnaval territorial como en la preparación (formación de bailarines) de los participantes para estos encuentros.

5 conclusiones.

En términos generales la noción de educación carnavalera en la agrupación investigada no está siendo construida de manera organizada o más bien no hay interés en sistematizar, sin embargo de forma espontánea y alejada de lo formalmente educativo ocurren procesos de aprendizaje que se traducen en nuevos conocimientos, provocando la transformación de personas y realidades.

Este movimiento carnavalero y comparsero al que pertenece dicha agrupación es emergente, pues la mirada al pasado histórico que hizo la introducción de esta investigación deja claro que en Santiago no existen antecedentes de estas artes comparseras, es decir podríamos afirmar que este movimiento no posee una historia y/o tradiciones ligadas al carnaval territorial que sigan actualmente vigentes, sin embargo si existen acontecimientos con aspectos carnavalescos que acontecieron entre los años 1880 a 1910 y que pronto fueron prohibidos por la burguesía y las autoridades en reiteradas ocasiones, así lo narra el historiador Maximiliano Salinas en su texto “En tiempos de chaya nadie se enoja” (2001).

Si bien nunca existió el carnaval como lo está siendo hoy, se consideran encuentros en el espacio público urbano y fuera de lo religioso, con características del carnaval, como el juego de la chueca, las fiestas de la primavera entre otras tantas. Estos encuentros fueron directamente prohibidos o terminaron siendo

abolidos por la autoridad, por tanto sus procesos culturales y sociales se cortaron e invisibilizaron, esto porque pertenecían a un mundo popular, así históricamente los encuentros en el espacio público han sido reprimidos.

Actualmente existen varias organizaciones auto gestionadas que aportan discursos en torno a la idea de carnaval territorial imbricados en los movimientos sociales, conmemoraciones locales o cambios de los ciclos del planeta, estos se dan con fuerza en algunas poblaciones de Santiago como por ejemplo la Villa Santa Elena en Macul donde se realiza el “carnaval del mono quemado” que consiste en cada año queman una estructura construida por la comunidad que representa al “opresor”, como también la población La Victoria donde cada año se forman enormes ferias y pasacalles por toda la población conmemorando el aniversario de la toma de terreno o de igual manera la población los copihues donde se conmemora el 16° Wetripantu, donde se celebra en el calendario mapuche un nuevo año en el solsticio de invierno entre el 18 y el 24 de junio. En cambio esta cultura carnavalera y comparsera en otros países de Latinoamérica está ligada a la tradición, en Chile se encuentra en un proceso que mezcla el arte de la danza, la música y el teatro con las posibilidades de expresar, en el amplio sentido de la palabra, el descontento contra un sistema opresor y generar la construcción de identidad local a través del vínculo con el entorno, por esto se acuña al concepto de carnaval territorial.

La cultura comparsera y carnavalera santiaguina es un suceso que se está construyendo paulatinamente hace unos 20 años aproximadamente, en esta trama es que la agrupación en estudio está comenzando a reconocer sus conocimientos en relación a su propia experiencia del fenómeno, que a partir de las entrevistas se esgrime que está en eminente construcción conceptual e ideológica, y es en esta construcción que se develan aprendizajes que van dando forma a una comparsa con una mirada crítica respecto a la sociedad, pues se deduce que un impulso a crear comparsa, es el hecho de organizarse para hacer frente a un sistema opresor, y así generar espacios organizados que recompongan el tejido social a través del arte en la comunidad y al mismo tiempo permita la visibilidad de demandas sociales, esto ocurre dentro de sus espacios cotidianos los que son ocupados para aprender unos de otros como construir el carnaval territorial, en resumen el individuo aprende a cultivarse a través de situaciones de la vida cotidiana, misma que aporta experiencias útiles para generar situaciones de aprendizaje como lo afirma Paulo Freire en su texto pedagogía del oprimido (1997).

Por consiguiente La agrupación en estudio, desde la experiencia empieza articular su propia forma de llevar a cabo sus procesos pedagógicos que evidentemente están fuera de la educación formal y se constituyen en el espacio “publico”, plazas, calles, sedes vecinales o espacios abiertos, por tanto se

permiten ser dispersos en sus procesos, espontáneos a nivel de contenidos, horizontales en las relaciones de guía-aprendiz, intentan lo colaborativo como método y anti autoritarios discursivamente, a saber ideas y palabras que las entrevistadas enuncian, puesto que a partir del análisis de las entrevistas se develan una serie de contradicciones y tensiones en relación a sus enunciados, situación que es parte de un proceso de creación de una forma artística con precedentes históricos relativamente inexistentes en Chile, dentro de lo que se esgrime de las entrevistas se descubre que el concepto de carnaval es mirado fuera de su contexto histórico oficial y católico, se desconoce la vacía historia del carnaval en Chile, sin embargo el carnaval territorial actualmente existe y es construido como un fenómeno que puede darse en cualquier espacio y tiempo del año, re significando el concepto como algo ya no situado en el calendario católico, luego de la cuaresma, sino como un espacio, tiempo y territorio específico de encuentros comunitarios locales, donde el arte comparsero y su danza carnavalera se vuelcan al espacio público reivindicando la aproximación a otros a nivel afectivo, de sensaciones y pensamientos, generando vínculos que construyen identidad barrial, por lo tanto logran reconocerse en una cultura más “de piel”, que permita la cercanía, finalmente el necesario encuentro, es así como por consecuencia se abren espacios de aprendizaje donde este arte comparsero se prepara para danzar en el carnaval territorial siendo parte del paisaje urbano

cuerpos de baile que inventan, rescatan o re significan movimientos dancísticos para convertirlos en danzas carnavaleras.

En un plano generalizado del análisis de esta investigación se reconocen dos grandes dimensiones de aprendizajes: los ATDC aprendizajes técnicos en danza carnavalera, y los APSDC aprendizajes político-sociales en danza carnavalera estando en todo momento correlacionados.

Los APSDC del análisis de los discursos de las bailarinas involucradas en estos procesos de enseñanza aprendizaje entrega claves interpretativas que logran dar cuenta de los aprendizajes sociales de la danza en un contexto espacio temporal de demanda política, es en este punto que las bailarinas develan la construcción colectiva de una acción y un discurso políticos a partir del interés de ocupar el espacio público a través de la danza carnavalera, la construcción del discurso es de manera colectiva y horizontal, esto implica la democratización de la construcción de una comparsa que genera una identidad propia frente a estas prácticas carnavaleras de carácter social, se advierten dificultades por parte de las bailarinas en reconocer la dimensión política respecto a sus propias prácticas. Pero que sin embargo queda de manifiesto que están trabajando en reconocer esta dimensión en su acción traducida en comparsa e identidad.

Por otro lado los ATDC son todos los aprendizajes que tienen relación con los aspectos a desarrollar para que la danza sea bien ejecutada. Sobre estos

aprendizajes técnicos también se devela en el entre líneas de las entrevistas, que los aprendizajes técnicos también están ligados a la dimensión política-social, los ATDC corresponden a los de cualquier bailarín carnavalero como ser universal estos son: desarrollar coordinación, desarrollo sentido audio kinésico, capacidad interpretativa y comunicativa, responsabilidad con su vestuario e indumentaria, desarrollo de conciencia del uso del espacio, desarrollar conciencia corporal, empero específicamente en el caso de la agrupación en estudio también se identifican aprendizajes como: aprender a ser creador en cuanto a los procesos dancístico, ser reflexivo en cuando al contexto del carnaval, desarrollar autonomía respecto al proceso dancístico, desarrollar la capacidad de interactuar con la gente a través de su danza, desarrollar un lenguaje corporal ad hoc al espacio calle y en este último punto sobre lenguaje corporal las bailarinas reconocen el trabajo de la postura, definición de los movimientos, manejo de cualidades del movimiento, orientación espacial coreográfica, memoria coreográfica, entre otros.

Sobre método de enseñanza se devela, a partir de las experiencias de las bailarinas entrevistadas pertenecientes a la agrupación, que en la realidad no es cien por ciento autodidacta, sino que también es dirigido lo anterior se contradice con lo esgrimido en las entrevistas se esboza que es parte de un aprendizaje discursivo del “antiautoritario” versus la figura de la autoridad, pues hay guías de procesos que son temporales que vierten intereses personales en la generación

de nuevas danzas, sin embargo existe un guía de proceso que ha mantenido desde la conformación de la Trikiñuela que le ha otorgado un corte académico y regulador a las coordinaciones dancísticas, que es el mismo investigador quien al parecer ha transmitido un discurso político anti jerarquías a las danzarinas.

La danza carnavalera y su proceso de enseñanza- aprendizaje e invención- construcción por un lado aporta desarrollo de creatividad a los movimientos sociales e identidad territorial, y por otro la apertura del cuerpo trinchera de la vida misma, un cuerpo abierto y danzante que permite la transformación de la realidad social, un cuerpo carnavalero es un cuerpo entregado al goce de sentir la vida, entregado a la interacción con otros, a llenar de vitalidad la calle seca llena de cemento y asfalto.

La investigación hace la lectura; el carnaval territorial es una forma de resistir a las represiones de un sistema opresor que se posa en el cuerpo, volviendo al danzarín(a) carnavalero resiliente frente a la adversidad en la que se vive en las poblaciones de Santiago, y si esta danza logra la resiliencia, permite aprender a desarrollar más fuerza y energía para transformar y reflexionar sobre la realidad social en la que se vive en las poblaciones de Santiago, es así que esta investigación permite abrir la discusión pedagógica en torno a los carnavales territoriales, haciendo pertinente hacerse cargo de lo que se está construyendo en el plano de los discursos y las practicas carnavales en las poblaciones de Santiago, donde

surgen danzas inventadas colectivas para darle sentido y fuerza a un movimiento emergente, ligado a reivindicaciones políticas y demandas territoriales, más aun en este país donde no existe esta tradición de carnaval, por muchas razones sociales y políticas, a pesar de que la principal razón de esta ausencia fue la prohibición por parte de la clase dominante, en Chile y principalmente en Santiago no se desarrolló carnaval, es necesario entonces mirar y comprender los aprendizajes que generan estas prácticas para así potenciar estos procesos y métodos, por consecuencia en un par de años se vuelva parte de nuestra panorámica cultural y educativa en la sociedad chilena y se permita transformar la realidad social desde el arte de la danza, de paso democratizando este arte que sigue siendo parte de un círculo pequeño en nuestro país.

6. Bibliografía

- De Chile, Aurora, 2006, prohibición de los carnavales en 1816, Fuentes: "Historia Secreta de Santiago de Chile" de Ismael Espinosa y Temo Lobos.
- Zalazar, Gabriel, entrevista en el documental, La fiesta en Chile, 2012.

- Flick, Uwe. Introducción a la investigación cualitativa. Madrid, España: Morata, 2004.
- CVC, Revista “primer congreso latinoamericano cultura viva comunitaria”, la Paz, Bolivia, 2013.
- grupo de investigación Chinchintirapié Revista n.2, escuela carnavalera Chinchintirapié, Santiago 2011.
- grupo de investigación Chinchintirapié Revista n.1, escuela carnavalera Chinchintirapié, Santiago 2008.
- grupo de investigación escuela carnavalera Chinchintirapié, Pasquín carnavalero n.1, carnaval y ritmos, su historia, 2008.
- Néstor García Canclini, Artículo entrevista. dilemas de la globalización hibridación y cultura y política, por Juan de la Haba y Enrique Santa María.
- Santander, Artículo: ¿porque y como hacer análisis del discurso?, 2011. (www.moebio.uchile.cl/41/santander.html)
- Plan de desarrollo comunal de Puente Alto, Municipalidad de Puente Alto, 2012.

- Chinchintirapié, revista grupo de investigación. escuela carnavalera Chinchintirapié, Santiago, 2011.
- Cambi, Franco. Las pedagogías del siglo XX. Series en Proa.Madrid: Popular, [2006].
- Nogales, Iván. Descolonización del cuerpo, Fundación cultural BCB, 2013.
- Harvey, David. La condición de la posmodernidad, Amorrtou editores.2006.
- Lefevre, Henry. Producción del espacio, papers rentad de sociologia, UAB n.3, 1974.
- Tuan, Yi Fu Topofilia, Barcelona, Melusina, 2007.
- Tuan, Yi-Fu. Cosmos y hogar. Barcelona: Melusina, 2005.
- Milton Godoy Orellana, fiesta, carnaval y diciplinamiento cultural, en el norte chico Copiapó, 1840-1900, Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- Claudia Goldin carnaval Andino <http://www.claudiagoldin.com.ar/textos.php>, 2007.

- Municipalidad de Puente Alto, Cuenta pública 2013.
- Salinas campos, Maximiliano. "En tiempos de chaya nadie se enoja", revista Mapocho, Santiago 2011.
- Salinas Campos, Maximiliano. La fiesta. Santiago, Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2003.
- Augé, Marc. Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Magendzo, Salomón. La educación colaborativa un aporte al desarrollo del potencial humano. Santiago, Chile: PIIE, 1982.
- Ricardo Moreno Castillo, panfleto antipedagógico 2012, moreno.castillo@terra.es
- Freire, Paulo. Pedagogía del oprimido. México: Siglo Veintiuno, 1997.
- Guerrero, Bernardo. Fiesta de la Tirana, Instituto andino de artes populares del convenio Andrés Bello -IADAP- (2010).

7 Anexos

7.1 Entrevistas