



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES, CARRERA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL, MENCIÓN SAXOFÓN

“AL AIRE LIBRE”
EL SAXOFÓN DE LA COMPARSA EN SANTIAGO DE CHILE.
(2011-2024)

Estudiante: Camilo Campos Valenzuela

Profesora guía: Patricia Díaz.

Chile, Santiago. 2024

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado En Artes
Tesis Para Optar Al Título de Intérprete Musical con Mención En Saxofón

Santiago, 2024

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas anónimas que en sus cuerpos y en su traspaso han permitido que los conocimientos que más aprecio por su cualidad humanista se sigan cultivando en las expresiones populares, también a quienes se han connotado en sus oficios y han legado sus aportes a la humanidad. Agradezco también a quienes gentilmente me otorgaron valioso tiempo de sus vidas para participar en esta investigación, en especial a Rosa Jimenes C. y a Jorge Tapia. Dedico este trabajo a mi compañera Amanda y a mi hijo Raymi por la paciencia, el afecto, la ternura y el buen humor.

Índice

Introducción.....	5
○ Antecedentes.....	6
○ Problematización.....	9
○ Justificación.....	11
○ Preguntas de investigación.....	12
○ Objetivos.....	13
Marco Teórico.....	13
○ 1. El origen del saxofón.....	13
■ 1.1 Contexto Histórico y Creación del Saxofón.....	14
■ 1.2 Recepción en la Música Académica y Popular.....	16
■ 1.3 Expansión Técnica y Adaptación en América Latina.....	17
■ 1.4 El Saxofón en Chile.....	18
○ 2. Conceptualización y Origen del Carnaval.....	21
■ 2.1 Carnaval como Manifestación e Identidad Cultural.....	22
■ 2.3 Función Social del Carnaval.....	22
■ 2.4 Carnaval y Turismo Cultural.....	24
■ 2.5 Carnaval en América Latina.....	25
■ 2.6 Carnaval en Chile.....	26
○ 3. La Comparsa.....	29
■ 3.1 La Comparsa en el Contexto Cultural.....	30

○ 4. El Pasacalle.....	32.
○ 5. La Banda de Pasacalle en América Latina.....	34
■ 5.1 Origen y Evolución.....	35
■ 5.2 Instrumentación y Estilo Musical.....	35
■ 5.3 Función Social y Cultural.....	37
Marco metodológico.....	38
● Enfoque metodológico.....	39
● Tipo de estudio.....	39
● Muestra.....	40
● Recolección de datos.....	40
● Análisis de datos.....	40
Análisis y Conclusiones.....	40
1. Reverberancia.....	40
2. Las y los Intérpretes.....	44
2.1 Cumplimiento del objetivo de Adolphe Sax.....	45
2.2 Exigencias Técnicas del Saxofón de Comparsa.....	46
2.3 Espacios Acústicos y su Impacto en el Sonido.....	47
2.4 Diferencias entre el sonido de la comparsa y el sonido de estudio.....	48.
2.5 Motivaciones de las y los intérpretes.....	49
3. Resistencia.....	50
3.1 Resistencia Técnica.....	50
3.2 Filosofía de la resistencia.....	52
3.3 El Carnaval como Espacio de Resistencia Cultural.....	53
3.4 Convergencias entre el Carnaval y la Filosofía de la Resistencia.....	54

3.5 El Carnaval como Manifestación Filosófica.....	55
4. Poner el Cuerpo.....	55
4.1 "Poner el cuerpo" como práctica cultural y política.....	57
4.2. El voluntariado como resistencia cultural en el carnaval.....	57
4.3. La performatividad del cuerpo y el carnaval como acto político.....	58
4.4. "Poner el cuerpo" y la creación de comunidad.....	58
5. Orígenes de las Filas de Saxofones de Comparsa en Santiago de Chile.....	59
6. Conclusiones.....	61
6.1 Conclusiones sobre la filosofía de la resistencia en el Carnaval de Santiago. de Chile.....	62
6.2 Conclusiones sobre "Poner el Cuerpo"	63
7. Bibliografía.....	64

1. Introducción

Esta investigación tiene como propósito detallar la experiencia de intérpretes del saxofón que integran distintas comparsas de Santiago de Chile incluyendo mi experiencia personal durante 13 años de actividad en comparsas (2011-2024), periodo en el que me he desempeñado como intérprete de saxofón en distintas comparsas, además de haber trabajado como arreglista instrumental, director musical y compositor de música para comparsas, esta experiencia y relato será analizada principalmente en relación con propósitos que Adolphe Sax determinó al construir el saxofón, como también en relación al aumento del uso del saxofón en

las filas de las bandas de pasacalles en carnavales y protestas, identificando implicancias técnicas, estéticas y culturales.

Desde 2011, las comparsas y bandas carnavaleras han ganado un espacio significativo en Santiago de Chile, vinculadas tanto a celebraciones culturales como a movimientos sociales. Este fenómeno se intensificó con el movimiento estudiantil de 2011, cuando las calles se transformaron en escenarios de carnavalización de la protesta (Guerra, 2015). Y luego también durante la revuelta social del año 2019. La investigación se centra en la presencia y función del saxofón dentro de este contexto, considerando aspectos técnicos de la ejecución instrumental desde la experiencia y también la relevancia como instrumento de resistencia cultural principalmente desde la perspectiva de sus intérpretes.

Antecedentes

La investigación sobre el saxofón de comparsa en Santiago de Chile tiene un estado del arte relacionado con el carnaval y con la carnavalización de la protesta, y es crucial lo que el movimiento estudiantil del 2011 influyó en el crecimiento de todos los cuerpos carnavaleros incluyendo las bandas y las filas de saxofones.

La importancia del movimiento estudiantil del 2011 no sólo ha sido la rearticulación de fuerzas políticas en la sociedad chilena posdictatorial. La aparición del fenómeno carnavalesco en el centro de Santiago de Chile supone un retorno de la fiesta pública, que conlleva implicancias de alcances político-estéticos; de alteraciones sutiles en el entramado social diferentes a la correlación de fuerzas en la incorporación de miembros a la clase política, acá se trata de un factor social de otra naturaleza a cuyo acceso las

‘acciones carnavalescas’¹ que proliferaron en la protesta nos permitirán ingresar.

(Guerra, 2015, p. 13)

“A la violencia callejera, la carnavalización le opone la fiesta; se multiplican los tambores y resuenan las batucadas” (Guerra, 2015, p. 91). Un fenómeno similar al de la carnavalización de la protesta ocurrido el año 2011 fué lo sucedido durante el estallido social del año 2019.

Tubas, trombones, trompetas, saxofones, cajas y bombos hacen un desfile diario en que sueltos, en grupos, mixtos, carnavalescos, andinos o cumbiancheros desafían la represión y tocan himnos callejeros que se contagian rápido dentro de las marchas. La primera línea resiste como carne de cañón en otros flancos para dejar que esta fiesta de sombras se prenda y saque afuera la rabia y la pena. (Lopez, 2020)

Desde el año 2011, se ha observado un notable aumento en la frecuencia y diversidad de los carnavales en Santiago de Chile, un fenómeno que responde a factores tanto sociales como culturales, incluyendo el fortalecimiento de movimientos sociales (Guerra, 2015), el impulso de políticas de multiculturalidad y el influjo de nuevas olas migratorias (Valenzuela, 2016). Este auge ha sido ampliamente analizado en el estado del arte, especialmente en relación con el rol de los carnavales como espacios de resistencia y celebración de la diversidad cultural en el contexto urbano chileno.

El año 2011 marcó un hito en la historia social chilena debido a las movilizaciones estudiantiles que sacudieron el país, exigiendo reformas en el sistema educativo

¹ Se entenderá por ‘acción(es) carnavalesca(s)’ los acontecimientos estético-políticos en el espacio público de características carnavalescas. Aunque el término no sea excluyente, en el transcurso del presente texto se referirá a las acciones registradas desde la irrupción de la protesta estudiantil de 2011 en el espacio público’. Su rendimiento semántico puede extrapolarse a otras experiencias internacionales de similares características como aquéllas citadas acá u otras acontecidas con anterioridad.

y, en un plano más amplio, cuestionando las estructuras de inequidad en Chile. Diversos estudios han señalado que, a partir de estas movilizaciones, los carnavales en Santiago comenzaron a multiplicarse, no sólo como manifestaciones culturales, sino también como expresiones de protesta: “Los carnavales se convirtieron en plataformas de denuncia social, donde las comunidades encontraron un espacio para expresar de manera lúdica y simbólica sus demandas y cuestionar las injusticias, retomando elementos de la cultura popular como herramienta de resistencia” (Mella y Villalobos 2017 p. 78).

El crecimiento de la migración en Chile en la última década, especialmente de comunidades provenientes de Perú, Bolivia, Colombia y Haití, ha sido otro factor clave en el incremento de los carnavales en Santiago. Pizarro y Sánchez (2019) argumentan que las comunidades migrantes en Santiago han contribuido con sus tradiciones carnavalescas, integrándose a las dinámicas culturales de la ciudad y resignificando las actividades al contexto local, enriqueciendo la diversidad cultural urbana. De esta manera, el carnaval en Santiago ha evolucionado hacia una celebración multicultural, que incluye danzas, trajes y músicas de diversas naciones latinoamericanas. Este fenómeno ha permitido que el carnaval se convierta en una vitrina de la diversidad cultural y un punto de encuentro de identidades, promoviendo la inclusión social en un entorno urbano.

Desde 2011, varias municipalidades de Santiago han impulsado iniciativas para institucionalizar y promover los carnavales como parte de las actividades culturales de la ciudad. Rodríguez y Morales (2020) afirman: “Las políticas municipales no solo buscan fomentar el acceso a la cultura, sino también revitalizar los espacios públicos mediante iniciativas de arte y cultura comunitaria, integrando a las comunidades en la gestión de estos eventos” (p. 67). Esto ha facilitado el crecimiento de carnavales en diferentes comunas de la ciudad, incluyendo actividades en Recoleta, La Pintana, y el Centro Histórico de Santiago. Sin

embargo, esta institucionalización ha sido motivo de debate: mientras algunos sectores ven en ella una oportunidad para democratizar el acceso a la cultura, otros perciben un riesgo de cooptación y pérdida de autenticidad en estas expresiones populares.

El aumento de los carnavales desde 2011 también ha traído consigo un proceso de diversificación y profesionalización de estas celebraciones. Cada vez es más común encontrar carnavales temáticos y estructurados, con la participación de comparsas organizadas y artistas profesionales, lo que contrasta con la espontaneidad de las manifestaciones anteriores. López y Fernández (2018) explican: “El auge de los carnavales urbanos ha generado una economía cultural que abarca desde el diseño de vestuario hasta la organización de eventos, creando una red de producción cultural que dinamiza la economía local y fomenta la profesionalización del sector” (p. 53).

Un aspecto relevante que el aumento de carnavales desde 2011 ha puesto de manifiesto es el papel del espacio público como lugar de reivindicación. Bustamante y Ramírez (2021) señalan: “Los carnavales urbanos permiten a las comunidades reapropiarse de las calles, plazas y parques, resignificándolos como espacios de expresión cultural, resistencia y cohesión social” (p. 40). En general, barrios y poblaciones de toda la región han visto surgir celebraciones carnavalescas que no solo celebran la diversidad cultural, sino que también desafían las dinámicas de exclusión urbana.

- **Problematización**

En el uso que las comparsas le han dado al instrumento, “al aire libre, existe la posibilidad de que el sonido análogo del saxofón sea escuchado y encuentre un lugar de desarrollo. El espacio de escucha y de ejecución del saxofón que las comparsas ofrecen actualmente es un espacio no convencional de encuentro entre artistas y audiencia, sin

embargo, ese espacio de encuentro no convencional, “al aire libre”, fué un espacio propuesto como un objetivo original en la motivación de construir el saxofón. Además, en Santiago de Chile, el aumento de los carnavales urbanos desde 2011 ha generado una mayor presencia del saxofón en las comparsas, pero su rol y su impacto en este contexto todavía no han sido explorados en profundidad, especialmente desde la perspectiva de sus intérpretes y su contexto político y social. Con el uso de la tecnología moderna, ya sean micrófonos o digitalización del sonido, el saxofonista no depende exclusivamente de su capacidad análoga de dominar los parámetros de sonido, los parámetros pueden ser controladas desde un equipo externo, mientras que en la comparsa, en su formato más popular y tradicional, los intérpretes sí dependen exclusivamente de su capacidad análoga de dominar parámetros de sonido, como es el de la intensidad de sonido, uno de los parámetros que por cierto fueron muy relevantes para la motivación al momento de construir el saxofón. El sonido editado externamente es distribuido de manera masiva a través de distintos medios y plataformas al alcance de la mano, mientras que el sonido análogo queda más reservado para experiencias menos cotidianas. Si bien la influencia y el uso de micrófonos y procesos ha generado nuevas estéticas, se ha relegado la capacidad sonora análoga del saxofón a sus estudiantes y a un público más acotado, generando una brecha de percepción entre el sonido análogo del saxofón y lo que se conoce masivamente a través de la reproducción de grabaciones del sonido del saxofón. Si bien la gran mayoría de los intérpretes profesionales del saxofón que trabajan en producciones musicales de estudio o en escenarios con amplificación sonora, dominan sus instrumentos de manera análoga, los espacios donde esa cualidad análoga del sonido del saxofón puede ser experimentada en mayor profundidad por intérpretes y audiencia exigen la presencialidad del intérprete ante la audiencia y la exclusión de equipos tecnológicos que editen el sonido. ¿Qué características políticas tiene esta presencialidad?. ¿Son espacios que están fuera del estudio y en otro tipos de escenarios?. ¿La comparsa crea un espacio político-estético y exige

dominios técnicos específicos a sus saxofonistas?. ¿El carácter colectivo de lo que es una banda y una fila de instrumentos exige un trabajo en equipo?, ¿el sonido del saxofón, se escucha mayoritariamente como ensamble o como solista en las comparsas?, ¿coincide con los usos predeterminados que motivaron la construcción de saxofones como un instrumento que principalmente es parte de un ensamble?. ¿Este espacio, “al aire libre”, y la condición soberana del saxofón de prescindir de energía eléctrica para producir sonido, moviéndose por las calles en una lógica de carácter colectivo, forma parte de una cultura de resistencia en el carnaval y la protesta?. Desde el relato de intérpretes y cultores en su experiencia relacionada con el saxofón de comparsa y su sonido análogo existe la posibilidad de descubrir detalles específicos sobre el rol e impacto del saxofonista en la comparsa que no han sido explorados en profundidad. A pesar de su creciente uso en las comparsas, el saxofón no ha sido ampliamente estudiado como instrumento de resistencia cultural, especialmente en un formato donde predominan los bronces y las percusiones. Esto genera una brecha en el entendimiento de su rol estético y simbólico en el carnaval contemporáneo y la protesta, y también genera una brecha en el entendimiento sobre la percepción del intérprete al momento de la ejecución técnica del instrumento en el contexto de la comparsa.

Justificación .

Es pertinente observar e investigar el uso del saxofón en las comparsas de Santiago porque es notorio su crecimiento y uso, sobre todo desde el año 2011 en adelante, año que marcó un hito en cuanto a manifestaciones populares carnavalescas, artísticas y masivas. La posibilidad de los instrumentos de vientos y percusiones de ser ejecutados en avanzada, y lograr altos rangos de intensidades sonoras sin necesidad de refuerzo sonoro eléctrico hacen que este formato de banda sea idóneo para pasacalles, marchas, intervenciones, protestas y carnavales. En este contexto es tradicional encontrar en su mayoría bronces y percusiones por

lo que es más llamativo aún observar cómo el saxofón ha ido encontrando su lugar en la banda en los últimos años. La relación entre las características del uso del saxofón de comparsa y los usos que motivaron la construcción del instrumento, en la experiencia de sus intérpretes, además de las cualidades específicas que el entorno les exige, ameritan observación y justifican esta investigación. Estudiar el saxofón en las comparsas permitirá comprender no sólo su función musical, sino también su impacto como herramienta de resistencia cultural en el contexto urbano chileno.

- **Preguntas de Investigación**

a. ¿Qué relación hay entre la percepción de los intérpretes del saxofón de comparsa y los objetivos que Adolphe Sax se propuso para construir el saxofón?

b. ¿Cuáles son las exigencias específicas que los intérpretes del saxofón de comparsa experimentan?

c. ¿Qué impresión tienen las y los intérpretes de los espacios acústicos donde se desarrolla el saxofón de comparsa??

d. ¿Qué similitud o diferencia sienten los intérpretes entre el sonido del saxofón editado por estudios de grabación y el sonido análogo en el contexto de la comparsa?

c- ¿Qué es lo que motivó a los intérpretes investigados a integrar una fila de saxofones en una comparsa?

d- ¿Qué reacciones del público han experimentado los intérpretes investigados del saxofón de comparsa?

e- ¿Qué ritmos y estilos han abordado los intérpretes investigados del saxofón de comparsa?

Objetivos.

1.General.

Describir la experiencia de la interpretación del saxofón de comparsa en forma de autoetnografía y también de intérpretes de distintas comparsas investigadas en Santiago de Chile entre los años 2011 y 2024. Explicar exigencias específicas de la interpretación del saxofón de la comparsa y detallar su participación dentro del contexto de resistencia cultural que representa el carnaval y la protesta.

2. Específicos.

a- Distinguir la similitud entre la experiencia de las y los intérpretes del saxofón de comparsa y el uso que Adolph Sax pretendió para el instrumento.

b- Conocer la historia reciente de cómo se fueron conformando las filas de saxofones en las comparsas.

c-Reconocer aspectos técnicos instrumentales específicos en la interpretación del saxofón de comparsa.

d- Reconocer aspectos estéticos específicos del saxofón de la comparsa y del medio en el que se desarrolla.

2.Marco teórico.

1. El Origen del Saxofón

El saxofón, inventado en el siglo XIX por el luthier belga Adolphe Sax, es uno de los instrumentos más innovadores y versátiles en la historia de la música occidental. La creación de este instrumento, que fusiona elementos de las familias de viento-madera y viento-metal, se enmarca en una época de profundas transformaciones en la música, donde se buscaban nuevas posibilidades sonoras y técnicas. Este marco teórico explora el contexto histórico, el

proceso de invención y la evolución del saxofón, integrando estudios de autores tanto europeos como latinoamericanos que han investigado la influencia del saxofón en la música académica y popular.

1.1. Contexto Histórico y Creación del Saxofón

Nacido en 1814 en Dinant, Bélgica, Adolphe Sax creció en el seno de una familia de luthiers, lo que le permitió un contacto temprano con la construcción y mejora de instrumentos musicales. Desde joven, Sax mostró un interés marcado en optimizar los instrumentos de viento, identificando limitaciones en su capacidad sonora y técnica que limitaban su uso en distintos contextos musicales, “Trabajando sobre modificaciones para lograr una mayor calidad de sonido y resolver alguno de los problemas acústicos del clarinete, Sax construye lo que hoy se conoce como Saxofón” (Villafruela 2007 pág.17). Este profundo interés y la formación artesanal de su familia lo llevaron a conceptualizar un instrumento capaz de combinar la potencia y proyección de los metales con la flexibilidad y el timbre distintivo de las maderas. Esta búsqueda culminó en la invención del saxofón, que fue patentado en 1846. Según Heckman (2000), "Sax was, by every indication, a dreamer. And an ambitious one, at that" (p. 597), [Todo indica que Sax era un soñador ambicioso], lo que refleja su impulso creativo y su deseo de innovar. Sax no solo introdujo un nuevo instrumento, sino que revolucionó completamente la concepción de los instrumentos de viento. El saxofón no fue el resultado de una simple adaptación o mejora de los instrumentos existentes, sino una creación completamente original que respondía a las necesidades de los conjuntos orquestales y bandas militares del siglo XIX. Sax diseñó el saxofón con un enfoque híbrido, utilizando una boquilla de caña simple similar a la de los clarinetes, combinada con un cuerpo cónico metálico que proporcionaba una proyección sonora superior y una riqueza tonal distintiva. Heckman (2000) señala que "Sax experimentally attached a bass clarinet mouthpiece (and reed) to an

ophicleide, a brass instrument with keys instead of valves" (p. 597), [Sax insertó una boquilla de clarinete bajo (y una caña) a un oficleido, un instrumento de bronce que en vez de tener válvulas usa llaves], lo que demuestra su enfoque innovador. Sax fue mucho más allá del diseño físico del instrumento. El saxofón introdujo un nuevo concepto sonoro que rompió las barreras entre los instrumentos de viento-madera y los de metal, creando un timbre que podía ser adaptado a múltiples estilos de interpretación. Este enfoque permitía a las bandas militares, que eran el principal mercado objetivo de Sax en sus primeros años, utilizar el saxofón para lograr una mayor presencia sonora sin sacrificar la claridad melódica. A medida que el saxofón ganaba popularidad, su versatilidad demostró ser esencial para su aceptación en contextos más formales, como las orquestas sinfónicas. Heckman (2000) menciona que "Sax quickly signed an exclusive contract with the French army to supply saxhorns and saxophones for their various bands" (p. 597), [Sax rápidamente firmó un contrato exclusivo con el ejército Francés para proveer saxhorns y saxofones para las distintas bandas], lo que resalta la importancia del saxofón en el ámbito militar y su rápida adopción en la música de banda. Es de destacar la capacidad del saxofón para responder a las demandas musicales de la época, que requerían instrumentos con una mayor proyección sonora debido al aumento en el tamaño de las orquestas y conjuntos. El diseño cónico del tubo metálico, junto con la boquilla de caña simple, no sólo proporcionó al saxofón un volumen sonoro excepcional, sino también una flexibilidad dinámica que lo hizo apto para adaptarse a diferentes entornos. Estas cualidades fueron cruciales para su incorporación tanto en la música de salón como en las marchas militares, así como en el repertorio más experimental que surgiría en las décadas posteriores. En la publicación "The early history of the saxophone", Hemke explica que el diseño único del saxofón permitió llenar un nicho que estaba previamente desocupado en el mundo de los instrumentos de viento (Hemke 1975), lo que subraya su adaptabilidad y versatilidad. Adolphe Sax fue un innovador cuya contribución trascendió la creación de un instrumento. Su trabajo

representó una reconfiguración completa del paradigma sonoro en los instrumentos de viento, ampliando las posibilidades expresivas y dinámicas de las bandas y orquestas. El saxofón, tal como lo concibió Sax, no solo era un instrumento nuevo, sino una síntesis técnica y estética que respondía a las necesidades musicales de su tiempo, asegurando su relevancia en los siglos posteriores. La invención de Sax no fué meramente un nuevo instrumento; fué también una nueva manera de pensar sobre el sonido, (Hemke 1975) menciona que, “Did the acoustical principles inherent in the saxophone originate solely in the mind of Adolph Sax?.....Accumulated data indicate that the principle was not new but the application of the principle proved unique” (pág.1), [¿acaso el principio acústico inherente al saxofón se originó sólo en la mente de Adolphe Sax....la información acumulada indica que el principio no era nuevo pero ha sido comprobado que la aplicación de este principio es única], lo que resalta su impacto duradero en la música.

1.2. La Recepción del Saxofón en la Música Académica y Popular

El saxofón enfrentó desafíos en su aceptación en la música académica europea, donde fue considerado principalmente como un instrumento militar. No obstante, Berlioz, uno de los compositores y críticos más respetados del siglo XIX, apoyó públicamente el saxofón en un artículo de 1844, elogiando su sonoridad única y su potencial en la orquesta (Hemke, 1975). En América Latina, el saxofón llegó inicialmente con las bandas militares, pero su popularidad creció cuando fue adoptado en géneros principalmente de música bailable como el choro, el jazz y, más tarde, en estilos populares como el mambo, el merengue, el vals peruano, la tunantada y el huaylarsh entre muchos más. En América Latina, el saxofón ha desempeñado un papel central en la música popular, conectando lo académico y lo popular a través de una sonoridad que expresaba los rasgos identitarios de la región. (Villafruela, 2007)

El saxofón se convirtió en un símbolo cultural en América Latina, especialmente en el ámbito de la música popular y en tradiciones regionales como el son y la cumbia. En su tesis, Villafruela (2007) también destaca que el saxofón encontró un lugar importante en la música docta latinoamericana, donde compositores locales lo emplearon para explorar las posibilidades expresivas del instrumento en obras con un enfoque contemporáneo. En este sentido, es evidente cómo el saxofón no solo se adaptó a las tradiciones musicales de la región, sino que se convirtió en un vehículo para expresar y reinterpretar la cultura latinoamericana.

1.3. La Expansión Técnica y Adaptación del Saxofón en América Latina

La evolución técnica del saxofón fue fundamental para su consolidación en diversos géneros musicales. Luego de la muerte de Sax, fabricantes como Selmer continuaron mejorando el diseño del saxofón, optimizando su digitación y ampliando su registro tonal, lo que potenció su integración en la enseñanza musical formal. Londeix (2003) explica que la diversificación del saxofón en distintas familias —como el soprano, alto, tenor y barítono— contribuyó a su adaptabilidad en contextos orquestales y populares. Este desarrollo técnico también facilitó su inclusión en conservatorios y orquestas de América Latina, donde comenzó a ser enseñado de forma sistemática.

La estandarización y difusión del saxofón en la región fomentaron su aceptación en la música académica, gracias a su evolución técnica, el saxofón logró consolidarse como un instrumento de repertorio formal en las principales instituciones educativas de América Latina, evidenciando su versatilidad y capacidad expresiva, destacándose tanto en la música de cámara como en el repertorio sinfónico. La adaptabilidad del saxofón le ha permitido ocupar un lugar prominente en el repertorio de música de cámara, donde su timbre y capacidad técnica se

integran a la perfección con otros instrumentos. La influencia entre compositores e intérpretes ha sido clave en la producción de piezas originales para saxofón, un legado que evidencia cómo el instrumento continúa evolucionando y enriqueciéndose no solo en la música popular y el folclore sino que también en la música académica de la región. (Villafruela, 2007)

1.4 El Saxofón en Chile

Adolphe Sax nace en Bélgica en el año 1814, mismo año en que la primera banda de música, en su formación de tradición militar europea, circula por las calles de Santiago tocando vales:

Durante la Colonia hubo escaso desarrollo de bandas en Chile. A comienzos del siglo XIX, Francisco de Lastra, que era Director Supremo del país, encargó al músico inglés Guillermo Carter, organizar la primera banda nacional. En 1814, salió por primera vez a la calle. (Villafruela, 2007, p. 90)

68 años más tarde, en 1882, se encuentran los primeros registros del uso del saxofón en las bandas militares del ejército:

En las fanfarreas: 4 cornetas, 4 saxofones, 4 trombones, 2 bombardinos, 1 bajo, 1 bombo y 1 platillo. En las bandas: 1 octavín 1 requinto, 3 clarinetes, 3 pistones, 4 saxofones, 3 trombones, 2 bombardinos, 1 bajo, 1 bombo y platillos.”² (Chacón, 2000, p. 17-18)

En el contexto chileno, el saxofón ha sido una herramienta esencial en la construcción de un lenguaje musical único, particularmente en la música popular y en el ámbito académico. A pesar de sus orígenes en la música europea, el saxofón en Chile ha logrado integrarse de

² CHACÓN CRUZ, Manuel Gustavo. *Capacitación de Bandas Instrumentales y Escolares en la Comuna de San Vicente de Tagua Tagua*. Tesis de Diplomado en Dirección de Bandas. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2004, pp 17-18.

manera relevante en diversos géneros musicales, que van desde el jazz y la música popular hasta la música académica y contemporánea.

La llegada del saxofón a Chile se puede ubicar a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, período en el cual comenzó a ganar popularidad en América Latina. Durante este tiempo, el saxofón no solo fue utilizado en bandas militares y orquestas sinfónicas, sino que también empezó a ser integrado en formaciones de jazz y música popular, lo que permitió su expansión en el ámbito musical chileno. Según el musicólogo e historiador de la música, Villafruela (2007), el saxofón desempeñó un papel clave en la evolución del jazz latinoamericano y, por ende, en el panorama musical chileno.

Desde sus primeros tiempos en Chile, el saxofón comenzó a ser parte de formaciones y estrenos: “En 1924 Pablo Garrido presentó la primera orquesta de jazz en Valparaíso, que estaba formada por instrumentos de viento, cuerdas y percusión. El saxofonista esporádicamente tocaba el clarinete o la tuba”.(Villafruela, 2007, p.92)

En los años 30 podemos encontrar orquestas de salón con repertorios de: valeses, foxtrots, jazz, tangos, fragmentos de óperas y operetas. Entre las orquestas más destacadas de esta época y que incluyeron el saxofón están: Las Damas Vienesas, La Orquesta de Gath y Chavez, La Orquesta de Manuela Gaete, La Orquesta Roxy, La Orquesta RCA Victor, La Orquesta Passini, La Orquesta de la Radio Huckle y la Orquesta del Club de la Unión.

El desarrollo del jazz en Chile, a partir de la década de 1940, permitió que el saxofón tuviera una presencia más consolidada dentro de las formaciones de jazz. Bandas y músicos como los de la escena del jazz de Santiago comenzaron a incorporar el saxofón en sus grupos, lo que consolidó su lugar en el escenario musical local. La influencia de artistas internacionales como Stan Getz, Charlie Parker y John Coltrane, cuyas interpretaciones trascendieron

fronteras, motivó a músicos chilenos a explorar el saxofón como un instrumento solista dentro del jazz. A este respecto, Villafruela (2007) destaca la importancia del saxofón en la improvisación, un rasgo distintivo del jazz, que permite una mayor expresividad y libertad creativa.

En la década del 40 ya podemos observar en Chile dos tipos de orquestas, la orquesta típica con bandoneón dedicada principalmente al tango y la canción latinoamericana y la orquesta de jazz dedicada a la música norteamericana y latinoamericanaailable. Fué en el género de la músicaailable que el saxofón se incorporó de manera estable, con la influencia de la música tropical, en la década del 50 se crea la famosa Orquesta Huambaly, esta Orquesta “Nació cuando el saxofonista Carmelo Bustos tuvo la oportunidad de formar una orquesta para trabajar en el Club Medianoche y en la boite-restaurant Nuria, en Santiago”(Villafruela, 2007 p.93)

Además del jazz, el saxofón encontró su lugar en otros géneros de música popular en Chile. En las décadas de 1950 y 1960, los conjuntos de música tropical, la música de cuarteto y las bandas de rock comenzaron a incorporar el saxofón, lo que amplió las posibilidades sonoras en estos géneros. La versatilidad del saxofón, capaz de adaptarse a diferentes estilos, contribuyó a que este instrumento se mantuviera relevante en la escena musical chilena. (Villafruela, 2007)

Por otro lado, en el ámbito académico, el saxofón en Chile tuvo un desarrollo paralelo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. A medida que se fue consolidando la educación musical formal, el saxofón comenzó a ser incluido en los programas de estudio de instituciones como la Universidad de Chile y el Conservatorio de la Universidad de Santiago. En este sentido, el saxofón se empezó a enseñar tanto en su faceta clásica como en su faceta

moderna, lo que permitió que se explorara su potencial dentro de la música de cámara y la música contemporánea. (Villafruela, 2007)

A partir de la década de 1970 y 1980, la llegada de compositores nacionales e internacionales que escribieron para el saxofón y su inclusión en ensambles de música contemporánea, permitieron que el instrumento se integrará en una nueva perspectiva dentro de la música académica chilena. La incorporación del saxofón en composiciones contemporáneas, particularmente en el ámbito de la música experimental, brindó nuevas oportunidades para la exploración sonora del instrumento. En las décadas posteriores, el saxofón ha seguido desarrollándose en los diversos estilos musicales desde la música académica hasta la música popular. (Villafruela, 2007)

Algunos de los y las Saxofonistas más destacados de la historia del saxofón en Chile son: Carmelo Bustos, Luis Kohan, Enrique “Kiko” Aldana, Alvaro Vivencio, Luis Retamal, Fernando “Mickey” Mardones, Luis Aravena, B. Carvajal, Jorge Martinez, José Sein, Mario Escobar, Marcos Aldana, Raúl Gutiérrez, Patricio Ramirez, Sandro Salvati, Alfredo Espinoza, Andrés Bonnet, Amelia Wenborne, Ignacio Gonzalez, Agustín Moya, Claudio Rubio, Andres Perez, Cristian Gallardo, Max Alarcón, Melisa Aldana, Cristian Mendoza, Marcos Contreras, Fabian Morales, Alvaro Collao, Alejandro Rivas, Karem Ruiz, Jonathan Gatica entre otros.

2. Conceptualización y Origen del Carnaval

El carnaval es una celebración de gran trascendencia en diversas culturas, caracterizada por su naturaleza festiva, ritual y de transgresión de normas sociales establecidas (Duvignaud, 1987). Este fenómeno cultural tiene orígenes que se remontan a las festividades paganas de la antigüedad, como las Saturnales romanas y las fiestas dionisíacas griegas, donde la sociedad se sumergía en un período de "licencia" y alteración del orden

habitual, permitiendo la liberación de las inhibiciones sociales (Bakhtin, 1984). Según Bakhtin (1984), el carnaval cumple la función de “inversión de roles”, donde las jerarquías y convenciones se suspenden temporalmente, permitiendo una especie de “mundo al revés” que fomenta la libertad y el humor popular. Guerra (2015), en *El retorno del carnaval*, refuerza esta visión al señalar que el carnaval puede emerger como una forma de protesta y resistencia cultural que cuestiona el orden establecido y permite la expresión de la voz popular de manera simbólica.

2.1. El Carnaval como Manifestación de Identidad Cultural

El carnaval se presenta también como un espacio donde la identidad cultural de las comunidades se reafirma y recrea. Para Appadurai (1996), el carnaval se convierte en un espacio de construcción y renegociación de la identidad colectiva, donde los símbolos, trajes, danzas y música son vehículos de memoria histórica y pertenencia. En el contexto latinoamericano, el carnaval ha sido clave para la preservación y el desarrollo de las tradiciones indígenas, africanas y europeas, que convergen en una expresión de sincretismo cultural (Martínez, 2010). Guerra (2015) argumenta que el resurgimiento del carnaval en ciertas comunidades no sólo revitaliza sus elementos tradicionales, sino que también refuerza la identidad local en una época en que las presiones de la globalización pueden debilitar el sentido de pertenencia y las expresiones culturales autóctonas.

2.2. Función Social del Carnaval

El carnaval también cumple una función social en tanto facilita la catarsis colectiva y el cuestionamiento de las estructuras de poder (Turner, 1969). Según Turner (1969), en el carnaval se produce una “liminalidad” donde los individuos transitan entre lo ordinario y lo extraordinario, fomentando la cohesión social a través de la participación en rituales colectivos.

Guerra (2015) analiza cómo el carnaval, al integrarse en las protestas sociales como las del movimiento estudiantil chileno de 2011, cumple una función liberadora y catártica. En este contexto, el carnaval deja de ser simplemente una celebración cultural y se convierte en un acto de resistencia social que permite a la comunidad expresar sus demandas y frustraciones mediante acciones lúdicas y visuales.

Jimenez (2020) complementa esta visión al destacar que el carnaval actúa como un espacio de aprendizaje colectivo, donde los participantes, al involucrarse en las dinámicas festivas, no solo experimentan una liberación emocional, sino que también adquieren herramientas simbólicas para analizar y desafiar las estructuras de poder. Este aprendizaje no se limita a las expresiones artísticas, sino que también incluye la construcción de discursos críticos que son esenciales para la transformación social.

En las manifestaciones carnavalescas vinculadas a movimientos sociales, como el estudiantil chileno de 2011, Jimenez (2020) identifica un "proceso de resignificación cultural", en el que los símbolos tradicionales del carnaval se reinterpretan para amplificar mensajes de resistencia. Por ejemplo, los desfiles, disfraces y actos performativos se convierten en vehículos para comunicar demandas colectivas y exponer injusticias, promoviendo la participación activa de la ciudadanía en el cambio social.

Además, el carnaval fomenta la inclusión y el diálogo intercultural, actuando como un mecanismo para superar barreras sociales y políticas. Jimenez (2020) sostiene que la naturaleza colaborativa del carnaval no solo fortalece la cohesión interna de las comunidades, sino que también crea un espacio seguro para la diversidad y la integración de perspectivas distintas. Esto es particularmente evidente en las protestas festivas, donde la creatividad

colectiva se convierte en un lenguaje universal que une a diversos sectores de la sociedad en torno a una causa común.

Por otro lado, la función social del carnaval no se limita a su capacidad de catarsis colectiva. Jimenez (2020) subraya que, al permitir la interacción entre diferentes generaciones y grupos sociales, el carnaval se convierte en un espacio de pedagogía comunitaria, donde se intercambian conocimientos y se reafirman los valores culturales. Este intercambio refuerza la resiliencia de las comunidades frente a desafíos como la exclusión social, la violencia y la desigualdad.

En síntesis, el análisis de Jimenez (2020) amplía la comprensión de la función social del carnaval al situarlo como un proceso de aprendizaje colaborativo y transformación social. Más allá de ser un simple ritual festivo, el carnaval se configura como un catalizador de resistencia cultural y un instrumento para construir cohesión, sentido de pertenencia y cambios significativos en las dinámicas de poder.

2.3. El Carnaval y el Turismo Cultural

En las últimas décadas, el carnaval ha adquirido una nueva dimensión económica y turística, posicionándose como un atractivo cultural que genera ingresos significativos para las comunidades anfitrionas (Picard & Robinson, 2006). Según estos autores, el carnaval, en su adaptación a un modelo de espectáculo para el turismo, puede experimentar procesos de "folclorización", es decir, una reinterpretación y comercialización de sus elementos tradicionales para satisfacer las demandas del turismo cultural. Guerra (2015) en *El retorno del carnaval* señala que la recuperación del carnaval en algunas localidades también ha sido impulsada por intereses turísticos y económicos, lo que plantea el desafío de equilibrar la autenticidad cultural con la necesidad de atraer visitantes. Este proceso puede desvirtuar el significado original del

carnaval, transformándolo en un espectáculo que responde más a las expectativas de los turistas que a las necesidades de la comunidad local (García Canclini, 1995).

2.4. El Carnaval en América Latina

En América Latina, el carnaval ha sido escenario de importantes manifestaciones sociales y políticas, especialmente en países como Brasil, Colombia, Bolivia, Perú y Uruguay. En Brasil, el carnaval de Río de Janeiro es un fenómeno cultural y turístico de gran envergadura, conocido por su despliegue de samba y escuelas de baile que encarnan la identidad afro brasileña y su historia de resistencia (DaMatta, 1991). En Bolivia, el carnaval de Oruro, reconocido por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad, constituye una celebración en la que se integran las cosmovisiones indígena y católica, expresando una rica herencia cultural andina (Van Kessel, 2007). En Colombia, el carnaval de Barranquilla resalta como una manifestación de diversidad cultural, incorporando ritmos africanos, indígenas y europeos que reflejan la complejidad étnica y cultural del país (Rueda Ortiz, 2004). Por su parte, el carnaval de Uruguay es internacionalmente conocido por ser una de las fiestas populares más largas del mundo, en donde las competencias entre murgas y su transmisión por distintas plataformas tienen un alcance masivo en la población.

Jimenez (2020) profundiza en esta temática al considerar el carnaval no solo como un espacio festivo, sino como un "laboratorio vivo" de aprendizaje colaborativo. En este contexto, las comunidades no solo participan de manera activa, sino que se convierten en co-creadoras de su patrimonio cultural. Esta dinámica fortalece los vínculos sociales y facilita la transmisión de conocimientos intergeneracionales. Por ejemplo, en el carnaval de Oruro, las comparsas no

sólo son exhibiciones coreográficas, sino espacios de enseñanza donde se aprende la historia y los valores que sustentan esta tradición andina (Jimenez, 2020).

Asimismo, el carnaval de Barranquilla no solo integra las diversas raíces culturales del país, sino que funciona como un medio pedagógico de resistencia frente a la homogenización cultural. Jimenez (2020) enfatiza que estas celebraciones constituyen un "ejercicio colectivo de memoria histórica", donde las comunidades reivindican sus identidades frente a los efectos de la globalización. En este sentido, la diversidad rítmica y artística del carnaval se convierte en un lenguaje simbólico que refuerza la cohesión social y la pertenencia cultural.

En Uruguay, las competencias de murgas y tablados no solo son expresiones artísticas, sino espacios donde los participantes desarrollan aprendizajes significativos a través de la música y la crítica social. Jimenez (2020) sostiene que estos espacios de interacción cultural fomentan la solidaridad y la innovación artística, consolidándose como un eje central en las dinámicas sociales del país.

Finalmente, el resurgimiento de los carnavales en varios países, señalado por Guerra (2015), encuentra respaldo en el análisis de Jimenez (2020), quien argumenta que estas festividades son vehículos de resistencia y preservación cultural que permiten a las comunidades expresar sus demandas sociales y políticas de manera creativa y cohesionada. Este carácter colaborativo refuerza el papel del carnaval como un escenario integral donde convergen las dimensiones artística, educativa y política.

2.3. El Carnaval en Chile: Entre la Celebración, la Resistencia Social y su Historia de Censura

En Chile, el carnaval no solo es una celebración cultural, sino también una manifestación de resistencia y reivindicación social. Una de las expresiones carnavalescas más

significativas en el país es el “Carnaval Andino con la Fuerza del Sol”, celebrado en Arica, que rinde homenaje a las tradiciones y a la identidad andina de las comunidades aymaras y quechuas (Bórquez, 2015). Este carnaval, que tiene lugar en un contexto fronterizo con Bolivia y Perú, simboliza la unión de las tres naciones y destaca la relevancia de la identidad cultural andina en la construcción del patrimonio cultural chileno (Valenzuela, 2016). Además de este, carnavales de la zona central además de otras celebraciones en el norte chileno han venido ganando importancia al integrar elementos de las culturas indígenas y afrodescendientes, promoviendo así la diversidad cultural y étnica del país (González, 2018).

Jimenez(2020) ofrece un marco para analizar estas expresiones culturales al describir cómo los carnavales en contextos fronterizos, como el de Arica, se configuran como espacios transnacionales donde convergen tradiciones compartidas y reivindicaciones específicas de cada comunidad. Este tipo de carnavales no solo refuerza la identidad cultural local, sino que también establece puentes interculturales que promueven la cooperación y el reconocimiento mutuo entre las naciones vecinas. La participación activa de las comunidades aymaras y quechuas en el “Carnaval Andino con la Fuerza del Sol” ejemplifica este proceso, evidenciando cómo estas celebraciones fortalecen la cohesión social y la conciencia histórica en una región históricamente marcada por tensiones políticas y culturales.

No obstante, la historia del carnaval en Chile también está profundamente marcada por episodios de censura y prohibición, que comenzaron mucho antes del siglo XX. Durante el siglo XIX, Diego Portales, reconocido por sus políticas de orden y control social, promovió restricciones a las fiestas populares, incluyendo los carnavales. En su visión de consolidar un Estado centralizado y disciplinado, Portales percibía estas celebraciones como focos de desorden y potencial amenaza al dominio institucional. Las leyes y normativas promulgadas durante su administración restringieron las expresiones carnavalescas, especialmente aquellas

vinculadas a sectores populares, buscando erradicar lo que consideraba prácticas impropias para la construcción de un país moderno.

A lo largo de los siglos XIX y XX, otros gobiernos continuaron con estas restricciones, particularmente en los contextos de cambio social. Estas políticas reflejaban un intento de las élites por controlar las dinámicas culturales de los sectores populares, limitando su capacidad de apropiarse del espacio público mediante expresiones festivas. Aunque las prohibiciones variaban en intensidad según el periodo, la constante fue el choque entre las instituciones estatales y la naturaleza transgresora del carnaval.

Durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990), estas dinámicas de censura alcanzaron su máxima expresión. El régimen autoritario identificó el carnaval como un espacio potencial de resistencia política y cultural, especialmente por su capacidad para congregarse a las comunidades en torno a expresiones festivas que escapaban al control estatal. Las manifestaciones carnaavalescas fueron reprimidas o desplazadas a la clandestinidad, mientras que prácticas relacionadas, como las murgas y el teatro callejero, fueron vigiladas y censuradas debido a su capacidad para vehicular críticas al régimen. Sin embargo, las comunidades encontraron formas de preservar estas tradiciones, a menudo adaptándolas para garantizar su continuidad.

En el contexto urbano, el carnaval ha evolucionado hacia una nueva dimensión como un espacio de resistencia y experimentación simbólica frente a las dinámicas de exclusión y violencia institucional. Un ejemplo emblemático es el movimiento estudiantil chileno de 2011, donde la incorporación de elementos carnaavalescos como disfraces, humor y parodias transformó las protestas en actos de carnavalización. Guerra (2015) destaca cómo estas manifestaciones subvirtieron el orden y las normas establecidas, generando un espacio de

resistencia simbólica. La carnavalización permitió a los manifestantes desafiar la autoridad y la violencia institucional de una manera estética y lúdica, utilizando el humor como herramienta de crítica y transgresión social.

Jimenez (2020) complementa esta perspectiva al argumentar que estas formas urbanas de carnaval funcionan como un "laboratorio cultural", donde se resignifican las prácticas tradicionales para adaptarse a problemáticas contemporáneas. En celebraciones emergentes como el "Carnaval de Renca" y otras en zonas urbanas, se observa cómo los elementos culturales indígenas y afrodescendientes son integrados para abordar cuestiones actuales de exclusión social y marginalización, consolidando al carnaval como un espacio inclusivo y participativo.

En conclusión, el carnaval en Chile, tanto en sus manifestaciones tradicionales como en sus adaptaciones urbanas y de protesta, trasciende el ámbito festivo para convertirse en un vehículo de resistencia, reivindicación y diálogo cultural. A lo largo de su historia, desde las prohibiciones impulsadas por Diego Portales hasta las censuras más recientes bajo regímenes autoritarios, el carnaval ha demostrado ser una herramienta poderosa de cohesión y resiliencia. Como señala Jimenez (2020), estas celebraciones no solo refuerzan las identidades locales y transnacionales, sino que también abren espacios de transformación social que responden a las complejas realidades del país.

3. La Comparsa

La comparsa se define como un grupo de personas que ocupa el espacio público en avance festivo, con bandas de música, figuras y danzas. Según Casares (1943), es un conjunto de personas vestidas de modo particular que asisten a fiestas de carnaval, tocando o representando algo específico. El formato de comparsa se resume en un grupo de personas

que ocupa el espacio público en avanzada y en un ánimo festivo, incluye bandas de música, figurines y cuerpos de danza. La motivación para desplegar una comparsa en el espacio público puede ser muy variada, desde motivaciones religiosas, políticas, pagas o de concurso. El diccionario ideológico de la lengua española de Juilo Casares, edición 1943, nos da como segunda acepción de la palabra “comparsa”: Grupos de personas, vestidas de cierto modo, que asisten a las fiestas de carnaval u otras análogas, tocando, bailando o representando alguna cosa. (Bilbao, 1962, p. 156)

“.....a son de clarín y a son de tambor, viene marchando una comparsa. Los focos eléctricos hacen brillar sus cascos metálicos, sus lujosas zarandajas; lentejuelas y galonadas, esos hombres marchan precedidos de estandartes; tras los músicos van los acompañantes. Hay marquesas y duques italianos, estudiantes españoles y jefes turcos. Son los desquites de las clases humilladas: es la negación espontánea e involuntaria de la democracia. El almacenero napolitano más lisiado y zopo aparece de adonis, militar o noble. El obrero que habla de anarquía y socialismo más furiosamente que ninguno de sus compañeros , camina metido en su disfraz Colonna o Doria de Barracas Bravos y excelentes trabajadores! han ahorrado todo el año para salir petulantemente de príncipes de carnestolendas; así veis en la comparsa la exhibición de las piernas musculosas y ferreas de los changadores, enfundadas en medias de color, gruesas caras de arrabal sobre golillas planchadas, cabezotas decoradas con birretes de paje, oro y plumas.

.....La belleza está allí; la fealdad también. Impera la democracia más despótica. El pueblo se divierte....” Ruben Darío. Psicologías Carnavalescas. (En: Tribuna, Buenos Aires, 26-2-1896)

3.1 La Comparsa en el Contexto Cultural

La comparsa, como fenómeno sociocultural, representa una manifestación popular que articula la identidad, el folclore y la alegría colectiva en eventos públicos, particularmente en el contexto de festividades y carnavales. En las comparsas se destaca un componente teatral y musical que logra integrar a una comunidad en torno a expresiones artísticas, enfatizando tanto el valor de la tradición como la capacidad de adaptación y renovación cultural. Así, la comparsa se constituye no sólo como una actividad recreativa, sino como un espacio donde se preservan y recrean significados culturales profundos, vinculados con la historia y la identidad de los participantes. (Jiménez, 2020)

Según Darío (1896), en su crónica *Psicologías Carnavalescas*, las comparsas son vistas como espacios donde se puede experimentar una "liberación de las normas sociales". En palabras de Darío, el carnaval y sus manifestaciones, entre ellas las comparsas, permiten un "desdoblamiento de la personalidad", donde el individuo se disfraza y actúa fuera de los límites convencionales de su rol social (Tribuna, 26 de febrero de 1896). Esta cita evidencia cómo la comparsa facilita la exploración de identidades múltiples y permite la expresión de aspectos reprimidos o escondidos del ser humano, conformando una especie de psicodrama colectivo en el que los participantes proyectan una identidad colectiva temporal.

Además de su dimensión psicológica y social, la comparsa es un espacio donde se actualizan y reinterpretan elementos de la cultura local. Como explica Varela (2009), "las comparsas contribuyen a la revitalización de la cultura popular, mediante el uso de símbolos y lenguajes que son reconocidos y resignificados por la comunidad" (p. 112). Este proceso de revitalización se observa en la elección de temas, disfraces, músicas y danzas que suelen hacer alusión a tradiciones ancestrales o a eventos históricos relevantes, fusionando estos elementos con referencias contemporáneas. La comparsa, entonces, es un espacio de creación y

recreación donde se ponen en escena narrativas colectivas que refuerzan la identidad comunitaria y regional.

Asimismo, la comparsa cumple una función política, en tanto que proporciona un espacio de resistencia simbólica frente a las estructuras de poder y a las normativas impuestas por el Estado o las clases dominantes. Al respecto, Bajtín (1987) señala que las festividades populares, incluidas las comparsas, permiten una inversión temporal de las jerarquías sociales, permitiendo la participación de todos los individuos sin distinción de clases ni estatus (p. 45). Esta inversión temporal y la mezcla de lo alto y lo bajo en términos de cultura subvierten las normas sociales y permiten una crítica simbólica del orden establecido, un espacio donde las tensiones sociales pueden ser momentáneamente liberadas y donde se expresan demandas colectivas en un ambiente lúdico y festivo.

Finalmente, las comparsas, como parte de las festividades carnavalescas, cumplen una función estética al exponer al público una rica variedad de trajes, danzas y músicas. Estas manifestaciones son formas de expresión artística que otorgan belleza y colorido a la fiesta y a la vida cotidiana. La estética de la comparsa, lejos de ser superficial, está profundamente imbricada en la sensibilidad cultural del grupo, convirtiéndose en un elemento de cohesión social y en un vehículo de memoria colectiva. Como indica González (2008), “la comparsa es una fiesta estética que logra unir a la comunidad en un acto de belleza compartida, donde lo visual y lo sonoro se convierten en un lenguaje propio y particular de una región” (p. 78).

Además de su dimensión social, la comparsa cumple una función estética, con trajes, danzas y músicas que otorgan belleza a la fiesta. Bajtín (1987) sostiene que la mezcla de lo alto y lo bajo en la cultura popular subvierten las normas, mientras que González (2008) señala que la comparsa es una celebración de belleza compartida.

4. -El Pasacalle.

El pasacalle, como fenómeno cultural y musical, constituye un elemento de importancia dentro de las tradiciones latinoamericanas, en las cuales se manifiestan expresiones populares y rituales comunitarios. En este marco, se considera esencial comprender sus características y funciones en contextos diversos. El pasacalle, que ha evolucionado en distintas regiones, se encuentra arraigado tanto en los ambientes urbanos como rurales, con adaptaciones que reflejan la identidad cultural de los pueblos. (Jimenez, 2020)

En términos históricos, el pasacalle tiene sus orígenes en España durante el periodo barroco y se caracteriza por su estructura en compás binario o cuaternario, con un carácter marcado y repetitivo que facilitaba el acompañamiento de los músicos y danzantes (González, 2010). Este género musical, en sus primeras manifestaciones, acompañaba a desfiles o procesiones, simbolizando la transición y movimiento dentro de un espacio común. Según González (2010), “el pasacalle era una expresión de música incidental, utilizada principalmente en eventos públicos para acompañar el paso de las multitudes” (p. 45). Su función era, entonces, acompañar a quienes marchaban, marcando el ritmo de sus pasos y generando un ambiente festivo en el entorno.

A lo largo del tiempo, el pasacalle fue asimilado en distintos países de América Latina, donde se recontextualizó en función de las prácticas culturales locales. En Perú, por ejemplo, se asocia con las festividades y celebraciones patronales, en las cuales el pasacalle es parte central del ritual colectivo. Álvarez (2015) sostiene que el pasacalle en Perú se ha convertido en un símbolo de resistencia cultural, reflejando la identidad local en sus melodías y ritmos. Este enfoque en la identidad y el sentido de pertenencia enriquece el análisis del pasacalle como un fenómeno no solo musical, sino también social y cultural.

Asimismo, el pasacalle ha sido objeto de transformaciones en los contextos urbanos de países como Colombia y Ecuador, donde se ha adaptado a nuevas formas de interpretación y a repertorios de música popular. Martínez y Gómez (2018) argumentan que en las ciudades, el pasacalle ha sido reinterpretado, manteniendo su función de acompañamiento en desfiles, pero incorporando influencias modernas que lo convierten en una expresión viva de la cultura urbana. Este proceso de hibridación permite que el pasacalle continúe vigente y atractivo para las generaciones jóvenes, quienes encuentran en él una forma de conexión con su herencia cultural.

En términos musicales, el pasacalle presenta una estructura melódica y rítmica que facilita su adaptación a distintos instrumentos y agrupaciones. Usualmente interpretado por bandas de viento y percusión, su simplicidad armónica permite una ejecución efectiva en espacios abiertos, lo cual es esencial para su función en desfiles y marchas. Según Pérez (2019), “la instrumentación del pasacalle responde a la necesidad de proyectar el sonido en espacios amplios, destacando el uso de instrumentos de viento y percusión como elementos claves” (p. 56). Esto garantiza que el pasacalle mantenga su capacidad de acompañar el movimiento colectivo, incluso en contextos de grandes multitudes.

Finalmente, el pasacalle no solo se entiende como un género musical, sino como una práctica cultural que articula aspectos identitarios, rituales y sociales. A través de sus melodías, ritmos y participación comunitaria, el pasacalle permite a los individuos reafirmar su pertenencia a una colectividad, celebrando y transmitiendo sus valores y tradiciones. Como señala Ríos (2020), “el pasacalle es una forma de expresión colectiva que conjuga la música y el ritual, permitiendo una experiencia de unidad y celebración compartida” (p. 93).

5.1 .La Banda de Pasacalle

La "banda de pasacalle" es un fenómeno musical que se inscribe en el ámbito de la música popular urbana y rural en varios países de América Latina, especialmente en Perú, Ecuador y Colombia, donde su desarrollo ha estado vinculado con la celebración de festividades locales, procesiones religiosas, y actos cívicos. Este tipo de banda representa una manifestación de identidad cultural y arraigo comunitario que se mantiene vigente a pesar de las transformaciones culturales que trae consigo la modernización. Como explica Benavides (2010), "las bandas de pasacalle conforman un espacio de encuentro y expresión popular, donde la música cumple una función ritual y social fundamental, trascendiendo su papel de mero entretenimiento" (p. 45).

5. Origen y Evolución de la Banda de Pasacalle en América Latina

El origen de la banda de pasacalle está asociado con las prácticas musicales de las comunidades indígenas y mestizas en América Latina, que han sido influenciadas tanto por la música europea como por las tradiciones autóctonas (Martínez, 2009). En muchos casos, el desarrollo de estas bandas se dio en paralelo al surgimiento de bandas militares en la región, pero con un enfoque adaptado a las necesidades culturales y sociales de las comunidades locales. Según Contreras (2015), "la estructura instrumental y el repertorio de las bandas de pasacalle han evolucionado para incluir elementos propios de cada región, con un énfasis en ritmos de origen indígena y mestizo, lo que les confiere una identidad única" (p. 123).

5.1 Instrumentación y Estilo Musical

La instrumentación en las bandas de pasacalle suele ser variada, combinando instrumentos de viento y percusión, como trompetas, trombones, saxofones, tambores y bombos, entre otros, siempre y cuando cuenten con la condición de poder ser ejecutados en

avanzada, es decir, mientras la comparsa desfila. Este enfoque en la instrumentación no sólo permite la creación de un sonido característico, sino que también refleja la identidad cultural de las comunidades en las que estas bandas operan. La diversidad de instrumentos utilizados en estas agrupaciones contribuye a su capacidad para adaptarse a diferentes contextos festivos y ceremoniales, lo que a su vez enriquece la experiencia cultural de los asistentes. Por ejemplo, según Farak y Espinosa (2023), "las bandas de viento son agrupaciones musicales fundamentales dentro de la sonoridad de los pueblos del Caribe colombiano", (pág. 405)

Además, el estilo de interpretación se caracteriza por su energía y expresividad, aspectos que se relacionan con la función social de la música en los contextos donde estas bandas actúan. La música de las bandas de pasacalle no solo sirve como entretenimiento, sino que también actúa como un medio de cohesión social y expresión cultural, lo que indica que la música no solo es un producto artístico, sino que también está profundamente arraigada en las tradiciones locales y en la vida cotidiana de las comunidades. Por ejemplo, en el caso específico de Colombia, Farak y Espinosa (2023) mencionan: "las bandas ejecutan en formato tradicional ritmos de fandango, porro palitiao y tapao, puya y mapalé" (pág. 406).

La interpretación en una banda de pasacalle no solo depende de la técnica, sino del compromiso emocional de los músicos, quienes buscan conectar con el público y transmitir un sentido de orgullo y pertenencia. Este compromiso se manifiesta en la forma en que los músicos se involucran con su audiencia, creando un ambiente de participación y celebración. Como mencionan Farak y Espinos (2023), "sus creaciones musicales son, en esencia, empíricas y de origen popular" ,(p.407), lo que implica que los músicos no solo interpretan, sino que también son parte activa de la cultura que representan. Este vínculo emocional es esencial para la experiencia de la música en vivo, donde la interacción entre los músicos y el público puede transformar un simple desfile en una celebración comunitaria.

Es importante considerar que la interpretación e instrumentación en una banda de pasacalle está influenciada por el contexto socioeconómico de los músicos. Muchos de ellos provienen de comunidades que enfrentan desafíos significativos, como la pobreza y la informalidad laboral, lo que puede impactar su capacidad para dedicarse plenamente a la música como profesión. Farak y Espinosa (2023) señala que "el rótulo de 'subprofesión' refleja la exclusión económica y social de los músicos de banda" , (p.408). A pesar de estas adversidades, los músicos encuentran en la música una forma de resistencia y una manera de expresar su identidad cultural. Este contexto de vulnerabilidad no solo afecta su práctica musical, sino que también resalta la importancia de políticas que apoyen su desarrollo y bienestar. Según Farak y Espinosa (2023), "las políticas en clave de generación de capacidades deben ocuparse de las injusticias sociales evitables, entre estas, la pobreza", (p. 409). Esto implica que el apoyo a las bandas de pasacalle no solo es una cuestión de apreciación cultural, sino también de justicia social y desarrollo comunitario.

5.2 Función Social y Cultural

La banda de pasacalle cumple una función social relevante dentro de las comunidades, al ser una forma de resistencia cultural y de expresión de identidad colectiva. Esta música acompaña celebraciones religiosas, carnavales y desfiles patrióticos, sirviendo como un símbolo de la herencia cultural y como una expresión de alegría y unidad. La música de pasacalle permite a las comunidades apropiarse del espacio público, reivindicando su identidad y reforzando los lazos sociales a través de la música. (Jimenez, 2020)

En el contexto de los festivales y celebraciones locales, la banda de pasacalle es vista como un emblema de resistencia ante la homogenización cultural impuesta por la globalización. La persistencia de estas bandas en la vida comunitaria demuestra cómo las prácticas

musicales tradicionales se adaptan y sobreviven en el contexto de la modernidad. (Jimenez, 2020)

La banda de pasacalle cumple un papel fundamental en las comunidades, siendo no solo una manifestación artística, sino también una herramienta de resistencia cultural y expresión de identidad colectiva. Según Jiménez (2020), las prácticas carnavaleras, entre ellas los pasacalles, son descritas como actos de "amorosa resistencia popular" que buscan reconectar a las personas con sus raíces culturales y sociales. Estas actividades combinan arte, creatividad y goce libertario, generando dinámicas comunitarias que promueven una sociedad más justa y conectada.

El pasacalle acompaña momentos significativos como celebraciones religiosas, carnavales y desfiles patrióticos, transformando el espacio público en un lugar de encuentro y expresión colectiva. Estas actividades son vistas como procesos colaborativos que construyen un "tejido social carnavalero" y fortalecen los lazos afectivos entre los participantes. En este contexto, el espacio público se resignifica como un escenario de democratización cultural y artística, permitiendo a las comunidades expresar su identidad de manera autónoma (Jiménez, 2020)

En el marco de la globalización y la homogenización cultural, las bandas de pasacalle se posicionan como símbolos de resistencia. Estas agrupaciones no solo preservan las tradiciones, sino que también las adaptan a las dinámicas contemporáneas, promoviendo nuevas narrativas que integran lo tradicional y lo moderno. Este proceso resignifica las prácticas musicales como un medio para afrontar los desafíos culturales actuales, consolidándose como herramientas para la transformación social (Jiménez, 2020)

En resumen, la función social y cultural del pasacalle trasciende lo meramente festivo, estableciéndose como un espacio de aprendizaje colectivo, identidad compartida y resistencia cultural. Estas bandas representan un vínculo entre la memoria histórica, la creatividad comunitaria y la expresión artística, reafirmando su relevancia en la vida contemporánea de las comunidades que las integran. (Jiménez, 2020)

Marco metodológico.

-Enfoque metodológico: Para llevar a cabo esta investigación se utilizó un enfoque cualitativo poniendo especial dedicación a las experiencias subjetivas obtenidas de las muestras.

El enfoque cualitativo, utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación. Es una especie de “paraguas” en el cual se incluye una variedad de concepciones, visiones, técnicas y estudios no cuantitativos” (Hernández Sampieri et al., 2006, p. 8)

Tipo de estudio: el tipo de estudio usado en esta investigación es el estudio descriptivo y exploratorio para analizar la manifestación de un fenómeno que no ha sido abordado de manera directa antes de esta investigación. La investigación tiene una temporalidad determinada y su observación desde la experiencia es fundamental.

El objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema

de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas. Tal sería el caso de investigadores que pretendieran analizar fenómenos desconocidos o novedosos como: una enfermedad de recién aparición, una catástrofe, etc., estos estudios son como realizar un viaje a un sitio desconocido, del cual no hemos visto ningún documental ni leído algún libro. (Hernández Sampieri et al., 2006, p. 100)

Un estudio descriptivo permite especificar las características del fenómeno investigado.

Ejemplo: “En un estudio descriptivo se selecciona una serie de cuestiones y se mide o recolecta información sobre cada una de ellas, para así describir lo que se investiga” (Hernández Sampieri et al., 2006, p. 102).

Universo: Saxofonistas de comparsas de Santiago de Chile y cultores del Carnaval.

Muestra: La muestra fué una selección de 10 saxofonistas de las siguientes comparsas: La Puebla insurgente, Banda La Mecha, Banda Exuberante, Banda Flor de Bronces, Bandita la Inquieta, Banda de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, Banda de la Escuela comunitaria y de Oficios Carnavaleros La Remolino, además de una cultora del carnaval fundadora de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié. El tipo de muestra a usar en esta investigación será la muestra inductiva, tomando los casos de estudio desde la mayor diversidad posible y considerando la mayor de variables interseccionales posibles dentro del grupo a investigar.

- **Recolección de datos:** observación, entrevista y auto etnografía, visionados de documentos audiovisuales y publicaciones de investigación relacionadas. La recolección de datos se ejecutará en forma de entrevista a intérpretes y cultoras.

- **Análisis de datos:** Análisis musical; análisis estético; y análisis de contenido. Los datos fueron analizados luego de su transcripción, considerando las experiencias subjetivas de las

personas entrevistadas en relación a los objetivos de esta investigación y considerando las variables etarias, de clase, de orientación política, de capital cultural, de género y cosmovisión.

4, Análisis y Conclusiones

1- Reverberancia.

Una de los primeros fenómenos que se pueden experimentar al tocar el saxofón en un contexto de comparsa, en donde las calles, avenidas y plazas no ofrecen muros cercanos donde el sonido pueda retornar al intérprete, es la falta de monitoreo del propio sonido. Además, el enmascaramiento de las frecuencias por la emisión de muchos sonidos cercanos de percusiones, bronces y ruidos que el contexto callejero produce, genera un estado en donde es más difícil escucharse, en ese sentido, es común observar y descubrir como la espalda de quien se encuentra directamente delante puede servir como un leve retorno, un “espejo sonoro”, las y los intérpretes encuestados reconocen esta adversidad en donde el sonido del saxofón compite con muchos más sonidos de mayor intensidad y además con poco retorno. Lo siguiente es; cómo la longitud de una banda de avanzada (banda que camina mientras toca) afecta la recepción de un sonido, por ejemplo; las filas de instrumentos que se encuentran más lejos de las percusiones reciben el sonido con una latencia respecto de las filas que se encuentran al lado de las percusiones, esto genera un fenómeno en donde en la misma pieza musical interpretada a lo largo de una cuadra conviven varios pulsos por la distintas distancias que recorre una frecuencia para llegar a toda la banda, es común entre los músicos de comparsa recurrir a la observación visual de quienes ejecutan los instrumentos de percusión para poder ajustarse con mayor precisión al pulso, ya sea mirar el movimiento del mazo percutiendo el Bombo Andino o mirar los platillos que van sobre el Bombo chin-chin tirapie, desde el otro lado también es común escuchar que los percusionistas entonan con la voz las melodías de los vientos cuando la lejanía y la poca reverberación de los espacios abiertos no permite escucharlos.

En algunas tradiciones de bandas de comparsa de norteamérica es común encontrar un orden en donde los vientos van primeros y las percusiones marchan atrás, en la tradición andina y también en Santiago de Chile se usa en el sentido opuesto, es decir: primero las percusiones y luego marchan los vientos. Los cuerpos de baile pueden ir delante y atrás de la banda, la poca reverberación que ofrece el contexto acústico y la distancia que debe recorrer una frecuencia también genera que las y los bailarines que se encuentren más lejos vayan entonando las melodías con la voz e interpretando con una latencia respecto a la emisión de la música, en ese sentido es común que algunos intérpretes de instrumentos de vientos, en un gesto de cortesía por los cuerpos de baile, se den vuelta y caminen unos cuantos pasos de espalda para proyectar su sonido hacia las y los danzantes que bailan detrás de la banda. Este fenómeno se relaciona con la dirección en la que los instrumentos de viento emiten el sonido, situación que es fundamental en un contexto acústico tan abierto, por más técnica de proyección de sonido que tenga un intérprete, el sonido de su instrumento solo se proyectará hacia la dirección donde apunta su instrumento. En un espacio abierto, hacia la dirección opuesta a la salida de sonido de un instrumento de viento, desde la espalda del intérprete, se escuchará muy poco o nada dependiendo de la cantidad de público y el tamaño del espacio. Otro aspecto técnico relacionado con la reverberación que he podido experimentar en 13 años de actividad como intérprete del saxofón en distintas comparsas, es la articulación, es decir, la técnica instrumental para separar, ligar o acentuar las notas emitidas. En el caso del saxofón, las notas se separan y acentúan usando el contacto de la lengua contra la caña en combinación con la cantidad y velocidad de aire. La dureza y fuerza con la que la lengua percute la caña es determinante en la cualidad del sonido al ejecutar una articulación, en una sala pequeña como un ascensor o un baño, donde los muros están muy cerca y generan mucha reverberación, si bien los sonidos se extienden por mayor tiempo, no es necesario articular con mucha fuerza para separar los sonidos y cualquier ruido que emiten los

mecanismos o la articulación será amplificado y escuchado en detalle, en este caso la articulación suave es suficiente. En un espacio abierto como el de la calle es todo lo contrario, si no se articula con agresividad no se entienden las separaciones de las notas y la fuerza con la que la lengua hace contacto con la caña debe ser mucho mayor para poder ejecutar una articulación.

Muchas veces al ir tocando en avanzada se va cambiando el tamaño de la sala acústica, es decir: se pasa de una avenida a un callejón más pequeño o incluso se puede entrar a un galpón o salir de él como sucede en La Vega Central, en Lo Valledor o en el persa Bio-Bio. Es aquí donde la velocidad con la que la reverberación devuelve el sonido al intérprete genera un desfase rítmico mayor puesto que no toda la banda entra al mismo tiempo a la nueva sala y la velocidad de retorno se diversifica aún más, este estado de “caos” en el contexto carnavalero se aborda por lo general sin mayor problema puesto que existe la conciencia de que el tamaño del elenco es tan grande que el público que está en una parte de la calle puede estar recibiendo algo muy distinto de lo que está recibiendo otras personas del público dependiendo de su ubicación, este fenómeno es el mismo para los intérpretes, por muchas veces que se interprete un repertorio, no es posible observar la presentación completa de un espectáculo de comparsa estando dentro del elenco, siempre se estará experimentando una fracción del entero. Esta actitud tolerante con el caos también se puede apreciar cuando dos comparsas se encuentran o pasan cerca tocando distintas músicas al mismo tiempo, el esfuerzo de mantener el fiato y no “contagiarse” con los pulsos de la otra banda se logran con disciplinado fiato, cohesión y confianza en el trabajo grupal.

El poco retorno y la amplitud de la sala acústica que se encuentra él y la saxofonista de comparsa, exigen de un tipo de ejecución instrumental que priorice por alcanzar fortísimos, en ese sentido, es común entre los intérpretes del saxofón de comparsa usar “sets” (combinación

de boquilla, caña y fajillero) que permitan esos fortísimos y timbres más estridentes y de riqueza armónica para poder ensamblar timbres con bronces y percusiones.

Los saxofones, en la mayoría de las comparsas en Santiago de Chile, siempre han sido minoría con excepción de algunos proyectos recientes, es decir, es más usual encontrar bandas de bronces y percusiones. Estos instrumentos también presentan una resistencia al entorno distinta al saxofón, los bronces y percusiones de bandas de comparsa son más resistentes a las adversidades del exterior y es probable que esto los haga más prácticos y populares en las bandas de comparsa. Ni la lluvia ni el calor les afecta de la misma forma, el saxofón no puede exponerse al agua de la misma manera que los bronces porque sus zapatillas de cuero se hinchaban y deforman, tampoco es recomendable exponer las cañas al calor extremo porque se resecan y deforman. El hecho de que los saxofones sean una minoría en las comparsas produce que la acumulación de sonidos de los bronces y percusiones enmascaran las voces de los saxofones. Sebastián es Saxofonista de la Banda de comparsa “Flor de bronces” y menciona que sí es necesario dominar el registro fortísimo en el saxofón de comparsa porque: “al estar frente a una vasta percusión e instrumentos viento metal, la potencia que se le debe dar y la competencia presente es grande”

Debido a esta adversa condición acústica que ofrece el contexto del saxofón de comparsa es que los intérpretes investigados coinciden en varios aspectos:

- a- Es importante generar un sonido de bloque, sumar los sonidos de la fila de saxofones para poder aparecer en el contexto sonoro.
- b- Usar “sets” (conjunto de boquilla, caña y fajillero) que permita mayor intensidad de sonido y mayor riqueza armónica.
- c- Articular de manera más agresiva en espacios más amplios.
- d- Buscar indicadores visuales de pulso en la sección de percusión para poder ajustarse con mayor precisión al ritmo.

e. Cultivar una actitud interpretativa de disciplinada tolerancia y aceptación del caos como parte de la condición en la que se desarrolla el saxofón de comparsa.

2- Las y los intérpretes

En el presente capítulo se detallan y analizan las respuestas de las y los intérpretes investigados, quienes fueron elegidos considerando la mayor diversidad posible, tomando en cuenta también quienes son noveles intérpretes de saxofón de comparsa y quienes son saxofonistas de comparsa con más de una década de experiencia, los nombres de las personas entrevistadas se escribirán respetando su autodeterminación y derecho a ser nombradas de esa manera en esta investigación. Las y los intérpretes y sus comparsas entrevistadas son:

- Nayra (La Puebla insurgente)
- Cono (Banda Exuberante, Banda La Mecha, Bandita Inquieta y Escuela Carnavalera ChinChinTirapie)
- Leonardo Pinochet: (Flor de Bronces)
- Walquiria Castro (Flor de Bronces)
- German Reinao (Flor de Bronces)
- Martin Rocco (Escuela Carnavalera ChinChinTirapie)
- Sebastian (Flor de Bronces)
- Jorge “Koke” Tapia (Flor de Bronces)
- Camila Sido (Banda Exuberante, Banda La Mecha y Escuela Carnavalera ChinChinTirapie).
- Camilo Campos V (Comparsa Juan y Rosa, Banda La Mecha y Banda Escuela Carnavalera chinchintirapié)

2.1. Cumplimiento del objetivo de Adolphe Sax

El saxofón, concebido por Adolphe Sax en el siglo XIX para aumentar la intensidad sonora de las maderas en las bandas, encuentra en el contexto de las comparsas un terreno donde se pone a prueba este propósito original. En Santiago de Chile, las comparsas representan un espacio "al aire libre" donde las características acústicas del saxofón se enfrentan a desafíos técnicos y contextuales específicos.

Perspectivas de los intérpretes

- Nayra, Camila Sido y Cono afirman que el saxofón logra competir en volumen con los bronces, destacando que, al incorporar técnicas que maximizan la proyección del sonido, se acerca al propósito original de Sax. Para Nayra, el saxofón "logra escucharse mucho más que otros instrumentos de la familia [de las maderas]" y, por lo tanto, cumple su objetivo en la comparsa.
- Sin embargo, intérpretes como Leonardo Pinochet y Martín Rocco consideran que el saxofón, aunque efectivo, tiene limitaciones en comparación con los instrumentos de viento-metal, especialmente en contextos donde las percusiones y los bronces predominan.

Contexto histórico

El propósito original de Sax de crear un instrumento que combinara la riqueza tímbrica de las maderas con la proyección de los metales encuentra una conexión interesante en el entorno de las comparsas. Según Villafruela (2007), el saxofón fue diseñado para bandas al aire libre, contextos similares a las comparsas modernas. Sin embargo, como destacan Sebastián y Martín Rocco, la competencia con instrumentos de mayor intensidad, como las trompetas y tubas, plantea un desafío que requiere adaptaciones técnicas específicas.

2.2. Exigencias técnicas del saxofón en comparsa

El contexto de las comparsas en Santiago de Chile impone exigencias técnicas únicas para los intérpretes de saxofón, tanto en términos físicos como interpretativos. Estas exigencias están vinculadas a las características del entorno "al aire libre" y a la naturaleza colectiva de las bandas.

Proyección y esfuerzo físico

- La mayoría de los intérpretes coinciden en que tocar en comparsas requiere aumentar la fuerza del soplido para proyectar el sonido en espacios abiertos. Camila Sido, por ejemplo, menciona la importancia de "agarrar resistencia" debido a las largas jornadas de interpretación.
- Cono y Walkira Castro destacan la necesidad de generar un sonido brillante y potente que pueda competir con los bronces y las percusiones. Para lograrlo, los intérpretes recurren a configuraciones específicas de boquillas y cañas que favorecen una mayor proyección y riqueza armónica, sacrificando en ocasiones la sutileza del timbre.

Técnica de articulación

En el capítulo anterior se menciona que, en espacios abiertos, las notas del saxofón deben articularse con mayor agresividad para ser percibidas claramente. Este ajuste técnico, descrito por Cono y Nayra, refleja cómo las condiciones acústicas influyen directamente en la interpretación.

Relación con la tradición

Este esfuerzo técnico conecta con la idea original de Sax de crear un instrumento capaz de adaptarse a contextos al aire libre. En las comparsas, el saxofón retoma esta función, aunque las condiciones actuales exigen un dominio técnico aún más especializado debido a la presencia de instrumentos de mayor proyección sonora.

2.3. Espacios acústicos y su impacto en el sonido

Los espacios abiertos de las comparsas presentan desafíos acústicos significativos que afectan tanto la percepción del saxofón como la experiencia del intérprete.

Reverberancia limitada

Nayra, Cono y Germán Reinao señalan que la falta de reverberancia en espacios al aire libre dificulta el monitoreo del propio sonido y la sincronización con otros músicos. Este fenómeno, descrito como "latencia acústica", genera un entorno donde la precisión rítmica depende también de señales visuales o vocales en conjunto con la audición directa.

Diferencias en espacios cerrados

En contraste, los espacios cerrados, como galpones o auditorios, ofrecen condiciones más favorables para la proyección y claridad sonora del saxofón. Sin embargo, Nayra y Cono advierten que en estos espacios las percusiones pueden generar excesiva reverberación, enmascarando el sonido de los vientos.

Interacción con el público

A pesar de las dificultades acústicas, los espacios callejeros permiten una conexión más directa e inmediata con el público, como destaca Germán Reinao. Esta interacción refuerza el carácter comunitario y festivo de las comparsas, transformando las limitaciones técnicas en una oportunidad para fortalecer la cohesión social.

2.4. Diferencias entre el sonido de comparsa y el sonido de estudio

El contraste entre el sonido en comparsa y el sonido grabado o amplificado es un tema recurrente en las respuestas de los intérpretes. Todos coinciden en que las condiciones acústicas y las prioridades técnicas difieren drásticamente entre ambos contextos.

Sonido de bloque

- Camila Sido y Cono mencionan que en la comparsa el saxofón se percibe como parte de un ensamble, donde la prioridad es que el "bloque" sea audible en conjunto. Esto contrasta con las grabaciones de estudio, donde los detalles tímbricos y dinámicos del saxofón son más evidentes.
- Sebastián y Martín Rocco destacan que en el estudio se prioriza la calidad del timbre y las dinámicas, mientras que en la comparsa se busca principalmente proyección e intensidad.

Relación con el público

El entorno callejero permite que el público experimente el saxofón de manera directa y sin filtros tecnológicos, lo que, según Walkira Castro, aporta autenticidad a la interpretación. Sin

embargo, esta experiencia también implica compromisos en términos de estética sonora, ya que el ruido ambiental y la dispersión del sonido afectan la percepción del instrumento.

2.5. Motivaciones de los intérpretes

Las razones para integrar filas de saxofones en las comparsas varían entre los intérpretes, pero se destacan dos categorías principales:

Conexión personal y cultural

- Muchos intérpretes, como Martín Rocco y Cono, relatan motivaciones personales vinculadas a experiencias previas con el carnaval o la protesta social. Estas experiencias reflejan cómo el saxofón se convierte en un medio de expresión emocional y política en el contexto urbano de Santiago.
- Para otros, como Sebastián y Walkira Castro, el saxofón representa una oportunidad para explorar y compartir la riqueza musical de las comparsas, que abarcan desde ritmos andinos hasta adaptaciones contemporáneas.

Impacto emocional en el público

La percepción positiva del público hacia el saxofón, mencionada por Camila Sido y Germán Reinao, refuerza la importancia del instrumento como símbolo cultural. Este impacto se refleja en comentarios de admiración y sorpresa, especialmente en audiencias que no están familiarizadas con el saxofón en contextos festivos.

3. Resistencia

La resistencia para quien participa como saxofonista en una comparsa es principalmente dos conceptos distintos que convergen en una misma actividad, como son: el

concepto de resistencia en aspectos de técnica instrumental, y la resistencia como concepto político, filosófico y cultural.

3.1 Resistencia Técnica

Hasta el año 2011 mi entrenamiento como saxofonista había sido exclusivamente desde el ámbito tradicional académico, principalmente en el conservatorio de la Universidad de Chile, el impacto de ver y escuchar desplegarse una comparsa al aire libre en Santiago de Chile me conmovió al punto de incorporarme a la Escuela Carnavalera ChinChinTirapié, principalmente en las actividades relacionadas a la protesta, el mismo año que coincidió con alta actividad de comparsas en las protestas del movimiento estudiantil. El entrenamiento de intérprete basado en la técnica instrumental académica, entrega algunas capacidades que son útiles para el desempeño del instrumentista de pasacalles, una de esas capacidades más importantes es la resistencia, la capacidad de tocar un instrumento por largos periodos de tiempo sin afectar la calidad de interpretación. Esta capacidad física se entrena solo de la siguiente forma: con el hábito periodico de ejecución instrumental, la práctica diaria de ejercicios técnicos, la interpretación de piezas musicales que exijan resistencia y principalmente la práctica de “notas largas”. Entiéndase por “notas largas” a la ejecución de sonidos mantenidos y filados por la mayor cantidad de tiempo posible y en una secuencia consecutiva de una notas por cada exhalación. En este caso la “resistencia” se limita a la capacidad muscular de la embocadura para sostener una posición estable pero no por eso menos flexible, este tipo de contracción muscular específicamente isométrica por su cualidad de mantener por largos periodos de tiempo una contracción muscular, combinado con el entrenamiento para soplar comprimiendo el aparato respiratorio de manera uniforme es lo que permite ejecutar sonidos estables y flexibles a gusto en términos de afinación, intensidad y timbre. Todo este entrenamiento es básico en la academia formal con el objetivo de interpretar satisfactoriamente, por ejemplo,

formas como Adagios y Arias que se caracterizan por tener melodías largas y lentas que son exigentes en aspectos de resistencia. La exigencia técnica en la interpretación del saxofón de comparsa también incluye una gran resistencia de embocadura para tocar por largos pasacalles, a esta exigencia se le agrega la dificultad de tocar caminando, usar boquillas con cámaras internas más grandes, (que consumen más aire para poder sonar más fuerte), usar cañas más duras que si bien permiten sonar mas fuerte tambien necesitan más presión de aire para vibrar, todo esto en un ejercicio de compresión respiratoria al exhalar que busca alcanzar el punto máximo de exigencia en las posibilidades físicas del instrumento y el intérprete.

3.2 Filosofía de la Resistencia

El concepto de resistencia no solo se limita a algo técnico y físico en el saxofón de comparsa, el participar en una organización comunitaria que se toma el espacio público para celebrar y mostrar cómo la vinculación entre seres humanos es un fin en sí mismo, representa un acto de resistencia cultural que permite enfrentar la tendencia contemporánea al aislamiento, para desarrollar este punto usaré de referencia el texto *“Filosofía de la resistencia” contra el gobierno emocional*. de Carlos Javier Gonzalez Serrano (2024). La resistencia cultural, tal como se manifiesta en el carnaval en Santiago de Chile, y la filosofía de la resistencia de Carlos Javier González Serrano comparten puntos clave en torno a la lucha contra la alienación, la recuperación de la atención y el cuestionamiento de las narrativas hegemónicas. Esto puede abordarse desde una perspectiva que vincula las luchas simbólicas y prácticas en contextos de opresión con las formas de atención y agencia activa que el autor promueve en su obra.

En *Una filosofía de la resistencia*, González Serrano aborda cómo las sociedades contemporáneas están dominadas por la hiperestimulación tecnológica, la "emotocracia" y la ideología de la autoayuda. Según el autor, estas dinámicas conducen a un estado de alienación donde los sujetos se convierten en espectadores pasivos de su propia existencia, manipulados por estímulos externos y narrativas que los inducen a conformarse. La resistencia comienza con el cultivo de la atención consciente, que González Serrano define como "un proceso de recuperación del control sobre nuestras facultades mentales, que han sido colonizadas por estímulos externos y narrativas prefabricadas" (p. 89). La filosofía de la resistencia no se limita a una postura individualista, sino que busca generar un impacto colectivo al cuestionar los sistemas que perpetúan la alienación.

González Serrano propone una "resistencia" que comienza con el cultivo de la atención consciente y la recuperación del deseo auténtico, en oposición a los deseos impuestos por sistemas de control. La atención, entendida como un acto político y cultural, se convierte en un vehículo para transformar la realidad desde la autonomía y la agencia activa: "La atención es un acto político, pues implica decidir en qué enfocar nuestra energía vital frente al ruido constante que intenta distraernos" (González Serrano, 2024, p. 73).

3.3. El Carnaval como Espacio de Resistencia Cultural

El carnaval en Santiago de Chile, especialmente desde el movimiento estudiantil de 2011, ha sido interpretado como un espacio de resistencia cultural frente a las dinámicas de exclusión social, la homogenización cultural y la desigualdad. Según Guerra (2015), "la aparición del fenómeno carnavalesco en el centro de Santiago supone un retorno de la fiesta pública, que conlleva implicancias de alcances político-estéticos; de alteraciones sutiles en el entramado social". Esta ocupación del espacio público tiene un carácter simbólico y práctico,

desafiando estructuras hegemónicas a través de la música, la danza y el uso del cuerpo colectivo.

El carnaval subvierte temporalmente el orden establecido mediante lo que Bakhtin (1984) describe como el "mundo al revés", una inversión de roles que permite cuestionar jerarquías sociales y proponer una nueva visión de lo posible. En este contexto, el carnaval es un acto político-cultural que vincula la expresión artística con la resistencia social.

3.4 Convergencias entre el Carnaval y la Filosofía de la Resistencia

a) Reapropiación del Espacio y el Tiempo

El carnaval en Santiago redefine el espacio urbano al transformarlo en un escenario de encuentro comunitario y expresión cultural. Según Bustamante y Ramírez (2021), "estos eventos permiten que la ciudadanía se reapropie de las calles, resignificándolas como espacios de expresión cultural y resistencia". Este acto de ocupación física contrasta con la fragmentación espacial y la alienación digital que González Serrano critica en su obra. El carnaval, al igual que la filosofía de la resistencia, reivindica la importancia de la presencia y la corporeidad frente a la virtualidad y la desconexión.

b) Atención como Acto Político

En el carnaval, la atención de los participantes se enfoca en el ritmo colectivo, los movimientos sincronizados y la interacción con la comunidad. Este enfoque consciente es un

ejemplo práctico de lo que González Serrano describe como "la capacidad de dirigir nuestra atención hacia aquello que construye sentido en lugar de dejarla secuestrada por estímulos vacíos" (Gonzalez S. 2024, p. 101).

c) Subversión de Narrativas Hegemónicas

El carnaval subvierte las narrativas dominantes al permitir una expresión colectiva que desafía las normas de productividad y control. En palabras de Guerra (2015), "la carnavalización es un acto estético-político que permite cuestionar el orden establecido a través del humor, la música y la danza". Esto se alinea con la propuesta de González Serrano de cuestionar las narrativas de autoayuda y adaptación pasiva: "No debemos aceptar acríticamente las narrativas que nos dicen cómo deberíamos sentirnos o comportarnos; la resistencia comienza con el acto de imaginar alternativas" (Gonzalez S. 2024, p. 114).

d) Autenticidad y Deseo

El deseo genuino de expresión, conexión y comunidad que impulsa a los participantes del carnaval encuentra un eco en la filosofía de González Serrano, quien afirma que "el deseo auténtico es una herramienta de resistencia, ya que nos permite construir una vida basada en nuestras necesidades reales, no en las impuestas por sistemas de control" (2024, p. 135). En el carnaval, este deseo se materializa en la música, los vestuarios y las danzas, que expresan identidades y valores colectivos sin la necesidad exclusiva de una remuneración en forma de dinero.

3.5 El Carnaval como Manifestación Filosófica

El carnaval en Santiago de Chile puede interpretarse como una práctica encarnada de la "filosofía de la resistencia". Al transformar el espacio público en un lugar de encuentro y

creación colectiva, el carnaval ejemplifica la atención consciente y la autonomía que González Serrano defiende. Esta práctica no solo responde a tensiones sociales específicas, sino que también propone una forma alternativa de habitar el mundo.

Según Martínez y Gómez (2018), "el carnaval es un espacio de hibridación cultural donde las tradiciones se encuentran con lo contemporáneo, generando nuevas formas de resistencia y pertenencia". Este aspecto híbrido del carnaval refleja el tipo de transformación activa que González Serrano promueve: "La resistencia no es un rechazo pasivo al cambio, sino una capacidad activa para transformar las condiciones de nuestra existencia" (2024, p. 141).

4. Poner el Cuerpo

Tomando en cuenta que la actividad de las comparsas son en su gran mayoría actividades realizadas gracias al voluntariado y sin remuneración monetaria para sus participantes, cabe la pregunta sobre el por qué de esta entrega de trabajo físico de alta exigencia, la respuesta puede ser tan diversa como trabajadores existen en las comparsas, sin embargo es posible encontrar un aspecto en común entre todas las personas entrevistadas, algo que es parte del paradigma carnavalero, este es el concepto de "ofrenda", si bien esta entrega voluntaria de trabajo puede venir desde lógicas políticas y sociales, también puede incluir credos y religiosidades, todas juntas o algunas más que otras hacen que el carnaval sea de facto un fenómeno en donde las personas ofrecen su trabajo en el espacio público. Si bien en la tradición carnavalera andina se estilaba que las cofradías conformadas por danzantes paguen a las bandas musicales para presentarse en carnavales devocionales de carácter sincrético, en Santiago las bandas de pasacalle que comenzaron a revitalizar el movimiento carnavalero, han sido parte estable de la comparsa al igual que el resto de los cuerpos sin

necesidad de ser pagadas por los cuerpos de baile. Es una práctica más reciente en Santiago la de pagar a las bandas, esta forma es principalmente traída por migrantes originarios de culturas donde es tradición pagar a las bandas. Otra razón a considerar en este voluntariado, es la del aprendizaje. Comparsas como la Escuela Carnavalería Chinchintirapie o la Escuela de artes comunitarias y carnavaleras La Remolino, ofrecen un espacio de intercambio de saberes y oficios carnavaleros en el marco de la educación popular, por lo tanto, sus participantes pueden verse convocados por la motivación de aprender y enseñar en un grupo humano en donde es posible comenzar a desarrollar un nuevo oficio. Si bien el trabajo remunerado es importante para el desarrollo del oficio de saxofonista de comparsa en Santiago, es importante destacar que sus orígenes y motivaciones iniciales han trascendido el interés de remuneración y tienen más relación con el acto político de "poner el cuerpo". El término "poner el cuerpo" ha sido utilizado ampliamente en los estudios culturales y políticos para describir cómo la corporalidad se convierte en un eje central de la resistencia. En el contexto de las organizaciones de carnavales en América Latina, el voluntariado ejemplifica esta práctica, ya que involucra una entrega física, emocional y simbólica que refuerza el carácter comunitario y cultural del carnaval como forma de resistencia.

4.1 "Poner el cuerpo" como práctica cultural y política

Diana Taylor (2003), en *The Archive and the Repertoire*, define el acto de "poner el cuerpo" como una práctica donde los cuerpos se convierten en portadores de memoria y resistencia. Según Taylor, "el cuerpo es el lugar donde se almacena y se transmite la experiencia cultural" (p. 20). En el contexto de los carnavales, los voluntarios no solo ejecutan acciones concretas, como organizar desfiles o ensayar coreografías o tocar en bandas, sino que también encarnan las historias y luchas de las comunidades que representan.

Judith Butler (2011), en su ensayo *Cuerpos en alianza y la política de la calle*, señala que "los cuerpos en el espacio público actúan como una forma de demanda colectiva; su mera presencia altera el significado del espacio" (p. 8). En los carnavales, el voluntariado transforma calles y plazas en escenarios de resistencia cultural, donde los cuerpos no sólo están presentes, sino que performan las tradiciones y expresiones colectivas de las comunidades.

4.2. El voluntariado como resistencia cultural en el carnaval

El carnaval, entendido como una manifestación de resistencia cultural, encuentra en el voluntariado una expresión concreta de "poner el cuerpo". Según Rita Segato, "los cuerpos que se hacen visibles en las prácticas culturales colectivas están denunciando, pero también están resistiendo al olvido y al borramiento de sus identidades" (2016, p. 45). Los voluntarios que participan en las comparsas y organizaciones de carnaval lo hacen no solo por compromiso festivo, sino como una respuesta política frente a la exclusión y la homogeneización cultural.

Diana Maffía también aborda este concepto desde una perspectiva feminista, destacando cómo "poner el cuerpo en espacios públicos, particularmente en actividades organizadas como los carnavales, es un acto que resignifica el espacio y lo convierte en un lugar de expresión y demanda de derechos" (2020, p. 15). En este sentido, el voluntariado en el carnaval no solo se trata de una contribución logística, sino de una implicación profunda que da vida a las dinámicas de resistencia cultural.

4.3. La performatividad del cuerpo y el carnaval como acto político

El colectivo chileno *LasTesis*, en su performance *Un violador en tu camino*, mostró cómo el acto de "poner el cuerpo" en el espacio público puede convertirse en una herramienta poderosa para visibilizar demandas sociales. "Nuestros cuerpos son políticos y nuestra

presencia en el espacio público es una declaración de resistencia" (LasTesis, 2019). De manera similar, en el carnaval, los cuerpos de los voluntarios no solo sostienen las estructuras logísticas de los desfiles, sino que también comunican una resistencia a través de su movimiento, su disposición y su energía.

Los ensayos musicales y de coreografías, la preparación de trajes y la coordinación de eventos requieren una inversión física y emocional significativa por parte de los voluntarios, quienes en muchos casos lo hacen sin recibir compensación económica. Esta entrega es una forma de resistencia contra la mercantilización de las expresiones culturales. En palabras de Butler (2011), "el acto de estar presente, de ser visible y de actuar colectivamente, desafía las normativas que buscan invisibilizar ciertas formas de vida" (p. 12).

4.4. "Poner el cuerpo" y la creación de comunidad

El acto de "poner el cuerpo" en el carnaval también refuerza el carácter comunitario de estas manifestaciones. Según Taylor (2003), "las prácticas corporales son fundamentales para la transmisión de conocimientos y valores comunitarios que no se encuentran en los archivos escritos" (p. 33). En el caso de las comparsas, los voluntarios no solo participan en actividades prácticas, sino que también contribuyen a la construcción de una identidad colectiva a través de su presencia y acción.

Por otra parte, Segato (2016) argumenta que "el cuerpo en resistencia no sólo denuncia, sino que también construye un nuevo espacio simbólico donde se pueden renegociar las relaciones de poder" (p. 60). En este sentido, el voluntariado en los carnavales no sólo reactiva tradiciones, sino que también crea nuevas formas de relacionarse y resistir frente a dinámicas de exclusión social.

5. Orígenes de las Filas de Saxofones de Comparsa en Santiago de Chile.

El aumento progresivo e incesante de comparsas en Santiago lleva consigo el aumento de todos los cuerpos carnavalescos incluyendo la banda y sus filas instrumentales, la fila de saxofones aunque permanece en minoría en comparación con el resto de los instrumentos de banda en la mayoría de las comparsas, también ha experimentado un engrosamiento de su fila incluyendo a varios representantes de la familia del saxofón desde el saxofón barítono hasta el saxofón soprano. Jorge Tapia, saxofonista de la banda Flor de Bronces fundada en el año 2010 menciona que en el “tinkunazo” reciente de la marcha del 11 de septiembre del 2024 se conformó una fila de 16 saxofonistas, Martín Rocco, saxofonista de la comparsa ChinChinTirapié menciona que para el Carnaval de los Copihues del año 2023 se formó una fila de 12 saxofonistas en la banda. Es notorio que en las comparsas, si bien se busca un balance entre las voces melódicas, no existe un quórum limitado para integrar las filas que tocan esas voces, la inclusión de nuevas personas no está determinada por la cantidad de instrumentos que estila la música y pueden existir filas numerosas del mismo tipo de instrumento. Para entender de dónde viene este progreso en el aumento de saxofonistas en las comparsas es fundamental comenzar por los orígenes de las comparsas y los carnavales en Santiago de Chile post dictadura cívico-militar, para lo cual usaré de base investigativa la entrevista a Rosa Jimenez, fundadora de la Escuela Carnavaleira Chinchintirapié y quien se ha desempeñado como bailarina, coreógrafa, gestora e investigadora del movimiento Carnavaleiro por más de 30 años además de dedicarse a compartir en modo de traspaso oral sus memorias del movimiento carnavaleiro. Rosa Jimenez describe que: “a mediados de los 90’ la irrupción de las batucadas fue lo primero que comencé a observar como agrupación de calle en conjunto con el formato que en la población La Pincoya le llamaban “Murga”. que eran: un bombo, dos cajas, una quena y alguna persona en zancos”. Tomando en cuenta que el Carnaval de San Antonio de

Padua comienza el año 1992, el Carnaval de la Población la Pincoya comienza el año 1997, el Carnaval de los Copihues comienza el año 1998 y el Carnaval Mil Tambores comienza el año 1999 podemos determinar que la década de los 90' presentó el inicio de Carnavales que están activos hasta el 2024. Rosa J. comenta que: "si bien comenzaron a levantarse carnavales en distintos territorios, estos eran incipientes en comparación con carnavales que ya se presentaban más consolidados como: San Antonio de Padua, Carnaval de la Pincoya y Mil Tambores". A pesar de que el movimiento andino siempre ha estado presente, las comparsas de estos primeros carnavales tenían una estética más relacionada con el Afro, Rosa menciona que: "en el 2002 asistimos con una comparsa de afro al carnaval de la legua y solamente éramos nuestra comparsa y una agrupación de tinkus que bailaban con música envasada". En el año 2006 se funda la Escuela Carnavalera ChinChintirapié con un centro de actividad y ensayos ligado al casco histórico de Santiago, en el año 2008, la Escuela Carnavalera ChinChintirapié se integra a la organización del Carnaval de la Challa en Barrio Yungay para agregar la actividad de pasacalles, dando comienzo a una actividad carnavalera que se sostiene también hasta el presente 2024. Con respecto al aumento de las comparsas andinas, Rosa J menciona: "entre los años 2006 y 2010 pude observar cómo aumentaron las comparsas, especialmente de tinkus". Además de la aparición del Carnaval Nocturno de La Victoria y el Carnaval de la Challa, comenzó a ser notorio el aumento de agrupaciones carnavalesas como: Sambaigo, la Triquiñuela o la Bandita incendiaria. "En esos años pasamos de ser dos comparsas presentándose en la primera versión del Carnaval de la Challa a ser 15 comparsas el 2010". Luego del 2011 la velocidad de aumento de comparsas se precipitó al punto de generar "bloques" en los pasacalles, es decir, conjuntos de comparsas que comparten una estética. Para el año 2016, el Carnaval de la Challa ya contaba con una participación de aproximadamente 30 comparsas agrupadas en bloques que Rosa J. describe de la siguiente forma: "el bloque andino agrupaba comparsas de Tinkus, Morenadas, Sambo Caporales,

Tobas, Tarqueadas, Laquitas y todas las agrupaciones relacionadas con el huayno, el bloque mestizo agrupaba todas las comparsas relacionadas con el afro-brasileño y sus batucadas, el afro-colombiano, el afro-peruano y como última incorporación: el Tumbe en representación del pueblo afro-chileno”. Todas estos carnavales y comparsas mencionadas han sido fundamentales en la historia de cómo las filas de saxofones han aparecido y crecido en las bandas de carnaval.

5. Conclusiones.

1. **El saxofón en las comparsas de Santiago combina tradición e innovación.** Aunque enfrenta desafíos técnicos y contextuales, el saxofón cumple un rol esencial como puente tímbrico entre las maderas y los metales, aportando versatilidad y riqueza melódica al ensamble.
2. **El entorno "al aire libre" influye en la técnica y la estética del saxofón.** Las exigencias técnicas del contexto, como mayor proyección y articulación agresiva, reflejan una adaptación del instrumento a las condiciones acústicas adversas, recuperando su función original en bandas al aire libre.
3. **El saxofón en comparsas refuerza la identidad cultural y la cohesión social.** Más allá de su funcionalidad técnica, el saxofón tiene un impacto simbólico significativo, conectando a los intérpretes y al público en una experiencia colectiva que trasciende las limitaciones técnicas.
4. **La interacción entre el sonido individual y colectivo define su rol en la comparsa.** Mientras que en el estudio se puede resaltar el timbre del saxofón en detalle y también manipular el sonido a gusto de forma aislada, en la comparsa el saxofón se integra como parte de un sonido de bloque que potencia el carácter festivo y comunitario del evento, ofreciendo una experiencia en donde el sonido del saxofón es parte de una

acústica indivisible e inseparable de su entorno, en términos simples, no existe “el saxofón de comparsa” sin la comparsa.

5. **El repertorio de las comparsas refleja la diversidad cultural de Santiago.** Desde ritmos andinos y tropicales hasta adaptaciones contemporáneas, el saxofón se adapta a una amplia variedad de estilos, consolidando su papel como instrumento versátil y representativo de la música popular.

5.1 Conclusión sobre la filosofía de la resistencia en el Carnaval de Santiago de Chile.

La resistencia cultural del carnaval en Santiago de Chile y la filosofía de la resistencia de González Serrano convergen en su énfasis en la atención, el deseo y la subversión de las narrativas dominantes. Mientras que el carnaval opera en el espacio físico y colectivo, la filosofía de la resistencia se centra en la dimensión individual y mental que permiten u obstaculizan las prácticas de resistencia, el carnaval comulga con la filosofía de la resistencia por su visión transformadora y emancipadora que rompe la aislación y fomenta la acción colectiva.

El carnaval no solo es una manifestación cultural, sino también un acto político que cuestiona el statu quo y celebra la diversidad y la comunidad. Del mismo modo, la filosofía de la resistencia propone recuperar nuestra capacidad de atención y deseo como formas de resistencia frente a las dinámicas de control contemporáneas. Juntas, estas perspectivas ofrecen un marco poderoso para repensar nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos.

Por lo tanto, la resistencia en aspectos físicos de la técnica instrumental es una exigencia fundamental que reconocen los intérpretes del saxofón de comparsa, mientras que la resistencia en aspectos filosóficos, políticos y culturales se vuelve un acto de facto al ejercer

el oficio de saxofonista de comparsa, si bien la resistencia técnica-instrumental es vista como una necesidad evidente en el día a día de los intérpretes entrevistados, muchas veces la resistencia en aspectos filosóficos pasa a ser más tácita en la cotidianidad de los intérpretes, considerando que lo extra-cotidiano que puede ser una comparsa para un público en la calle, también puede ser la cotidianidad de los intérpretes que destinan gran parte de su tiempo a las actividades carnavaleras como actos de resistencia cultural.

5.2 Conclusión sobre “Poner el Cuerpo”

El concepto de "poner el cuerpo", desarrollado por autoras como Diana Taylor, Judith Butler y Rita Segato, encuentra en el voluntariado de las organizaciones de carnavales un ejemplo práctico y profundo de resistencia cultural. Los cuerpos de los voluntarios no solo están presentes físicamente, sino que también encarnan una memoria histórica y cultural que se transmite a través de la práctica.

En los carnavales de Santiago de Chile, esta forma de resistencia se convierte en una respuesta al borramiento de identidades y tradiciones locales, al tiempo que redefine el espacio público como un lugar de encuentro y creación colectiva. En palabras de Taylor (2003), "poner el cuerpo en acción es la forma más poderosa de resistir al olvido y al control, porque el cuerpo siempre lleva consigo la memoria y la posibilidad de un cambio" (p. 40). El voluntariado, por tanto, no solo sostiene el carnaval, sino que lo convierte en un acto político y cultural de profundo significado. Si bien la compensación económica potencia el desarrollo de un oficio y no elimina la acción de “poner el cuerpo”, el voluntariado hace aún más notoria la acción política de “poner el cuerpo” porque descarta de entre las variables la motivación económica, invitando al ejercicio de reflexiones más profundas. El intérprete del saxofón de comparsa en Santiago de Chile se origina desde un contexto político y social en donde “poner el cuerpo” en

aspectos concretos se evidencia por el medio de circulación de la obra que el intérprete elige:
La calle, y no de cualquier forma, si no que la calle junto a la comparsa.

BIBLIOGRAFÍA.

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Indiana University Press.
- Benavides, L. (2010). *Música y comunidad: Las bandas populares en América Latina*. Editorial Cultural.
- Bilbao, S. (1962). *Las Comparsas del Carnaval Porteño*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Butler, J. (2011). *Cuerpos en alianza y la política de la calle*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bórquez, C. (2015). *Carnaval Andino con la Fuerza del Sol: Identidad y tradición en la frontera*. Universidad de Tarapacá.
- Contreras, J. (2015). *Evolución de la música popular en el Ecuador*. Universidad de Quito.
- DaMatta, R. (1991). *Carnival, Rogues, and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. University of Notre Dame Press.
- Darío, R. (1896). *Psicologías Carnavalescas*. Tribuna, Buenos Aires, 26 de febrero.
- Díaz, C., & Gutiérrez, L. (2015). *La fiesta como forma de resistencia social*. Editorial Académica Española.
- Duvignaud, J. (1987). *Festividades y Cambio Social*. Editorial Siglo XXI.

- Galiana, L. (2011). *El saxofón en el jazz latino y sus implicaciones en la identidad cultural*. Editorial Universitaria.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- González Serrano, C. J. (2024). *Una filosofía de la resistencia*. Editorial Planeta.
- González, J. (2008). *Fiesta, Cultura y Memoria*. Editorial Académica.
- González, M. (2010). *El pasacalle y su historia en el contexto del barroco*. Madrid: Universidad Complutense.
- González, R. (2018). *El carnaval en el norte chileno: Tradición y resistencia cultural*. Ediciones Cultura Viva.
- Guerra, S. (2015). *El retorno del carnaval: Politización del carnaval y carnavalización de la política en el movimiento estudiantil chileno del 2011*. Editorial Raíces Culturales.
- Guss, D. M. (2006). *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. University of California Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- Heckman, D. (2000). *The Saxophone in Jazz*. En *The Oxford Companion To Jazz*, editado por Bill Kirchner. Oxford University Press.
- Hemke, F. L. (1975). *The Early History of the Saxophone*. University of Wisconsin.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. McGraw-Hill.
- Jimenez, R. (2020). *La configuración del aprendizaje colaborativo del hacer carnavalero*. UAHC.
- Lagos, V. (2013). *El carnaval urbano en Valparaíso: Crítica y expresión social en espacios públicos*. Revista de Estudios Culturales.
- LasTesis. (2019). *Un violador en tu camino*. Santiago de Chile.

Londeix, J. M. (2003). *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire, 1844-2003*.

Cherry Classics Music.

López, J. (2020). *No hay revolución sin canciones: crónica musical del estallido social en Chile*.

La Nación.

Maffía, D. (2020). *Feminismo y corporalidad en la política contemporánea*. Buenos Aires:

Editorial La Trama.

Martínez, F. (2009). *Raíces musicales de América Latina*. Instituto de Antropología Musical.

Martínez, L. (2010). *Sincretismo cultural en el carnaval latinoamericano*. Fondo de Cultura

Económica.

Martínez, P., & Gómez, L. (2018). *Tradiciones urbanas: la música popular en ciudades*

latinoamericanas. Bogotá: Editorial Folclor.

Noda, L. (2014). *El desarrollo técnico del saxofón en América Latina y su influencia en la*

educación musical. Ediciones Musicales.

Palomino, A. (2021). *La técnica saxofonística en el Cono Sur: Perspectivas y pedagogía en el*

siglo XXI. Fondo de Cultura Económica.

Pérez, M. (2018). *Expresividad y técnica en las bandas populares*. Editorial de Música

Latinoamericana.

Pérez, R. (2019). *Instrumentación en la música de marcha: un análisis desde el pasacalle*.

Quito: Editorial Andes.

Picard, M., & Robinson, M. (2006). *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*.

Channel View Publications.

Ramírez, H., & Ortega, P. (2016). *Tradiciones musicales en el mundo contemporáneo*.

Universidad de Antioquia.

Ríos, F. (2020). *Rituales y música: una exploración de las tradiciones sonoras en*

Latinoamérica. Santiago: Ediciones Folclóricas.

- Rueda Ortiz, C. (2004). *El carnaval de Barranquilla: Un estudio de diversidad cultural*. Universidad Nacional de Colombia.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing.
- Valenzuela, P. (2016). *Patrimonio y tradición andina en el Carnaval de Arica*. Revista Chilena de Antropología.
- Van Kessel, J. (2007). *El carnaval de Oruro y su significado cultural*. Editorial Los Amigos del Libro.
- Villafruela, M. (2007). *El saxofón en la música docta de América Latina*. Revista Musical Chilena.