



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

PROGRAMA ESPECIAL DE
LICENCIATURA EN ARTES
FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES

**MONTAJE “EL CARNAVAL DEL PULLAY” DE LA CONGA COMPARSA LA
KALLE (2018 – 2019): RESIGNIFICACIONES DE LA HISTORIA Y LA
MEMORIA DE CARNAVAL EN CHILE.**

Alumno: Constanza Javiera Paz Bustamante Arriagada
. Profesor guía: Dr. Pablo Berrios

Trabajo de Titulación para optar al grado de Licenciatura en Artes
Valparaíso, 2022

ÍNDICE

Resumen.....	6
Introducción	7
1 Capítulo I.....	16
1.1 El carnaval y lo carnavalesco.	16
1.2 Fiestas tradicionales y populares con características carnavalescas más importantes de la zona central en el Chile contemporáneo.	23
1.3 Sonidos, ritmos y figuras que componen el carnaval del Chile central.	33
2 Capítulo 2.....	46
2.1 Fiesta del Toro Pullay de la región de Tierra Amarilla	46
2.2 Montaje en la calle: El carnaval como conjunción de tiempo y espacio anacrónico	51
2.3 Sobre el escenario: El carnaval desborda los límites.....	64
3 Capítulo 3.....	77
3.1 Participación, reforma, retirada, redescubrimiento.....	77
3.2 Resignificación de la historia, construyendo una nueva tradición.....	87
- FUEGO COMO ELEMENTO IDENTITARIO DE VALPARAÍSO.....	88
- La clave como espacio de encuentro.	89
- La Kalle.....	89
- La performance	90
3.3 El tiempo de carnaval es también el tiempo de la vida que emerge.	91
4 Conclusiones	93
5 Bibliografía	96

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1	52
Ilustración 2	55
Ilustración 3	60
Ilustración 4	64
Ilustración 5	65
Ilustración 6	66
Ilustración 7	68
Ilustración 8	68

Ilustración 9	71
Ilustración 10	72
Ilustración 11	85

Agradezco a Yemayá madre del mundo, y a San Pedro príncipe de las redes.

A mi madre que me enseñó a sonreír y a mi padre que me enseñó a confiar.

A pangui de la cordillera de la costa.

A todas y todos quienes defienden con alegre rebeldía sus modos de habitar el territorio.

Y de manera especial, gracias a todas y todos quienes se atrevieron un 6 de Febrero del 2012 a emprender un sueño y formar la glamurosa Conga Comparsa La Kalle.

EL OLVIDO ESTÁ LLENO DE MEMORIA.

RESUMEN

Durante los años 2018 y 2019, en la ciudad de Valparaíso, la Conga Comparsa La Kalle realiza el montaje “El carnaval del Pullay”. En esta investigación se propone que este montaje es capaz de resignificar la historia del carnaval en Chile, hipótesis que se comprueba a través del hallazgo de múltiples elementos que lo vinculan a los ritmos de las comparsas cubanas y otras expresiones latinoamericanas, a la emergente fiesta del carnaval contemporáneo de la zona central de Chile, al reconocerse parte de la cultura híbrida que componen las comunidades del puerto de Valparaíso y, por último, mirado desde la óptica de la performance como un acontecimiento que se desarrolla en el espacio público con el fin de democratizar y visibilizar las prácticas de la cultura popular. A su vez transita por distintos soportes en su escenificación. Además reflexiona como una necesidad colectiva sobre el contenido de las tradiciones, de forma que sean capaces de representar a las comunidades actuales. Para esto fue necesario hacer una revisión histórica y estado actual de la fiesta popular de la zona central en Chile. Luego se explican en profundidad la fiesta del toro pullay en tierra amarilla, Copiapó, y describe cómo fue el proceso en el que se llevó a cabo el montaje, tanto en la calle como en la plaza y el escenario.

INTRODUCCIÓN

La historia del carnaval en Chile está llena de interrogantes. Desde la conformación del Estado hasta nuestros días, los distintos gobiernos han tratado de invisibilizar, destruir, reprimir e incluso cooptar y “festivalizar” (darle un orden a esta situación de “caos”) a las distintas expresiones de fiestas populares con características carnalescas en espacios públicos. Cruzados por el miedo a que el pueblo pobre celebre, las diversas fuerzas de orden han intentado ocultar las diferentes expresiones de celebración que los habitantes del territorio han ido forjando como modo de expresar sus alegrías, descontentos, sueños, etc.

Dentro de este contexto, en los últimos 30 años, luego de una dictadura que propició una ruptura profunda en el tejido social, y un proceso de transición marcado por el ingreso del sistema capitalista que promueve prácticas individuales por sobre las colectivas, es que desde fines de los años 90, las actividades en las que se busca volver a utilizar el espacio público han proliferado de forma notable. Es así que encontramos un sinnúmero de conciertos, recitales, obras de teatro de calle, festivales, etc., siendo las más visibilizadas las que responden a espectáculos con apoyo gubernamental, como Rockodromo, Teatro Container, Teatro a mil, entre otras. En este amplio espectro de actividades, remarcamos las que provienen del mundo de las organizaciones sociales y artístico- culturales en donde el proceso de organización, la experiencia de acercarse al arte, la inclusión y el encuentro, pareciera ser más importante que el producto artístico final.

Entre estas podemos encontrar la actividad carnalera en su más amplia gama de expresiones: comparsas, batucadas, bloques de danzantes, figurines, vestuaristas, en las que se intersectan prácticas ligadas al mundo circense, a la danza, a la música y a las artes visuales. También la proliferación de pasacalles y carnales por todo el territorio ha crecido de maneras insospechadas.

En este contexto, en Valparaíso se celebra desde el año 1999 el Carnaval Mil Tambores, como inicio de una temporada de carnales primaverales en toda la zona central. Este Carnaval se funda en la base de la recuperación de espacios públicos para el arte y la cultura, y junto al Carnaval de San Antonio de Padua (Santiago), Carnaval de La Pincoya (Santiago),

Festival África América (Concepción), Fiesta de la Chaya del Barrio Yungay (Santiago) entre otros, es parte de la configuración del carnaval contemporáneo del centro de Chile, el que se caracteriza por llevar adelante reivindicaciones culturales y sociales, como también por no realizarse en la fecha previa a la cuaresma, fecha en la que se realizan la mayoría de los carnavales de origen religioso.

A partir de estos antecedentes, en esta investigación se realizará un análisis del montaje de calle de la Conga comparsa La Kalle que lleva por título El Carnaval del Pullay, montaje que fue desarrollado en cuatro ocasiones entre los años 2018 y 2019.

Este montaje de la Conga comparsa La Kalle tiene dos fuentes utilizadas para la elaboración del mismo. Por un lado, recoge la tradición oral de la leyenda del Toro Pullay, que es una fiesta que se realiza en la localidad de Tierra Amarilla, Copiapó. Por otro lado, toman el artículo de Milton Godoy, “Cuando el siglo se sacará la Máscara” (2007) en el que se plantea la existencia de cuatro fases que representan el desarrollo del carnaval en latinoamérica (participación, reforma, retirada, reconocimiento) en la fiesta del carnaval de Copiapó que la emparenta con las características del carnaval y que se manifiestan de igual manera en el resto de latinoamérica y el caribe.

La agrupación *Conga comparsa La Kalle*, desarrolla los ritmos de carnaval de Cuba, como también utiliza su estética visual, pero a su vez incorpora elementos culturales identitarios propios del folclor del Chile central. Esto la sitúa dentro de la corriente de comparsas del carnaval contemporáneo de la zona central.

El montaje de la *Conga comparsa La Kalle* en particular, genera una trayectoria por los distintos formatos del espacio público como las calles y plazas, llegando hasta un espacio consolidado como lo es el Teatro Municipal, lugar que alberga diferentes artistas consolidados en su mayoría, de la comuna de Valparaíso y del país. También desarrolla su obra como acto de resistencia cultural, reflejando en ella la historia del carnaval en Chile y sus múltiples intentos de prohibición, develando a su vez como esta afecta y forma parte de la configuración del carnaval ciudadano contemporáneo de la zona central.

Es importante reconocer la creación autogestionada, muchas veces autodidacta, masiva, colaborativa y transformadora de cientos de jóvenes que ponen su cuerpo a disposición de

comunicar mediante las disciplinas artísticas (danza, música, artes visuales, etc.) que engloba carnaval para contar, relatar y rescatar la memoria viva de un territorio, asimismo, la importancia de registrar estos procesos para que tengan un lugar en la historia del patrimonio y la cultura de nuestro país. Pues hay que considerar como punto problemático que el carnaval y sus expresiones (tales como fiestas, danzas, alegorías) ni siquiera están dentro de las categorías posibles para la postulación a fondos concursables de FONDART. Por consecuencia, es entonces evidente, que hay una invisibilización de las expresiones del carnaval y del arte popular por parte de la cultura hegemónica que rodea las políticas artístico-culturales desde la institucionalidad.

Se tiene poca información de las puestas en escena de las agrupaciones que conforman el carnaval contemporáneo del Chile central, agrupaciones que no tienen una matriz clara en términos estéticos, visuales ni musicales, que es arte propio, que toman elementos de soporte folclórico latinoamericano y en algunos casos chileno para luego fusionar y dar paso a nuevos estilos, como son la Escuela de carnavales Chinchintirapié, Comparsa La gritona, Comparsa la Remolino, Comparsa la Triquiñuela, entre otras.

Existe una discusión de cómo se lee la historia de Chile, ya que le prestamos atención en términos de lo relevante históricamente. Aquí nos adentramos en la corriente que mira al mundo popular para hablar de la historia de Chile, con autores como Maximiliano Salinas y Milton Godoy, quienes presentan una mirada al pasado de la fiesta popular abordando en gran medida su historia prohibitiva pero también su resistencia a ser extinguida. Godoy se menciona la *Fiesta del toro Pullay* y se refiere a la fiesta de la Chaya en Copiapó identificando en ella una similitud con las fases del carnaval en el resto de Latinoamérica.

Por otro lado, Lorena Aldito (2019) nos trae una visión del carnaval contemporáneo del Chile central como una práctica que emerge a fines de los 80', que se alimenta con el retorno y los diversos viajes de cultores populares en los años 90' y se despliega de manera rizomática a partir del año 2000. En este mismo ámbito, Manuel Guerra en su tesis "carnavalización de la política, politización del carnaval", suma los componentes de las movilizaciones estudiantiles y de movimientos sociales y como estas abren paso y adhieren también componentes a la estética de lo que conocemos hoy como carnaval en la zona central.

A partir de lo expuesto anteriormente surge la pregunta en qué manera se resignifica el arte popular y la historia del carnaval en Chile en el montaje El carnaval del Pullay de la Conga comparsa la Kalle, que se realizó en los años 2018 y 2019.

Dadas las reflexiones anteriores, planteamos como hipótesis de investigación que el montaje el carnaval del Pullay de la Conga Comparsa La Kalle realizado en los años 2018 y 2019 resignifica la historia del carnaval en Chile a partir de la articulación de elementos discursivos y sensibles de la tradición carnavalesca a través de su puesta en escena.

Para ello, nos hemos propuesto como **objetivo general** establecer los elementos discursivos y sensibles mediante los cuales el montaje ‘El carnaval del Pullay’ de la Conga Comparsa La Kalle realizado en los años 2018 y 2019 resignifica la historia del carnaval en Chile.

Para cumplir con este objetivo general, proponemos los siguientes objetivos específicos:

1. Determinar los principales elementos de la tradición carnavalesca en Chile.
2. Distinguir los elementos discursivos y sensibles centrales que el montaje ‘El carnaval del Pullay’ de la Conga Comparsa La Kalle realizado en los años 2018 y 2019 utiliza en su puesta en escena.
3. Especificar las relaciones mediante las cuales el montaje ‘El carnaval del Pullay’ de la Conga Comparsa La Kalle realizado en los años 2018 y 2019 resignifica la historia del carnaval en Chile.

En lo correspondiente al marco teórico se han establecido ciertos elementos relacionados con la temática del carnaval, que darán la directriz para describir el objeto de estudio. Dichos conceptos son: *carnaval y cultura popular*, los que serán definidos y profundizados a continuación:

En torno al concepto de cultura popular, García (2000) aborda el concepto desde una mirada dinámica y no como un concepto estático, pasado, folclórico, inamovible, si no más bien maleable. Es decir, que va variando a lo largo del tiempo como también según la mirada que se tenga para analizarlo:

Lo popular no corresponde a una esencia como aún se imagina en el fundamentalismo folclórico o en el populismo político, ni a un referente social estable sobre el cual puedan

desenvolverse metodologías certeras. Más que un concepto científico es una noción teatral, variable según quién la pone en escena: lo popular tiene un sentido diferente si lo escenifican los antropólogos para exhibirlo en museos, los comunicólogos para los medios masivos, o los sociólogos políticos y los dirigentes para dar legitimidad a los partidos que hablan en su nombre. Con estas atribuciones diversas e interesadas de lo popular a grupos sociales tan heterogéneos, no puede armarse ninguna teoría. Lo único que cabe hacer es deconstruir las estrategias de quienes lo ponen en escena. (p.4)

En relación al concepto de carnaval, tomamos la propuesta de Bajtín (2003), el carnaval es la transposición del orden establecido por la sociedad (en este caso el aborda la edad media) y la abolición de las relaciones jerárquicas aunque esta sea de manera transitoria (lo que dura el carnaval), en donde los/as marginados/as acceden al trono y los vínculos con el poder se generan de manera horizontal por un día.

Esto lo vincula estrechamente al humor y la risa, ya que se manifiesta en la burla hacia lo sagrado y el poder dominante. No como una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de vida que se experimenta durante el tiempo que este dura. Un espacio en que se proclama la relatividad de todo. Según Bajtín (2003) : “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. (p.10)

Siguiendo con el curso de esta investigación, al buscar sobre el concepto de carnaval en Chile, tenemos el texto de Milton Godoy (2007), en que plantea que la fiesta de la chaya es la manifestación del carnaval en el territorio, y como algo fundamental e innegable de esta historia es mencionar la prohibición de la fiesta popular en Chile desde sus inicios, y como esta logró resistir en algunos poblados a la persecución y el borramiento histórico que se intentó realizar, contrastándola con la trayectoria de los carnavales en Latinoamérica:

En esta última fase -desde 1870 en adelante- para la concepción de quienes pugnaban por hacer de Chile un país moderno, expresiones como el carnaval alejaban del modelo europeo, asimilándolo más a las naciones vecinas del

norte, las que representaban para la élite el peor ejemplo de lo que podía suscitarse en el país. (p.28)

Para Maximiliano Salinas, el carnaval en Chile se ve representado en la fiesta de la Chaya, ligado estrechamente al humor y la risa, como componentes fundamentales de esta y a su vez, tanto el humor como la fiesta, son componentes de la cultura popular que se han enfrentado a las prohibiciones como a la construcción de una narrativa desde la seriedad como un valor de los sectores conservadores, posicionando a la risa y el humor junto a las festividades en los sectores populares. En su texto *¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880 – 1910* (2001) expone:

El carnaval ha representado simbólicamente la experiencia de la carnalidad en oposición a la espiritualidad, la experiencia de la paganidad en oposición a la cristianidad, la experiencia de la alegría y la locura en oposición a la tristeza y la razón. Significativamente en Chile, el carnaval se designó con dos palabras, de raíz indígena, de culturas, por consiguiente, de la carnalidad, de la paganidad, de acuerdo al discurso de la colonial oficial. (p.282)

Son escasas las fuentes bibliográficas que podemos encontrar sobre el carnaval contemporáneo de la zona central de Chile, pero sabemos que es un carnaval en construcción, ciudadano, fuera de la cuaresma o laico, y según los autores Aldana y Puentes, (2019) comienza a gestarse en los años 80' y tiene tres periodos que lo impulsan:

En este marco, es posible identificar tres momentos o fases de la reactivación carnalera/carnavalesca/pasacalle influidos enormemente por el contexto sociopolítico en el cual están inmersos. Un momento de rizomático anclado en los 80' dictatoriales principalmente, el segundo de experimentación y apropiación cultural con la “vuelta a la democracia”, un tercero cercano al

2006 con una imbricación al proceso de eclosión de movimientos sociales y reflexión política en torno al hacer carnavalero, donde podemos situar la creciente necesidad de la vieja guardia carnavalera de re-pensar aciertos y precariedades del movimiento, como sus posibilidades de seguir construyéndose, que es donde podemos comprender que se enmarca el presente evento. (p.10)

Respecto a este concepto de carnaval contemporáneo de la zona central de Chile, me parece importante destacar también la tesis de Guerra (2014), que habla sobre la politización del carnaval y la carnavalización de la política, en que hace una referencia sobre el carnaval contemporáneo y sus características políticas de los últimos 10 años en Chile:

Las diferencias entre el carnaval clásico y el proceso de carnavalización de lo social en las protestas estudiantiles del 2011 chileno, se dan por la sustitución del eje religioso, por el eje político; donde el primero es permeado del imaginario religioso, acá las acciones carnavalescas se hallan en relación directa con el imaginario político local y en ello radica la potencialidad de las acciones carnavalescas en lo político, por el sentido que éstas imágenes portan; gobernadas por el principio de lo carnavalesco trastocan el orden simbólico en el cual se inscriben, amplían la visión de las cosas, desbordan los límites que dibujan las figuras, a través de lo grotesco rebasan las formas o trastocan; la valoración simbólica de las cosas a través de la risa y la burla. (p. 79)

En relación al concepto de resignificación, lo entenderemos como el otorgar un nuevo significado a una experiencia ya vivida, entendiendo que este término proviene desde la psicología, sacándolo de la experiencia personal, para llevarlo a la experiencia colectiva. Para esto, tenemos presente el estudio de Diana Taylor (2015), quien desde la performance propone el concepto de repertorio, como un acto o acción gestual/corporal que por lógica requiere de presencia, en que la gente participa de la producción y la reproducción del saber al estar en ese momento/lugar y ser parte de esa transmisión.

A partir de la perspectiva de Taylor, consideramos que existe un vínculo entre la resignificación y repertorio el que es posible posicionar a través de la diferencia entre la experiencia del carnaval y las prácticas carnavalescas dado que ellas pueden ser comprendidas como prácticas de saber corporal, en que los límites entre quienes forman parte del espectáculo y quienes lo observan se desdibujan, dando paso a un momento espacio – temporal en el que todos los actores sociales están en escena.

En la realización de esta tesis se ha trabajado metodológicamente a partir de una revisión sobre el carnaval contemporáneo en Chile que sirven para desarrollar los conceptos ligados a la investigación. También se utilizaron entrevistas abiertas a participantes de la agrupación, donde se pretende buscar elementos representativos relevantes de la puesta en escena que se han utilizado para realizar el montaje. También se han revisado registros audiovisuales y fotográficos que se tiene de la obra, para identificar elementos que se pretenden indagar en la investigación. Por último, se ha realizado un análisis del guion escrito del montaje con la finalidad de obtener algunos elementos centrales del discurso que nos permiten entender el enfoque que propone el montaje.

Esta tesis se compone a través de 3 capítulos. En el primero de ellos, relataré los principales elementos de la tradición carnavalesca de la zona central de Chile. Para esto abordaré la diferencia entre los conceptos carnaval y carnavalesco. Luego pasaremos a observar las fiestas tradicionales y populares con características carnavalescas, para dar paso a conocer algunos de los sonidos, ritmos y figuras que componen el carnaval del Chile central. En el segundo capítulo, hablaremos sobre los elementos centrales del montaje “El carnaval del Pullay”: Una descripción de la fiesta del Toro Pullay de Tierra Amarilla, la cual inspira el montaje que procederemos a analizar y las diferencias entre la puesta en escena en la calle y

luego en el teatro como soporte. Y por último en el tercer capítulo, observaremos la historia del carnaval en la zona central de Chile, sus fases hasta llegar al ocaso y como este vuelve a emerger, proponiendo la construcción de una nueva historia.

1 CAPÍTULO I

Principales elementos de la tradición carnavalesca en el Chile contemporáneo.

A continuación, en este primer capítulo abordaremos los principales elementos de la tradición que compone el carnaval contemporáneo de la zona central chilena. Hago esta distinción de “zona central” debido a que la zona norte de Arica, Tarapacá, Antofagasta, fueron anexadas con posterioridad a Chile, por tanto sus tradiciones festivas se mantuvieron y prolongaron de manera distinta. Además al ser zonas fronterizas, mantienen un intercambio cultural constante, compartiendo raíces de pueblos originarios que las unen en tradiciones diversas.

La zona central vuelve a reconstruir la fiesta del carnaval con elementos “tomados” de la zona norte de Chile, como también de Latinoamérica, pero prontamente y de manera casi insospechada levante una propia línea o tipo de comparsa propia, que nace de una sumatoria de factores que van desde la tradición hasta el contexto político social.

En este primer capítulo hablaremos primero de los conceptos carnaval y carnavalesco, para poder situarnos teóricamente en la perspectiva de reconocer estos elementos centrales para esta investigación. En segundo lugar, haremos un breve relato de las Fiestas tradicionales y populares con características carnavalescas más importantes de la zona central en el Chile contemporáneo y sus características, las que van conformando una nueva tradición carnavalesca en términos actuales, para terminar con una breve descripción de los sonidos, ritmos y figuras que componen el carnaval del Chile central, focalizando de esta manera los elementos que lo distinguen y hacen propio de manera que evidencian la reconstrucción de la tradición.

1.1 EL CARNAVAL Y LO CARNAVALESCO.

Durante el carnaval, no hay otra vida que la del carnaval.

Mijail Bajtin, *texto*.

El espacio del carnaval contemporáneo en la zona central de Chile puede abarcarse desde múltiples aristas y dimensiones tanto concretas como abstractas: geográficas (calles, ciudades), humanas (artistas, público, comercio), socio-políticas (institucionales, autogestionadas, comunitarias) culturales (expresiones diversas según las distintas comunidades que lo levantan), económicas, etc. Particularmente, comenzaré con distinguir tres elementos principales para entenderlo: tiempo, espacio y movimiento, ya que son estos elementos los que nos permiten entender la diferencia de dos conceptos que pareciesen ser similares pero que se diferencian sustancialmente.

En el Chile central, tras 25 años de la vuelta a la democracia, después de 17 años de dictadura y casi 110 años de las múltiples prohibiciones que dieron por finalizada la celebración de la tradicional Fiesta de la Chaya, ¿a qué le llamamos carnaval?

Podemos decir que existe una tendencia por parte de la población chilena a llamar carnaval a toda fiesta en el espacio público que provoque un corte de calle (espacio) por parte de un grupo de personas que vayan avanzando juntas (movimiento) a un ritmo de carácter festivo particular, con un momento de inicio y uno de cierre (tiempo). La característica del ritmo “festivo” es quizás la que lo diferencia en este caso de una marcha militar, que cumple igualmente con los requisitos nombrados anteriormente. Pero, ¿qué pasa cuando es una marcha de algún movimiento social que incorpora tambores o incluso una comparsa festiva dentro de su espacio-trayecto? Incluso, si nos vamos efectivamente a una agrupación de ritmos carnavaleros, que desfila por una calle en alguna actividad institucional, o una actividad gestionada por una junta de vecinos, ¿es un carnaval? Los límites comienzan de apoco a difuminarse, y pareciese que se vuelve más complejo entender entonces, cual es la definición o lo que distingue particularmente a ambos conceptos.

Bajtín nos habla del carnaval de la Edad Media europea como el momento en el que se invita a subvertir el orden establecido por el poder, particularmente la Iglesia Católica y la corona, por algunos días previos a la Cuaresma, tomando como valor y herramientas fundamentales el sentido del humor, el goce, y el disfrute de los sentidos.

La llegada de esta tradición europea a América se esparce por todo el continente, generando con el tiempo un espacio de expresión tanto de las culturas y pueblos que habitaban el extenso

territorio previo a la colonización, como también de quienes, mediante la migración forzada, comenzaron a desarrollarse culturalmente en América: la población afrodescendiente en situación de esclavitud.

Es así que tanto la diáspora afrodescendiente como los pueblos originarios de América encontraron en el tiempo-espacio del carnaval un momento para expresar sus tradiciones, las que a su vez se entremezclaron con los ritos y festividades tradicionales de los pueblos originarios y el calendario de las sociedades agrarias. Esto, sumado a los elementos carnavalescos que traía la tradición europea ya antes mencionados (la sátira, el sentido del humor, el goce y la transgresión del orden establecido), dio paso a nuevas expresiones, ritos, festividades, ritmos, danzas, y figuras en las que se utilizaron los elementos del carnaval europeo para su construcción, lo que se puede encontrar en el caso de las figuras de diablos presentes en Sur, Centro América y el Caribe. La gran mayoría de los países y sus diversas culturas y pueblos mantuvieron el espacio-tiempo de la fiesta, que fue modificándose, y adquiriendo características de espectáculo como lo es el desfile de comparsas, que hoy se ha transformado también en un espacio de competencia entre ellas.

Los grandes carnavales que vemos hoy en Brasil, Cuba, Bolivia y en otras latitudes de Sur, Centro América y el Caribe son producto de variadas transformaciones, negociaciones culturales, mestizajes, transculturación, sincretismos, prohibiciones y luchas entre los oprimidos, los poderes hegemónicos y los sectores conservadores, frente a los cuales los pueblos y culturas oprimidas han logrado instalarse de igual forma para permanecer y desarrollarse, arraigando la fiesta a niveles institucionales, incluso cuando estas se encuentran en constante tensión con el modelo social dominante.

Tenemos, entonces, que paralelo a los grandes carnavales —como el de Río de Janeiro en Brasil—, suceden cientos de carnavales a menor escala de espectáculo pero de igual masividad —como el de Salvador de Bahía. Otro ejemplo es que paralelo al espectáculo del carnaval de Oruro, existen muchos carnavales en los distintos pueblos de Bolivia. Pareciera entonces que el carnaval puede ser cooptado por la industria cultural y, a la vez, el mismo puede utilizar a esta última a su favor para su propio fortalecimiento. El carnaval interactúa y tensiona distintas capas de la sociedad principalmente porque no resuelve esa tensión, si no que la afloja y da, efectivamente, lugar a un nuevo comienzo, a un nuevo ciclo.

Pareciera que Chile es un caso particular en lo que a la tradición del carnaval respecta. Desde su fundación, el carnaval y las prácticas carnalescas quedan absolutamente prohibidas por decreto de ley, pero logran resistir hasta cerca del centenario, en donde se da por finalizadas las fiestas de la chaya en la zona central. En relación a esto Salinas (2001) señala:

La naciente y medrosa elite burguesa del país – auto cercada nada más que en los pequeños centros urbanos de Santiago o Valparaíso nunca quiso ni permitió el carnaval. Antes bien, siempre se lamentó ante el prestigio y la permanencia de los rasgos inconfundibles de una sociedad agraria con sus rituales cómicos de regeneración a través del agua o la tierra y la fecundidad del mundo. La élite burguesa coincidió del todo con la prohibición del carnaval tal como lo prescribiera Marcó Del Pont en 1816 o Bernardo O'Higgins en 1821. (p. 288)

Cabe destacar que hasta la década de 1830 en Chile, se celebraba la independencia el 12 de Febrero, por tanto había una cercanía entre el período de carnaval y la celebración de fiestas patrias.

El desenfreno general que acarrea el festejo era considerado por los racionalistas del siglo XIX como una manifestación de incivilización y barbarie, que no coincidía con los ideales austeros y europeizantes que ellos perseguían. Es por ello que éste grupo buscó bajarle el perfil e importancia a la celebración del Carnaval proclamando un nuevo día de fiesta patriótica: el 18 de septiembre. (Archivo nacional de Chile, s.f.)

De esta manera, se genera una especie de vacío en la época de carnaval y se traslada la expresión carnalesca a las fiestas patrias del 18 de Septiembre. Hoy en día, popular y socialmente, no vinculamos esta celebración al concepto de carnaval porque nuestro

imaginario colectivo contemporáneo piensa inmediatamente en la fiesta de Río de Janeiro, o busca una masa de gente en esta conjunción de espacio tiempo y movimiento. Pero podríamos vincular elementos carnalescos como la subversión del orden establecido —característica fundamental del carnaval— y homologarla con las prácticas que en otros momentos social o legalmente no están permitidas, como la ingesta de alcohol en la vía pública, la utilización mediante la fiesta del espacio público en forma masiva, incluso la detención del tiempo laboral como es el caso de la extensión del feriado en algunos trabajos durante las fiestas patrias. Un fenómeno interesante de analizar como ejemplo bajo este punto es el de la Fiesta de la Pampilla, en la que por una semana familias completas se trasladan en carpas y vehículos, a vivir una semana de celebración, como dicen sus organizadores “la fiesta más grande de Chile”.

El carnaval como momento particular espacio temporal se divide entonces de lo carnalesco por causa del contexto prohibitivo, ya que se suprime la fiesta en su fecha original pero lo carnalesco se traslada, o simplemente no logra silenciarse ya que corresponde a un modo de enfrentar la vida. Por ende podemos decir que existen entonces, características carnalescas que puede encarnar en diferentes formas de expresarse, desde lo festivo hasta la literatura, un modo de ser o de vivir, que supera el espacio del carnaval desde la mirada de solo la festividad y permea otros espacios en lo cotidiano. En relación a esto, Salinas (2010) señala:

Son dos cosas, uno es el carnaval y lo otro es “lo carnalesco”. Son dos dimensiones. El carnaval está situado en el tiempo y en el espacio, pero lo carnalesco o carnavalero como dices tú, es un modo de ser, un modo de vida, un modo de comportarse, un modo de moverse, de sentir, de expresarse y eso... yo siento que para el caso chileno es muy interesante, porque a lo mejor fue finalmente prohibido el carnaval en Santiago, pero el modo carnalesco es algo que no. Es mucho más difícil de ser extirpado o controlado, es mucho más difuso pero es mucho más entretenido también

porque es algo que puede penetrar en todos los momentos de la sociedad, es un modo de vida. (Salinas, 2011)

Las comparsas, agrupaciones y los gestores de estas actividades de carácter artístico-cultural, con un marcado carácter social, instalan esta fiesta en la zona central de Chile llamándole carnaval en las fechas en que inicia la primavera, pero esto no quiere decir que sea un carnaval. Se toma este formato de “pasacalle” y desfile de comparsas que en algún momento de la historia más reciente puede haber sido el desfile de carros alegóricos de la fiesta de la primavera, se llena de un contenido nuevo con otra historia, un relato contemporáneo que utiliza el espectáculo como soporte para expresar los sentires colectivos, a la vez que se indaga en la identidad latinoamericana para volver a sentirse parte del continente y recuperar la vida en comunidad. Es más, me atrevería a proponer que lo carnavalesco irrumpe con más fuerza cuando intenta recuperar el espacio público transgrediendo los límites de lo establecido y devolviendo la fiesta al espacio público. En esta línea, Guerra plantea:

De ello que el carnaval no sea un fenómeno artístico sino una forma de ‘espectáculo sincrético ritual’ que se presenta de diversas formas dependiendo de las épocas, de los pueblos. Así mismo el carnaval ha forjado todo un vasto y complejo lenguaje de ‘símbolos concretos y sensibles’, que como toda lengua articula una visión de mundo propia, en este caso carnavalesca. (1994, p. 94)

Es por eso que hoy en día, nos referimos como carnaval a las fiestas de carácter masivo que incorporan pasacalles y desfiles de comparsas, sin importar la fecha, ni quién o cómo se organicen. Lo común entre estas prácticas y que determinan su carácter es que se desarrollan en el espacio público, promoviendo así que diversas expresiones artísticas y culturales emerjan y desborden los espacios comunitarios, institucionales, sociales y políticos. Un ejemplo de esta actitud es la forma en que se manifestó lo carnavalesco en las movilizaciones

estudiantiles del año 2011 en ciudades como Valparaíso, Santiago y en buena parte de las grandes ciudades del país; movilizaciones en las que se mezclaron condiciones festivas y subversivas que se posicionaron en las manifestaciones a través de componentes basados en el humor y la alegría como respuesta a la situación frente a la que se levantaron, realizando lo performático mediante el uso de la sátira y la burla hacia la autoridad. Respecto a esto, Guerra señala que “la carnavalización se presentó en la protesta del 2011 de una manera abrupta e inusitada. El cuerpo social generó símbolos para encausar la construcción de un lenguaje que diese forma a su visión de mundo” (2014, p. 92).

Desde bailar “Thriller” de Michael Jackson frente al Palacio de La Moneda en Santiago hasta una “Besatón por la educación” en Valparaíso, podemos encontrar variados ejemplos de esta nueva forma carnavalesca y disruptiva de expresarse: estudiantes en la marcha con sus cuerpos pintados, rituales de quemar muñecos de trapo caracterizados de personajes políticos y el coro-pregón: “oye porteño no te asuste cuando veas al estudiante en la calle por una educación gratuita”, en lo que popularmente se denominó *comparsa movilizada*: una decena de estudiantes de arte y música de las Universidades de Valparaíso y Playa Ancha decidieron sacar los instrumentos de las universidades y salir con ellos a marchar. Bronces, congas, cencerros, sartenes, instrumentos típicos del ritmo popular del carnaval cubano, dieron la base para entonar los pregones de tradición cubana, reemplazados en sus letras por otras alusivas a la causa estudiantil.

Semana a semana, la *comparsa movilizada* iniciaba su recorrido en Plaza Sotomayor, lugar de inicio de las movilizaciones convocadas por el movimiento estudiantil hasta Parque Italia. Con el pasar de los meses, se suman profesores, reconocidos músicos locales, estudiantes de universidades privadas, músicos autodidactas y, posteriormente, un cuerpo de baile proveniente de la Escuela de carnavales Mil Tambores. Para fines del año 2011 ya se había convertido en una comparsa de alrededor de 50 personas y que a lo largo del tiempo se transforma y se consolida al año siguiente como “Conga Comparsa la Kalle”, a quienes me referiré en esta tesis con su montaje *El Carnaval del Pullay* de 7 años más tarde. Si bien carnaval y carnavalesco son conceptos distintos, dado que al primero lo comprendemos como el momento de la fiesta y al segundo como un modo de enfrentar el mundo, estos pueden entrelazarse nuevamente en el momento de la fiesta en mayor o menor grado según su

contexto. Siguiendo a Bajtin, quien propone al carnaval como el espacio tiempo en que se logra subvertir el orden establecido y sus valores vigentes determinados por el contexto histórico en una fecha vinculada al calendario católico que le permite o autoriza que suceda; en la zona central de Chile se produce una fiesta a la que se ha denominado carnaval cuya característica es suceder fuera de tiempo de cuaresma, reinventando así la fiesta popular a través de la reapropiación de ritmos, sonoridades y figuras, en un contexto de resistencia a la privatización de los espacios públicos y modos de vida, buscando reconstruir la vida comunitaria mediante estas prácticas culturales colectivas pero que no necesariamente presentan este componente carnavalesco vinculado al sentido del humor, o aún en muy bajo grado.

En la zona central de Chile muchas de las organizaciones sociales y culturales–artísticas han utilizado el espacio del carnaval y la forma o modo de ser carnavalesco para visibilizar sus luchas y sus demandas como también para expresar sus alegrías. Posiblemente podemos sumar que la distancia existente entre la caracterización de Bajtin sobre el carnaval en Europa y la realidad latinoamericana actual genera esta diferencia, en la cual la emergencia de un componente que identificamos en las agrupaciones de ritmos (comparsas) representan para el carnaval del Chile central el nexo entre el carnaval y lo carnavalesco. Estas agrupaciones tienen como característica que son una forma de organización que fomenta la participación, cohesión y creatividad para nuevas maneras de enfrentar la desigualdad que el modelo económico de vida ha impuesto.

1.2 FIESTAS TRADICIONALES Y POPULARES CON CARACTERÍSTICAS CARNAVALESCAS MÁS IMPORTANTES DE LA ZONA CENTRAL EN EL CHILE CONTEMPORÁNEO.

Existe una marcada diferencia de las fiestas y tradiciones que se mantienen en lo rural, semi-rural y la urbe. Esto debido a que la urbe fue la que más sufrió prohibición de las fiestas por sus características totalmente paganas pese a estar enmarcadas en el calendario católico como lo es el carnaval. Por esto podríamos decir que las fiestas tradicionales de la zona

central, que permanecen vigentes hasta hoy en su mayoría son de carácter religioso. En la costa y los valles del Limarí hasta el Aconcagua aún podemos observar las cofradías de bailes chinos en las fiestas del Niño Dios de las Palmas, Niño Dios de Sotaquí, Fiesta de la Virgen de Andacollo, San Pedro de Loncura, Horcón, Higuierillas. También hacemos notar la presencia de la fiesta de la Cruz de Mayo en los valles transversales, la fiesta de Corpus Christi de Puchuncaví y una serie de festividades ligadas a la Iglesia Católica. Es importante destacar que, pese a que las cofradías sean de carácter religioso como los chinos, mantienen una relación de tensión permanente con la iglesia católica:

La relación entre chinos e Iglesia se basa en una historia bastante confusa; en un principio (siglos XVI-XVII) los nativos fueron forzados a reemplazar sus creencias por las católicas, de lo cual surge progresivamente una religiosidad popular (siglos XVII-XIX). A la Iglesia católica no le agrada esta versión y trata, infructuosamente, de erradicarla (siglos XIX-XX), pero paralelamente la sociedad se ha ido secularizando y ante la pérdida de poder social la Iglesia recurre a la religiosidad popular como un medio para interpelar a la sociedad (1950-hoy), e interviene los rituales populares causando una serie de problemas estructurales. (Pérez de Arce, 2017, como se citó en Mercado 2002).

Dentro de la urbanidad, luego de la prohibición de las fiestas de la chaya en la zona central, el mes de Febrero en el que generalmente se llevaban a cabo las fiestas y carnavales se propone por parte de la institucionalidad la creación de festivales musicales más normados y disciplinados, organizados por diversas instituciones, como también se cambia definitivamente la fecha de celebración dentro del calendario. Se reemplaza la celebración del cierre del verano por el inicio de la primavera. Esto desliga a Chile completamente de las celebraciones que se realizan en el resto del continente americano y el Caribe.

Las celebraciones que comienzan, están ligadas a los marcos de la ley y las buenas costumbres dictadas por la sociedad y las instituciones de la época. Comienzan las celebraciones de la Fiesta de la primavera a cargo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, quienes desde 1915, iniciaron la celebración en Santiago. Estas fiestas se llevaban a cabo durante los meses de Septiembre y Octubre, y luego se comenzaron a realizar en lugares como Valparaíso, Viña del mar, Coquimbo, La Serena, Ovalle, etc. Se caracterizaron por los recordados desfiles de carros alegóricos y las coronaciones de las “reinas de la primavera”, además de actividades circenses, deportivas y teatrales, que se registran hasta aproximadamente 1972. (Memoria chilena, s.f.)

A diferencia de la fiesta de la chaya, que realizaba lo espontáneo, el juego, la subversión a las relaciones jerárquicas sociales y los excesos por ser de características propias de las fechas de carnaval, las fiestas de la primavera estaban más bien vinculadas a celebraciones medidas y ordenadas, que proponían reforzar el orden social propuesto por las élites de la época. Si bien habían actividades que eran realizadas en espacios reservados a la oligarquía, como las veladas “Buffa” y la fiesta de coronación de la reina de la primavera en el Club Hípico y el Teatro Municipal de Santiago, también existían espacios para que la fiesta fuera de carácter masivo y popular, permitiendo así que toda la población se sintiera parte de la celebración aunque no lo fuera propiamente tal. Los desfiles, incluían también en el caso de Santiago, la presencia del Presidente de la República, y el desfile de comparsas lo componían los diversos sectores de la sociedad.

La masividad del evento se expresó, particularmente, en el desfile que daba término a la fiesta. Desplegado en la Alameda de las Delicias, era inaugurado por el Presidente de la República desde los balcones de La Moneda. Este desfile se componía de comparsas, murgas y carros alegóricos pertenecientes a diversas comitivas conformadas, entre otros, por estudiantes, organizaciones obreras y Carabineros de Chile. Biblioteca Nacional de Chile. (Memoria Chilena, s.f.)

La ciudad de Valparaíso fue parte importante de las primeras celebraciones de la fiesta de la primavera. De a poco adoptó características diferentes en los diversos cerros. Como también con el tiempo se popularizó y dio paso a otras celebraciones de características más locales, siendo una de las más recordadas el Mes Placerino (aludiendo al Cerro Placeres) ya que era una de las fiestas más grandes de carácter vecinal que se realizaba durante la primavera, “un mes lleno de alegrías y llegaba gente de todo Valparaíso y los Estudiantes Universitarios muchas veces compraban después los carros alegóricos para ser usados por ellos en la Semana Mechona” (Gabriel, 2009). Esta celebración contemplaba también desfile de comparsas y carros alegóricos con amplificación, como también fiestas y bailes en las plazas públicas, competencias, disfraces, etc. Existió en esta festividad la presencia de lo carnavalesco, en términos de ser un espacio para el disfrute, el humor y lo transgresor, en que salirse los límites sociales establecidos era parte de lo permitido por esos días. Hay varias versiones respecto a su desaparición, una de ellas está relacionada a la irrupción de la dictadura cívico militar en el año 1973, pero hay relatos que señalan que continuó por algunos años más hasta desaparecer definitivamente con el tiempo. Respecto a esto, hay un relato de un vecino del cerro sobre una de las pruebas llamadas “hecho insólito”:

Otro grupo entró enmascarado a una botillería en la tarde con pistolas y todo para asaltarla... llegaron hasta en una camioneta y luego de tener a todos en el suelo salieron gritando el nombre de su grupo... también llegó Carabineros con 2 patrullas... ya que ese año estábamos en el Gobierno Militar y ahí ellos prohibieron hacer ese tipo de actividades. (Gabriel, 2009)

Además de las fiestas que estaban más bien ligadas a los desfiles y el espectáculo, existen expresiones tradicionales de la zona central que no fueron carnavales y que tampoco son religiosas, pero sí están vinculadas a alguna fecha del calendario eclesiástico en las que los elementos carnavalescos están presente. Un ejemplo es la tradicional “Quema de Judas” en Valparaíso durante el día domingo de Pascua de Resurrección. Los vecinos de los diversos

cerros confeccionan un muñeco con ropa usada al cual le ponen monedas en los bolsillos y luego este se cuelga y se quema, de manera que las monedas calientes van cayendo al suelo y los niños juegan a recogerlas entre las brasas. Aparecen personajes como “la viuda” que generalmente es un hombre vestido de mujer que llora al personaje, y algún vecino lee un “testamento” que casi siempre busca hacer reír a quienes están presentes. El Judas a veces puede estar personificando a un personaje popular relacionado a la traición, como es el caso de la “Quema de Judas” del Centro Cultural Playa Ancha el año 2018, en que el personaje elegido para encarnar a Judas fue un político y que generó bastantes conflictos a nivel mediático, provocando un cuestionamiento desde las autoridades locales y nacionales a la fiesta y a sus organizadores, como también una especie de juicio y castigo público. Como señaló José Antonio Kast en la prensa: “espero que la condena de las autoridades porteñas sea unánime y que se tomen medidas en contra del Centro Cultural Playa Ancha” (El Día, 2018).

Entre mediados y fines de la década de 1980 diversas expresiones del arte popular van encontrando en la cultura carnavalera una herramienta con la cual reencontrarse con el resto de Latinoamérica y volver a sentirse parte del continente, en el marco de la lucha por el retorno a la democracia. En la década de 1990, se acrecienta el modelo de privatización de los espacios públicos y se impone con cada vez más fuerza el modelo económico neoliberal, pero a su vez, emerge el tambor como componente aglutinante de masas, de alegría y de recuperación del espacio público: las batucadas, traídas desde Brasil, se masifican por todo el territorio de la zona central expandiéndose con el tiempo hasta los extremos del país. Brota la semilla de la fiesta nuevamente en Chile con una diversidad de comparsas, fiestas, pasacalles y carnavales fuera de la fecha de cuaresma que comienzan a conformar el mapa del carnaval contemporáneo de la zona central de Chile.

El 19 de Octubre de 1992 tiene lugar la primera versión del “Carnaval de San Antonio de Padua”, en el corazón del Barrio Matta Sur en la ciudad de Santiago. Esto marca un hito importante ya que es una de las primeras experiencias que se enmarca en el carnaval contemporáneo, asignando el nombre de *carnaval* a este desfile de comparsas fuera de la fecha de cuaresma. Es sin duda un referente para muchas organizaciones que posteriormente

levantaron sus propios carnavales inspirados tanto en el formato escénico que corresponde al uso del espacio público como en el formato adoptado.

Seis años después, el 14 de Diciembre de 1998 en la comuna de Huechuraba, las calles de la población La Pincoya se llenan de colores y música con el primer “Carnaval de La Pincoya”, el que resultado de la organización y trabajo comunitario de un grupo de pobladores.

Al año siguiente, el 23 de Junio de 1999 en la comuna de La Florida, nace el “Carnaval Wetripantu de la Población Los Copihues”, utilizando como fecha el solsticio de invierno y su nombre en mapudungun. Para el pueblo mapuche y los pueblos originarios de Sudamérica este hito astronómico marca el inicio de un nuevo ciclo. Este es un pasacalle bastante particular, porque se realiza durante la noche, desfilando por las calles de la población. De aquí en adelante, Santiago comienza a presenciar la proliferación de estas expresiones de carnaval por toda su periferia: “Carnaval de los 500 tambores de la Legua”, “Carnaval de Lo Hermida”, “Carnaval de La Palmilla”, etc. A este fenómeno de masificación de fiestas y pasacalles llamadas “carnavales”, Cristián Mundaca en su artículo llamado “Rearticulación social, espacio y creatividad en la periferia urbana-popular de Santiago de Chile” (2021), los denomina “Carnaval de Pobladores” ya que:

En forma parcial, las performances públicas del Carnaval de Pobladores podrían ser comprendidas bajo el concepto de la acción colectiva acuñado por el estudio de los nuevos movimientos sociales. Compartiendo características y componentes en común, tales como grados de organización, movilización de recursos, precondiciones estructurales, redes, intencionalidades, selección y orientación racional. [...] Sin embargo, en sí mismo éstas no serían un movimiento social finalmente constituido, sino más bien la expresión pública de la articulación social y simbólica de distintos actores del mundo popular y poblacional en torno a la cultura y las artes, que buscan potenciar las

capacidades de participación autónoma y directa de los pobladores y pobres urbanos. (p. 6)

Pero no todo el fenómeno del carnaval contemporáneo ocurre en Santiago. Desde Octubre de 1999 en la ciudad de Valparaíso las calles se interrumpen para ver el desfile de comparsas del “Carnaval Mil Tambores” con una consigna clara: “por la recuperación de los espacios públicos para el arte y la cultura”. Esto generó un nuevo hito: el intercambio entre agrupaciones de Santiago y Valparaíso y, por ende, de la difusión tanto del “carnaval” como de las prácticas de artes ligadas al carnaval en regiones. A diferencia de lo que se había visto, “El Carnaval Mil Tambores” propone además de un gran pasacalle que interviene el centro de la ciudad, una experiencia de tres días en que se entrecruzan modos de vida, ya que la estadía de las agrupaciones externas a Valparaíso provenientes en su mayoría de las periferias de Santiago era junto a los participantes locales y convocantes en un gran campamento con características de ocupación. Estos espacios ocupados año a año fueron lugares simbólicos en la historia reciente de la ciudad, y su característica principal era que estaban en peligro de ser privatizados, como fue el caso del espacio de la ex Feria del Mar que fue entregado a instituciones privadas. Los pocos elementos patrimoniales que pudieron ser rescatados lo fueron gracias a la visibilidad que dio esta instancia, como el mural de María Martner ubicado en subida Leopoldo Carvallo, frente al acceso principal del Estadio "Elias Figueroa Brander", que no fue destruido gracias a la intervención de los participantes de la primera versión de Mil Tambores. Otros espacios, como la Ex-Cárcel de Valparaíso, fueron reconvertidos con fines culturales gracias a la organización e intervención de muchos grupos, lo que permitió que fuera destinado a la construcción de un Centro Cultural de carácter público-privado. Otro caso es el que representa la Quebrada Santa Marta, que fue otorgado al Centro Cultural Playa Ancha —actuales organizadores del Carnaval Mil Tambores— para el desarrollo de un parque artístico cultural en lugar de una playa de estacionamientos de buses en medio de una quebrada de Cerro Playa Ancha.

Tras el hito de Mil Tambores en la primavera del 1999, florecen en regiones, paralelo al mundo institucional, un sinnúmero de carnavales urbanos: “Abril Tambores Mil” de San Felipe”, “Carnaval de La Calera”, “Carnaval de Copiapó”, “Carnaval del pueblo Diaguitas”

en Valle del Elqui, “Carnaval de verano en San Antonio”, “Carnaval por la tierra de Cartagena”, etc. También se suman en Santiago los Carnavales en Villa O’Higgins, Pudahuel Sur, San Bernardo, La Victoria, la Fiesta del Roto Chileno en el Barrio Yungay.

El año 2011 el Carnaval Mil Tambores reinventa su formato ya que experimenta el crecimiento de su convocatoria, la que fue de tal magnitud que se produjeron 4 o 5 pasacalles a la vez dentro de la ciudad en diversos cerros y este fenómeno, a su vez, abrió la posibilidad que las organizaciones territoriales de cada cerro se hicieran cargo de estos pasacalles y otras organizaciones levanten sus propios desfiles de comparsa durante los tres días en que se realiza la fiesta. Así tenemos pasacalles que se consolidan bajo un formato o especie de “plantilla”, que consisten en talleres por la mañana, desfile de comparsas por la tarde, finalizando con un escenario con bandas locales y en algunos casos de otras ciudades. La fiesta busca nuevamente fortalecer los territorios y, de esta manera, fortalecerse a sí misma.

A partir del año 2011, y producto de las movilizaciones estudiantiles en Valparaíso, suceden decenas de marchas-pasacalles vinculados a este movimiento. Algunos persistieron hasta hoy y se transformaron en un rito anual como es el caso de “Playa Ancha en llamas”, que se realiza a fines de Noviembre, al anochecer de un Viernes que sus organizadores resuelven cada año, realizando el fuego como componente primordial entre las comparsas, bajando siempre desde el mirador Marina Mercante, como punto de inicio hasta el mar en su primera versión y, en versiones posteriores, hasta diversos centros comunitarios, plazas, canchas y auditorios.

Hoy tenemos en el panorama del Chile central el renacimiento de muchas fiestas-carnavales de primavera y conmemoraciones de fechas que vinculan el mundo de los movimientos sociales con las marchas-carnavales.

En esta búsqueda identitaria, encontramos también la reinención de fiestas, como la “Pascua de Negros”, una antigua tradición que se remonta a las familias afrodescendientes del sector de Arica y Tarapacá, en la cual todos los 6 de enero se juntaban a compartir pan de pascua y chocolate caliente. Su historia contemporánea se remonta al año 2003, en el que un grupo de casi treinta personas, preparadas durante mucho tiempo, llevaron el “tumbe” —ritmo del pueblo tribal afrodescendiente chileno— por las calles del casco histórico de la ciudad de

Arica hacia un acto político-cultural en la lucha por la visibilización de su existencia como pueblo a través de la utilización del pasacalle. Ante esta situación, el diario *La Estrella de Arica* tituló un artículo bajo el nombre “‘Donde los tambores resuenan en la piel’. Detalles de la desconocida historia ‘negra’ del extremo norte de Chile” (León, 2020, p. 68) en la que cubría este acontecimiento. Hoy se suman a esta fiesta que consiste en un pasacalle que finaliza con un espacio de compartir chocolate caliente y pan de pascua con las agrupaciones participantes y el público presente, las ciudades de Iquique, La Serena, Valparaíso, y Concepción. Esto sucede debido a que el ritmo del “tumbe” fue difundido por parte de representantes de las comparsas afrodescendientes participantes del Carnaval Andino con la Fuerza Del Sol a nivel nacional. Aquí se produjeron una serie de intercambios culturales mediante diversas visitas, viajes y clases que desde el 2003 hasta la fecha han llevado a cabo, convirtiendo así el carnaval de la zona central una plataforma para la visibilización de la lucha por el reconocimiento no solo a nivel institucional, si no que también popular del pueblo tribal afrodescendiente. Es así, como se forma una serie de grupos y comparsas de tumbe por los territorios anteriormente mencionados que dan paso a que se pueda conmemorar esta fiesta por ser no solamente un antiguo rito vinculado al calendario eclesiástico, si no que también marca un hito importante en la historia actual: la primera vez que el ritmo del tumbe se interpretó en formato de “pasacalle” por las calles de Arica.

Otras fiestas de carácter tradicional y que resignifican a través de su reinención, generando nuevos rituales en torno a ellas, son las que acontecen en torno al solsticio de invierno. La ya señalada “Carnaval Wetripantu de Los Copihues” es un claro ejemplo. En Valparaíso sucede algo similar con la “Fiesta del Sol Inti Raimy”, organizada por las comparsas y agrupaciones que promueven la cosmovisión del mundo andino, la cual se celebra desde hace aproximadamente 10 años pero, a diferencia de la que se realiza en Santiago, esta se lleva a cabo en el centro de la ciudad.

Los últimos años también aparece y toma fuerza la celebración de los hitos del equinoccio y la “Chacana”, que si bien corresponde a un hito en el calendario de las sociedades agrarias del mundo andino, también se manifiestan en la zona campesina como “La Cruz de Mayo”, debido al proceso de sincretismo que se vive luego de la evangelización. Estas fiestas son

propiciadas particularmente por parte de las agrupaciones de carácter andino tanto en Santiago como en Valparaíso.

Como contrapunto a estas fiestas, es interesante recordar que el año 2001 se realiza la primera versión de los Carnavales Culturales de Valparaíso, los que fueron realizados en 2001 y 2002 por la Secretaría General de Gobierno en coordinación con la Ilustre Municipalidad de Valparaíso, presidida en aquel entonces por don Hernán Pinto Durán, con fondos otorgados por el Ministerio de Hacienda. Esta instancia convocó una cantidad superior de público en relación a otros “eventos”, con un despliegue de recursos durante 10 años, y que se termina con el primer gobierno de Sebastián Piñera. En este sentido, los Carnavales Culturales de Valparaíso tenían como objetivo “posicionar a la ciudad como la capital cultural de Chile, para lo cual se diseñó un programa de cuatro días con múltiples actividades donde destacara el teatro, la música, la danza y la literatura” (Rojas, 2010, p. 96).

Los Carnavales Culturales de Valparaíso se realizaban en los días previos al Año Nuevo durante 5 días seguidos, en los que se traía la experiencia artística y las tradiciones culturales de otros países. El intercambio cultural que se generó a partir de esta experiencia puso en valor diversos ritmos y tradiciones que permitieron reforzar identidades locales e integrar nuevas técnicas, nuevos elementos inspiradores, como las marionetas gigantes, ritmos y sonoridades del carnaval de Barranquilla, la tradición de las murgas uruguayas, etc.. Al llegar el año 2011 la fiesta se transforma en el “Festival de las Artes”, el que no contenía un pasacalle de comparsas locales, así como tampoco congregaba eventos masivos y que, finalmente, no generó el nivel de participación de la ciudadanía al punto de ir quedando en el olvido y tener su última versión el año 2015.

Otro ejemplo de lo realizado desde la institucionalidad cultural es el Carnaval “Santiago es Mío”, programa emblemático de la Intendencia Metropolitana y que fue financiado por el Gobierno Regional y ejecutado por el Consejo Regional de Cultura de la Región Metropolitana entre los años 2015 y 2017. Esta fue una experiencia que, con una asignación de recursos muy grande, generó bastante ruido en las organizaciones locales y agrupaciones de carnaval ya que la destinación de recursos se hizo mediante licitación y concurso público. Las organizaciones comunitarias muchas veces carecen de herramientas técnicas para poder postular a este tipo de fondos, como también de recursos económicos para poder cumplir con

los requisitos que se exigen para competir en licitaciones públicas o fondos concursables de tal magnitud, lo que las margina en el proceso, o las pone a competir con productoras de grandes eventos, o compañías experimentadas en la industria cultural en desigualdad de condiciones. Probablemente puedan participar de todas maneras contratadas por parte de estas productoras, pero no son quienes ganan la licitación. En el programa Santiago es mío, al igual que ocurrió en el caso de los Carnavales Culturales de Valparaíso, gran parte de las agrupaciones finalmente terminan siendo tercerizadas, excluidas del evento o auto-marginadas.

La fiesta popular del carnaval contemporáneo en la zona central puede entenderse en su mayoría, a partir de estos últimos ejemplos, como una disputa con las instituciones estatales en sus distintos niveles, ya que mantiene su organización en los centros comunitarios, centros culturales, colectivos artísticos, juntas de vecinos, agrupaciones carnavaleras, todas o en su gran mayoría autofinanciadas y autogestionadas, etc. Por ello es que estas experiencias podrían continuar proliferando e instalándose como una práctica posible en cualquier momento del año, ya que han logrado posicionarse como un modo de manifestación desde las expresiones artísticas, un modo de festejar desde la vida comunitaria urbana y un modo de generar comunidad en los distintos territorios.

Por mucho que esté instalada en algunas esferas de la población, la fiesta popular del carnaval contemporáneo en la zona central aún mantiene una tensión con los discursos oficiales e institucionales. Los medios de prensa han ejercido grandes esfuerzos en generar y realzar un discurso conservador, al igual que en el centenario de la fundación de Chile, vinculados a desmanes relacionados con exceso de alcohol y delincuencia alrededor de la fiesta.

1.3 SONIDOS, RITMOS Y FIGURAS QUE COMPONEN EL CARNAVAL DEL CHILE CENTRAL.

Lo esencial para que suceda un carnaval, y particularmente para que suceda como lo conocemos hoy, es la mixtura de sonidos, ritmos y figuras en el espacio público con, me atrevería a agregar, algo que decir.

Inicialmente, esta corriente del carnaval contemporáneo utiliza ritmos foráneos como soporte. El ritmo de origen afrobrasileño de las llamadas batucadas inundó los espacios públicos chilenos durante varios años con su fuerte sonido y su alegre ritmo que estimula el movimiento y el danzar.

Desde la aparición de Michael Jackson¹ con su recordado videoclip de la canción *They don't really care about us*, filmado el año 1995 en el sector de Pelourinho de la ciudad Salvador de Bahía en Brasil, acompañado de la Escuela de Ritmos Bahianos Olodum, y que fue rotado en varios programas de televisión, hasta el disco *Vivo* de Joe Vasconcellos² en el que se popularizó una versión de la tradicional canción “La joya del pacífico” con tambores de batucada e instrumentos como el cavaquinho y la cuica. Referente indiscutibles, Joe Vasconcellos vuelve a Chile con un discurso sobre el carnaval y la política de manera específica, que permitió la instalación de la batucada como un formato sonoro alegre y festivo.

La batucada es un ritmo que puede ser interpretado por niños y niñas, jóvenes, adultos, etc. Esta se constituye por una formación de tambores de diversos diámetros y accesorios particulares, con los cuales a la hora de ensamblarlos, se van formando melodías armoniosas. “El vocablo aparece en Brasil para designar a los grupos de percusionistas de los barrios humildes, que salían a tocar en época de carnaval. Se sabe que la década del 30 del siglo XX, fue la edad de oro de las batucadas, que emergen los grupos más pobres de la ciudad de Bahía” (Herrera, 2018, p.12).

Los ritmos que se ejecutan y que llegan a Chile son diversos, pero dentro de los más populares tenemos la samba carioca, samba enredo, bloco afro y la samba reggae. Este último es un ritmo que se crea en Salvador de Bahía, a partir de la década del 1970, en la que regresa el afoxé (tipo de desfile de carnaval cuyos miembros eran de la religión candomblé, religión

¹ *They Don't Care About Us* —en español “Ellos no se preocupan por nosotros”— canción del cantante estadounidense Michael Jackson incluida en su noveno álbum de estudio, *History* 1995.

² José Manuel Yáñez Meira de Vasconcellos (Santiago de Chile, 9 de marzo de 1959) cantante y compositor chileno de fusión latinoamericana, con influencias de música afrobrasileña y cubana.

que tiene su origen en el oeste africano) y la creación del primer bloco afro “Ile Aiye³” (1974), con esto se inicia una nueva música carnavalesca bahiana. Los bloco afro, son (al comienzo) organizaciones de carnaval de las comunidades negras de Bahía, que tocaban temas relacionados a la diáspora africana en América, particularmente, la historia y la problemática del mundo negro (Béhague, 2000). Para el origen del samba reggae, el cual tiene influencia de ritmos afro-caribeños e influencia del reggae jamaicano, no se llega a consenso aún de quién fue el creador, por lo que Goli Guerreiro plantea:

Cuando se lleva en cuenta el contexto donde se produce y ejecuta este género musical, se vuelve más plausible indicar [o creer en] una intervención colectiva, que en cada encuentro cada ensayo reunía músicos que arriesgaban una combinación de sonidos, una forma improvisada de percudir. (1999, p. 114)

Lo relevante es que estos ritmos son contemporáneos. Si bien tienen orígenes en la religión de la diáspora africana, o son manifestaciones de respuesta a situaciones político sociales, también son producto de negociaciones culturales, se mixturán e intercambian una y otra vez, dando paso a una nueva tendencia de re-africanización del carnaval y de la música de Bahía (Béhague, 2000).

Las primeras batucadas en Chile se instalaron, en su mayoría, al alero de organizaciones territoriales de base, “pero el primer taller de batucada según el músico Caruso Moraga se realizó en el segundo semestre del año 1994” (Rojas, 2015) taller que tuvo como sede las dependencias de la Corporación Cultural Balmaceda 1215 de Santiago bajo la dirección del mismo Joe Vasconcellos. Fue a partir de ese pionero taller impartido por Vasconcellos que buena parte de esos estudiantes forman una primera batería de percusión con el fin de seguir estudiando los toques. Pablo Soza señala que este taller llegó a tener en un momento más de

3 Ile Aiye. Primer bloco afro que nace en el barrio Liberdade, Salvador de Bahía, Brasil. A mediados de los 70’.

30 percusionistas y que la naciente batucada llevaría por nombre “Amereida”, en la cual sería el estudiante de percusión Claudio Estay uno de los principales motores de formación de esta:

Sin embargo previa a la formación de Amereida, se forma una agrupación de jóvenes estudiantes de música provenientes de las ciudades de Santiago y la Serena (IV Región) quienes venían desarrollando un proyecto musical basado en un trabajo interpretativo del repertorio musical de la costa atlántica de Colombia. Era la agrupación Mamayuca, lo formaban en Santiago José Izquierdo, Cristian Acuña, Greco Acuña y Luis Barrueto. Mientras que en La Serena, (IV región) lo integraban Alejandro Guerrero, Carlos “Snoopy” Rodríguez, y el negro Oróstica. (Rojas, 2015)

Tras viajes de estudios a Salvador de Bahía en Brasil por parte de los músicos y asistentes al taller de Balmaceda 1215, se forman dos escuelas de samba emblemáticas por ser las aglutinadoras y difusoras de esta práctica a nivel nacional: la Escuela de Samba Kawin y la Escuela de Samba Pacha Batú. Esta última llegó a tener sedes en 13 ciudades de 6 regiones del país, con una fuerte presencia de jóvenes en situación de riesgo social (Rojas, 2015). Una fuente de financiamiento de esta escuela fue la postulación a planes y proyectos de carácter social, lo que generó la difusión y la masividad de esta práctica, que además llega a Valparaíso y se instala como un relato del imaginario de la ciudad con la teleserie “Cerro Alegre” de Canal 13, durante el segundo semestre de 1999 en la que mostraba un Valparaíso lleno de colores y música, utilizando la canción anteriormente señalada, “La joya del pacífico” versionada por Joe Vasconcellos, fenómeno que propició la masificación de esta práctica emergente con fuerza y que permitió su divulgación por todo el país.

SI bien la batucada como ritmo y sonoridad está presente en esta reconstrucción de prácticas carnavalescas en la zona central, no es exclusiva de esta región ya que contamos con la presencia de estas desde Arica hasta Punta Arenas, como la Batucada Sakumba Austral que desfila todos los años en el Carnaval de Invierno de Punta Arenas, el que se realiza desde el

año 1996 organizado por La Ilustre Municipalidad de Punta Arenas y que año a año, además, viaja a Valparaíso a participar de la Fiesta de los Mil Tambores. Otras batucadas se pueden encontrar en pueblos como Pomaire con “La Greda Batu”, en las zona de sacrificio de Puchuncaví-Ventana con “Batuque Achelpeñ”, en pequeños formatos como lo es la “Escuela de Carnaval Karimbó” de la zona de Calera, así como en amplios formatos llamados bloccos en que se reúnen batucadas de todo Chile, que previamente se han organizado y ensayado con un repertorio en común (melodías, ritmos, trajes) para luego ensamblar todo en un solo bloque y llevar a cabo su puesta en escena durante el carnaval, como es el llamado “Bloco Chile” con cerca de 300 integrantes.

Respecto a la historia de la batucada en Chile, sus momentos de auge y su estancamiento, tenemos en cuenta el intento de cooptación y de alguna forma el abuso por parte de algunos sectores sociales de su figura. Si bien por una parte representaban una forma de encuentro, de acercamiento al mundo artístico-cultural producto muchas veces de trabajo territorial, las políticas públicas que buscaron dar continuidad o fomentar el desarrollo de esta práctica de manera seria, con proyecciones, o que por lo menos promoviera y entendiera el desarrollo desde los conceptos de animación sociocultural no se concretaron. En ese sentido, la UNESCO propone:

La animación sociocultural es el conjunto de prácticas sociales que tiene como finalidad estimular la iniciativa y la participación de las comunidades en el proceso de su propio desarrollo y en la dinámica global de la vida sociopolítica en que están integradas. (Unesco, 1982)

Esto hubiese permitido quizás ver ahí un punto de partida para desarrollar una línea de apoyo y fomento de las prácticas socio-culturales a nivel nacional. Pese a esta situación, las batucadas han logrado consolidarse y crecer en términos sonoros incorporando, por ejemplo, instrumentos de bronce como es el caso de la Comparsa Usach, que además incorpora otros ritmos a interpretar manteniendo los instrumentos originales de la batucada. También han generado grandes saltos en sus puestas en escena mejorando y trabajando en vestuarios, e incluso incorporando destrezas con los instrumentos y sumando cuerpos de baile, en algunos

casos carros alegóricos con amplificación para sumar voces. Aun son muy numerosas y probablemente lo seguirán siendo por un tiempo más, ya que son una buena forma para ingresar al mundo de la percusión latina, por tanto son utilizadas en escuelas y en centros comunitarios como forma de generar un primer acercamiento a la música. Además, mediante ella se busca la participación de niñas, niños y jóvenes en centros culturales o actividades comunitarias. En algunos casos podemos observar que la comunidad familiar y vecinal comienza a sumarse a ellas.

Tenemos el ejemplo de la batucada “Ilu Oke” de Cerro Placeres de Valparaíso, que nace al alero del “Centro Cultural La Juguera”, en que la comunidad se suma a participar junto a la batucada desde distintos roles: llevar banderas, estandarte, lienzos, repartir agua, etc., actividades que paulatinamente llevan a formar una comunidad en torno a la práctica y la convierte en el ente aglutinante. Por otro lado presta su servicio para otras causas que requiere la comunidad externa o mayor a ella, en este caso la junta de vecinos o el centro cultural, como por ejemplo tocar para algún aniversario, apoyar en alguna movilización, hacer un pasacalle el día del niño y de la niña, etc.

Esto se repite en varios lugares y podemos decir que es una de las características por las cuales se mantienen vigentes, como también porque han sabido reinventarse. Además, se han generado mediante encuentros como el Carnaval de La Pincoya o Mil Tambores, jornadas de talleres que dan la posibilidad de que estos grupos tengan un acercamiento a perfeccionarse y conocer maestros traídos desde Brasil, tanto de la percusión como de la danza. Pudiendo así continuar un proceso de formación e intercambio cultural constante de forma colectiva y comunitaria, que sería muy difícil de gestar y acceder de manera individual por quienes organizan y por quienes participan en estas instancias. Los y las maestras que vienen desde el extranjero pasan días e incluso semanas posteriores al evento recorriendo diversas poblaciones de Santiago y regiones del país que mantienen esta práctica viva, dictando talleres, clases magistrales y compartiendo su cultura con diversos jóvenes y adultos de diversas situaciones y contextos a lo largo del territorio.

Otro componente importante y fundamental para este carnaval son las llamadas danzas andinas callejeras. Estas se instalan inicialmente según Mundaca (2021), junto al teatro de animación de base, “como prácticas dirigidas por actores sociales que utilizaban las

herramientas del teatro y la danza como forma de participación comunitaria, defensa de los derechos humanos y protesta” (p. 11) en los años 80’.

Estas danzas, si bien están inspiradas en danzas tradicionales de pueblos originarios de los andes, como también afrodescendientes de la diáspora en la zona andina, en su mayoría son relativamente contemporáneas. El caporal, por ejemplo, nace a fines de la época de los 60’ creada por la familia Estrada Pacheco, quienes se inspiraron en el personaje del Caporal de la saya, danza afro-boliviana proveniente de la Región de los Yungas-Bolivia. La danza del tinku, (su significado en idioma quechua es encuentro) nace de la representación del ritual del tinku llevado a cabo en las comunidades del norte de Potosí y sur de Oruro. “En los años setenta, diversos investigadores bolivianos de folklore adaptan las técnicas corporales de encuentro/lucha como danza, apodada *tinku*, tomando como referente musical las tonadas del norte de Potosí y la vestimenta característica de la zona” (Fernández y Fernández, 2015). Esta danza de representación es ejecutada en su mayoría por jóvenes universitarios y guarda poca relación con las comunidades originarias. La danza de los tobas también es de carácter urbano, creada en la ciudad de Oruro a principios del siglo XX a partir de la observación de la danza de los chunchos en que se manifiestan mensajes de preservación, respeto e identidad de los pueblos originarios, para la visibilización de la diversidad de pueblos y comunidades indígenas que tiene Bolivia.

Existen otras danzas también de carácter andino que participan eventualmente de la fiesta del carnaval del Chile central como la morenada, pero no en la masividad que se ve representada el *tinku* por ejemplo. Si bien la llegada a la zona central de estas danzas se debe a muchos factores como el anteriormente expuesto, también tenemos que a inicios de los 90’ con la vuelta a la democracia en Chile la industria musical vuelve a potenciar los grupos como Illapu, Inti Illimani o Los Jaivas, y dentro de las esferas más locales se produce la migración de cultores de la zona andina a la capital, como el grupo Arak Pacha y también de muchos jóvenes que viajan a estudiar. Esto que van generando que en las universidades comiencen a formarse grupos, como la “Fraternidad Ayllu” que nace en 1992 con sus primeros talleres y se dedica a la investigación, difusión de la danza y la cultura de otros territorios como danzas de origen aymara y mapuche. Otras como “Agrupación Yuriña”, “Inti tala”, “Tinkus La Legua”, que responden a agrupaciones que practican danzas provenientes de la zona andina,

utilizándose a modo de búsqueda de una identidad *champurria* (término para referirse a lo mestizo en mapudungun) y sudamericana, adecuándolas al contexto dando paso a su utilización no solo como una danza si no que como una herramienta para posicionarse en el espacio público, y llenarlas de contenido tanto histórico como político.

Un ejercicio más de resignificar el cuerpo en la calle, portando una danza que en el caso del tinku por ejemplo, llama al encuentro y al conflicto, a la resistencia, al agradecimiento a la tierra, y a la fuerza.

Es así, que durante la primera década del año 2000 tanto los pasacalles, marchas, y carnavales comienzan a instalarse estos grupos como parte del carnaval de la zona central, y desde el 2010 en adelante dan paso a la creación de filiales de agrupaciones que ya estaban funcionando en Arica y que a su vez estas tienen su casa matriz en Bolivia.

El tercer componente importante a nombrar son las comparsas de tumbe, ritmo del pueblo tribal afrodescendiente chileno, el cual fue reconocido por el estado de Chile el 16 de Abril del año 2019 bajo la ley 21.151 publicada en el Diario Oficial, ocupando el concepto tribal para referirse a aquellos pueblos, o comunidades étnicas, que conservan características culturales ancestrales muy parecidas a los indígenas, sin que tengan que ser identificadas como tales, según el convenio 169 de la OIT.

La creación del tumbe durante un año, y su aparición en las calles de Arica por primera vez estuvo a cargo de la ONG Oro Negro, lo que corresponde a un hito en la historia y la memoria de la lucha por la visibilización de la existencia de los afrodescendientes en Chile. El mismo año fueron partícipes como invitados especiales al Carnaval de Arica, generando con esto el inicio de una gran comparsa que con el tiempo se fue subdividiendo en muchos grupos y organizaciones según las familias y territorios con los que los afrodescendientes de Arica se identifican: el valle y la costa, lugares que habitaron invisibilizados durante años de borramiento histórico y un duro proceso de blanqueamiento.

Durante años, el tumbe fue la herramienta para posicionarse en el espacio público en la región de Arica, así como también para abrir y promover el proceso de autorreconocimiento en los habitantes afrodescendientes de Arica puesto que muchos desconocían su pasado. Mediante este ritmo que consiste en tambores hechos de duelas simulando los barriles en los que se

guardan las aceitunas y cuero de animales fabricados por jóvenes parte del proceso y la causa del pueblo afrodescendiente, se visibilizó y aceleró un proceso de identificación. La danza que acompaña este ritmo recrea tanto las labores ejecutadas por las personas en situación de esclavitud en el Valle de Azapa y en otros casos quienes resistieron en las costas de Arica, como las historias y memorias de los y las ancestras de origen afrodescendiente de la zona. Su creación además incorpora elementos de distintos ritmos cercanos como el afroperuano y la música afrouruguaya, algunos cantos de tradición andina post-colonial, coplas, décimas, y pregones de la música cubana, puertorriqueña y venezolana, los que, en el fondo, son elementos pertenecientes a la diáspora africana en América.

Así se inicia un largo trayecto de lucha por el reconocimiento del pueblo afrodescendiente y sus reivindicaciones, donde la reconstrucción de la memoria fue y sigue siendo algo fundamental. Y es aquí donde inevitablemente, aparecen las prácticas culturales identitarias ligadas al tambor, la danza, y las diversas fiestas populares que aglutinaron elementos culturales de tradición oral que al rescatarlas en el ejercicio de la memoria local, dieron paso a la creación de un ritmo que se instaló en la ciudad de Arica, y que mediante la cultura del carnaval como plataforma de difusión, hoy se despliega a lo largo de la zona norte y centro sur de Chile: “el tumba o tumba carnaval”. Respecto a esto, el texto “Cuando don carnal se viste de negro” nos dice:

Es en la fronteriza ciudad costeña de Arica, ubicada sobre el Pacífico chileno, donde desde hace algunos años sorprende la reconstrucción de la tradicional “Bajada Afrodescendiente por la Avenida 21 de mayo” y el juego carnalero del tumba carnaval. Iniciado y concluido con el desentierro y entierro del carnavalón en el valle de Azapa, el “Don Carnal” afrochileno ha sido recuperado y recreado oralmente por los afrochilenos del nuevo milenio paralelamente con su propia reconstrucción identitaria, proceso de afirmación que adquiere la forma de reivindicación frente a un imaginario nacional

predominantemente blanqueado, que ha teñido de un criollismo impostado la idea de chilenidad desde sus albores republicanos. (Ardito 2014 p. 230)

Es así como la tarde de Octubre del año 2012, durante el carnaval Mil Tambores en avenida Altamirano, Valparaíso, se escucha un sonido distinto: entre las batucadas, las melodías cubanas, el sonido del candombe, los destellos de los caporales y las bandas de bronce, asoma una marea blanca de faldones y turbantes, de tambores de cuero y pelos rizados que deslumbra al público asistente. La comparsa “Tumba carnaval” directamente desde Arica se hacía presente, despertando la curiosidad de la gente por saber de que parte provenían y la emoción de quienes esperaban conocerlos. Valparaíso fue testigo de la herencia afrodescendiente chilena en la fiesta popular de la zona central, al ritmo del tambor que recorrió sus calles y escaleras, después de años de ser invisibilizados por el blanqueamiento y el borramiento histórico.

Los años siguientes, diversas comparsas de tumbé viajaron desde Arica y participaron activamente de pasacalles y carnavales de la zona central: “Carnaval de San Antonio de Padua 2013” (Santiago), “Carnaval Mil Tambores 2015-2017”, giras de cultores afrodescendientes de la danza y la música por el territorio nacional, foros y presentaciones, llevaron a que desde distintos lugares emergiera la necesidad de crear comparsas de tumbé, apoyados por viajes de estudio a las fiestas ariqueñas y por la migración de jóvenes a estudiar desde Arica hacia otras ciudades. Las comparsas de tumbé se extendieron por todo el territorio, como también reaparecieron algunas de las fiestas tradicionales, como lo son “Pascua de negros” y la fiesta de “Yemaya” fiesta de celebración a la orixa del mar, perteneciente al panteón de la región “candomble” en hemisferio sur.

El tiempo espacio del carnaval contemporáneo como plataforma y la práctica de estos ritmos en el espacio público como herramienta, aportó considerablemente a la visibilización de la lucha por el reconocimiento del pueblo afrodescendiente a lo largo de todo el territorio nacional y hoy existen comparsas de tumbé desde Arica, hasta Concepción.

Todos estos ritmos, tienen en común, que fueron creados y traídos desde sus lugares de origen en los últimos años, para ser interpretados técnicamente tal cual son, pero lo que varía es el contexto en el que estos se desarrollan. Si bien, el tiempo espacio del carnaval es lo común

entre ellos, en Chile se ejecutan además en las fiestas a las cuales nosotros decidimos llamar carnavales, fuera de tiempo de cuaresma, como también en marchas, pasacalles vecinales, etc. Aún así, sigue siendo la misma sonoridad, ya que busca imitar o interpretar el ritmo tal cual corresponde, con mayor razón las comparsas de carácter andino que responden a filiales de fraternidades mayores.

Pero hay un tipo de comparsa que se escapa y diferencia de las anteriores. Una nueva, particular y significativa forma de creación que corresponde a las comparsas del carnaval del Chile central. Comparsas que han tomado elementos rítmicos foráneos originarios de la diáspora africana de Sur y Centroamérica, como también producto de la transculturación como soporte y han puesto elementos de su identidad local, cultural y territorial en ellos para crear algo nuevo. Este es el caso por ejemplo, de la Escuela de Carnavales Chinchintirapié, que incorpora en sus ritmos la chilización de la cumbia tocada con el chinchín, platillos e instrumentos de bronce, la danza a su vez mixtura elementos de lo moderno y lo popular, utilizando trajes de fantasía y figurines creados y trabajados de tal manera que hoy son un referente para muchas otras comparsas en Chile que utilizaran el tipo de figurín que creado por esta escuela. Así comenta la misma Escuela sobre la importancia de esta en la revista *Calle y Carnaval*:

Las máscaras del figurín de la Chinchintirapié también tienen características únicas. Hechas, en su mayoría, con papel maché son parte del oficio del figurín. Cada máscara nace tras una investigación profunda y con el apoyo de todos sus compañeros en una creación colectiva. (2017, p.33)

Podríamos decir que posterior a su creación el año 2006, comienzan a aparecer una serie de comparsas que toman esta fórmula como ejemplo para la creación de sus propuestas y creaciones propias. En el caso de Valparaíso, tenemos la creación el año 2012, producto de las movilizaciones estudiantiles y el trayecto por el mundo del carnaval, el nacimiento de la Conga Comparsa la Kalle, que si bien ejecuta ritmos afrocubanos de carnaval como soporte, pone en ellos letras de consignas políticas y causas sociales, arreglos originales de música de Violeta Parra, Víctor Jara, latin jazz, canciones propias, y vestuarios con elementos

arraigados a su identidad territorial. Otro ejemplo es la “Comparsa La Gritona”, que nace el año 2013, y que toma elementos de la música de origen afroperuana, del merengue y el mozambique de origen cubano, con melodías del folclor chileno, mixturando con figuras de diablos sueltos de creación propia. La Comparsa la Triquiñuela, en Santiago fusiona ritmos incluso gitanos con ritmos latinos como la cumbia. La Comparsa Samba China Chola durante el año 2015 utilizó como soporte los ritmos afroperuanos festivos, que no se ven usualmente en formato de pasacalle, para su puesta en escena, utilizando trajes de fantasía que simbolizaban la bandera mapuche *wenufoye*.

Este nuevo tipo de creación, poco se ve fuera de la zona central, y está compuesta por adultos y jóvenes universitarios y de estudios autodidactas que han profundizado no sólo en áreas de la música y la danza, sino que también en la cultura de donde provienen los ritmos. Todo esto a modo de soporte con el fin, en su mayoría, de entregar un mensaje, apoyar causas sociales, trabajar la creación colectiva y colaborativa de lo musical y coreográfico, generar nuevas formas y nuevos espacios de participación en la toma de decisiones dentro de los colectivos, que es una gran diferencia en torno a las otras agrupaciones mencionadas anteriormente en las cuales existe direcciones artísticas y jerárquicas piramidales claras como es el caso de la mayoría de las batucadas, o las filiales de las agrupaciones andinas que responden a los lineamientos que dictamina la casa matriz que muchas veces incluso está fuera del país. En el caso del tumbé, está en proceso aún, ya que si bien las agrupaciones de origen ariqueño responden a estas lógicas del mundo andino ya que nacen en el contexto del Carnaval Andino con la Fuerza del Sol, no tienen filiales en el resto del país. Las agrupaciones de tumbé que se originaron fuera de Arica fueron consecuencia de experiencias del intercambio cultural al realizar talleres generados por cultores y exponentes del ritmo, creando así agrupaciones de forma autónoma que se organizan de forma similar a las comparsas del Chile central.

Estas nuevas formas de organización y creación, son híbridas, *champurrias* (mestizas), producto tanto de la búsqueda identitaria, como del sentido de pertenencia no solo a un territorio en particular, si no que evidentemente al continente. Son espacios de participación, y la muestra de la necesidad de ritualizar y generar modos que realcen lo comunitario y lo colaborativo, sin adueñarse de los ritmos ajenos, sino que utilizarlos como herramienta para decir con su voz o con el cuerpo.

2 CAPÍTULO 2

El carnaval del Pullay: Elementos principales para su comprensión.

El segundo capítulo de esta tesis, aborda tres aspectos fundamentales para entender las distintas capas de las que se constituye el montaje “El carnaval del Pullay de la Conga comparsa La Kalle”. En primer lugar tenemos la tradicional fiesta del Toro Pullay, que se ubica en Tierra Amarilla - región de Atacama, de la cual se toman personajes y simbologías que permiten la construcción de un guión para este montaje que busca representar la historia del carnaval en Chile, y que tiene como texto argumentativo “*Cuando el siglo se sacará la máscara*” de Milton Godoy (2007). El segundo elemento a desarrollar es la descripción del montaje, sus componentes rítmicos, coreográficos y dramáticos utilizando el pasacalle como formato para su representación, con todo lo que el espacio público le permite para su desarrollo y a su vez las limitaciones con las que este se encuentra junto a las reflexiones en torno a ser una práctica que carece de texto por sus características propias, por tanto encuentra dificultades a la hora de presentarse ante diversos públicos. Y en tercer lugar, cómo transita esta creación que fue inicialmente generada para la calle como soporte escénico, con el desplazamiento en el espacio como cualidad, a ser representada en un formato estático que utiliza una plaza pública como soporte y que posteriormente es llevada a un escenario tradicional establecido para el arte y la cultura oficial como lo es el Teatro Municipal de Valparaíso. Una experiencia que desborda los límites de lo tradicional y se enfrenta a mirarse a sí misma situándose en el escenario a resignificar una historia de país que habita también en cada cuerpo que la representa.

2.1 FIESTA DEL TORO PULLAY DE LA REGIÓN DE TIERRA AMARILLA

Hay quienes dicen que la palabra Pullay viene de pukllay o pujllay: juega, juegos o jugar en idioma quechua, un término estrechamente asociado a la festividad del carnaval para el mundo andino. Por ejemplo, en Bolivia el carnaval Pujllay que se realiza en el pueblo de

Tarabuco es una celebración que conmemora la batalla de Jumbate que se llevó a cabo el 12 de Marzo de 1816, en la que los españoles fueron derrotados por las tropas de pueblos originarios durante la guerra de independencia y, a la vez, celebra la vida y la abundancia que trae la época de lluvias, expresando gratitud a la tierra y se honra a los fallecidos. Es una fiesta de energía desbordante en que los danzantes y la gente del pueblo peregrinan hacia un altar ubicado en un pukara al ritmo de sonidos de flautas y cantos. Esta fiesta, que fue declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el año 2014, se inicia con una misa en quechua, seguida por una procesión de alrededor de 60 comunidades bolivianas donde deslumbran la belleza de sus trajes típicos que muestran la combinación de lo indígena y colonial. (Parlamento andino, 2021). Una fiesta con elementos que fusionan lo indígena y lo colonial en sus trajes y por supuesto, de la cual se caracteriza la danza del pujllay.

En Chile, en la ciudad de Tierra Amarilla, ubicada a 15 kilómetros de Copiapó, cada año se celebra “La fiesta del toro pullay” o “El carnaval del toro pullay”. Si bien su origen es desconocido, esta responde a una multiplicidad de relatos populares que van dando lugar a un relato común desde el imaginario colectivo.

Algunos vinculan esta fiesta a una similar en Oruro, “por lo que la fiesta podría haber sido traída en 1879 por los chilenos y mineros que participaron de la Guerra del Pacífico” (Aracena 2006, como se cita en Guía patrimonial tierra amarilla, 2016). También hay versiones que fue traída desde el norte de Argentina o que pudiese ser un relicto de antiguos ritos agrarios a la *pachamama*, recordando el pasado incaico de Tierra Amarilla y la presencia y rituales algunas personas lo vinculan al pueblo diaguita, otros aymara en la zona. La fiesta habría dejado de celebrarse por un período entre el 1945 y 1978, en la que fue revivida por la Agrupación Cultural Producciones, originaria de Tierra Amarilla. Lo cierto es que esta se realiza en época de carnaval (previo a la cuaresma) y época de challa, según el calendario agrofestivo. Desde la década de 1990 es organizada y patrocinada por el Municipio, lo que al parecer ha permitido que la fiesta se continúe realizando hasta el día de hoy sin mayores interrupciones.

Tierra Amarilla se encuentra ubicada a 15 kilómetros de Copiapó, en la región de Atacama. La ciudad de Copiapó pasó de ser un asentamiento prehispánico a estar bajo el dominio español y ser una parada obligada en la ruta hacia el Perú y “con el descubrimiento de los

minerales de plata de Chañarcillo y Tres puntas, [...] alcanzó un espectacular desarrollo urbano y arquitectónico, convirtiéndose en la capital minera de Chile y en la primera ciudad del país en contar con un ferrocarril” (memoria chilena s.f.). Su desarrollo actual es de carácter minero y agrícola, pero es este pasado minero el que la posicionó durante el siglo XIX como un lugar de reunión de extranjeros e inmigrantes de distintos lados del mundo y también para trabajadores nacionales, aumentando la población notablemente y aportando al crecimiento y la bonanza comercial que la minería traía: nuevos millonarios, moda europea, etc. Godoy plantea que estos factores permiten “elucubrar que la elite copiapina constituida en el siglo XIX responde más al concepto y caracterización que se le confiere a la denominada élite empresarial cuya función social consiste en promover cambios” (2007, p. 14).

Es en este contexto que la tradición del carnaval de la chaya se desarrolla durante el siglo XIX y XX mientras que en la zona central para el 1910 el carnaval ya estaba casi finalizado y prohibido por ley. En Copiapó este logró mantenerse incluso pese a los variados intentos por terminar con este tipo de prácticas, utilizando entre otras estrategias la *negrificación*: el uso de diversos discursos en que se le atribuía a quienes participaban en él características de la población afrodescendiente y la indígena, lo que para la época se consideraba peyorativo.

El borramiento histórico del carnaval realizado a través de artículos de prensa de la época hacían parecer que la fiesta ya estaba casi obsoleta, dando pie a que se instale el “*disciplinamiento cultural* como un proceso de imposición de una nueva forma de expresar emociones, donde prima la sacralización del trabajo, las manifestaciones festivas *civilizadas*, una nueva concepción del placer y el juego, en definitiva de la "privatización de las emociones" (Godoy, 2007). Algo sucede en Copiapó probablemente al estar alejada de Santiago, y por tanto del control central del país, que permite que la fiesta pueda afirmarse con más fuerza y sobreponerse a estos intentos de prohibición tanto legales como morales. Es así como en Tierra Amarilla la fiesta del Toro Pullay se realizaba posterior a la de la chaya y que sobrevive por varias décadas.

Ahora bien, el Toro Pullay encuentra su origen en la leyenda popular que relata Luis Zuleta, ex miembro de la Banda del Litro, en el documental *Pullay La Murga de una Noche* del realizador Yerko Ravilic (2012). Esta leyenda cuenta la historia de un terrateniente que

maltrataba a las mujeres y trabajadores del pueblo, hasta que se organizan y lo capturan, lo pasean en burro y luego lo cuelgan y queman en la plaza principal:

Le llamaban el Pullay, el amo de todo po'h, era dueño del pueblo, de todo... habían muchos abusos con las mujeres y abusos con los trabajadores. Así que hasta que una vez dicen que toda la gente se pusieron de acuerdo y... pescaron al dueño del pueblo po'h, lo pescaron, y lo amarraron y lo pasearon en burro. Y ahí dicen que soltaron a los animales libres. Y a las mujeres, las que bailan, como quedaron libres, también andaban en la caravana, andaban paseando al amo... así que lo pasearon y ahí en la plaza lo quemaron, lo quemaron arriba de un burro, esa es la historia que contaban más no se si será cierta. (Miradas regionales, 6 de Junio 2017)

Lo que viene a continuación es la celebración de un relato macabro o la conmemoración festiva de un acto de justicia poética. Año a año, la fiesta celebra la muerte y la quema de este malvado terrateniente llamado Pullay encarnado en un muñeco relleno de paja vestido de etiqueta. La fiesta consta de distintos momentos y distintos personajes, pero lo más interesante a mi juicio es que el público que asiste a la fiesta es parte activa de la representación. De alguna forma la vida se suspende en Tierra Amarilla y da paso, por momentos, a vivir otra vida, otra existencia, paralela a la real, la del carnaval. El juego como herramienta para el ejercicio colectivo de estar plenamente en el presente genera esta contraposición a la vida cotidiana, dando vida a este relato colectivo vivencial que se mantiene hasta hoy en pleno siglo XXI. Un “repertorio” que año a año se vuelve a interpretar, de manera flexible y dinámica, en la cual nuevas expresiones van sumándose a la fiesta, sin perder la estructura original. Como en el *viacrucis*, en que los feligreses acompañan en la peregrinación a Jesús para su crucifixión, aquí acompañan al Pullay hasta su muerte. La diferencia de esta fiesta en relación con el rito católico es que posee rasgos de tradiciones ancestrales, principalmente en los rasgos sobrevivientes del calendario agrícola para

agradecer por los cultivos desde tiempos pre-hispánicos, así como la celebración de la justicia popular y no la divina como la evangelización propone, aún cuando esta fiesta se realiza desde los tiempos en que la Iglesia Católica se instala en estos espacios.

Por otra parte, los personajes de esta fiesta son representados por habitantes y vecinos de Tierra Amarilla: el Pullay es el protagonista y va acompañado por “los toros” y “los caballos”, que son personas disfrazadas con estructuras móviles simulando ser los animales, que llevan un armazón que se instala a la altura de la cintura de cada persona, entre ellas niños jóvenes y adultos, quienes empujan y persiguen a la gente del público ya que según la leyenda el alma del Pullay se aloja en ellos. La gente también es perseguida por decenas de hombres disfrazados del tradicional personaje “loca de la cartera” que busca alcanzar con un carterazo a quienes disfrutaban del juego y así llegar a la plaza principal, en donde se quema al muñeco que representa al Pullay. En el camino también se encuentra a “el lacho”, personaje que va ofreciendo el llamado “ponche del Pullay” en una bacinica a los asistentes. Al momento de la quema se lee una proclama por parte de “la viuda”, quien generalmente es un hombre disfrazado de mujer, quien lo llora pasando de un momento a otro a la alegría. Posteriormente “la viuda” baila una cueca, “la cueca del pullay”, con el “el lacho”, quien es su nuevo amor y representa al pueblo, los excesos y la fiesta. La cueca es interpretada por “La banda del litro”, banda de bronce que acompaña además toda la festividad. Históricamente no participaron mujeres en la personificación de estos personajes, todos fueron hombres y hombres vestidos de mujeres. Hoy en día a la fiesta se suman carros alegóricos, comparsas, batucadas, danzas de caporales, etc., que si bien son elementos contemporáneos dan cuenta que hay un interés por parte de quienes organizan la fiesta para que esta continúe como una tradición viva aunque esto signifique que se vaya modificando al ir incorporando nuevos elementos. En este sentido, Canclini (2000) plantea que “lo popular no corresponde a una esencia como aún se imagina en el fundamentalismo folklórico o en el populismo político” (2000, p. 4), con lo cual esta fiesta se articula desde una noción *teatral*, variable según quién la pone en escena. La fiesta o carnaval del toro Pullay, independientemente cuál sea su origen histórico, mantiene características propias del carnaval y de lo carnalesco casi sin distinción, sorteando las prohibiciones históricas aunque la celebración hoy este mucho más normada e, incluso, aunque su organización sea

realizada desde la institucionalidad, en este caso la Municipalidad de Tierra Amarilla. Esto, sin embargo, es una característica común a buena parte de las fiestas de carnaval existentes en los países latinoamericanos, ya que en ellas es posible apreciar que las instituciones en su intento por normar o abolir la fiesta, sin mayores resultado, las terminan por adoptar y asimilar como parte de la cultura e identidad territorial, lo que ha permitido el desarrollo de diversas actividades económicas que quedan asociadas a este tipo de fiestas (turismo, ventas, producción, etc.).

2.2 MONTAJE EN LA CALLE: EL CARNAVAL COMO CONJUNCIÓN DE TIEMPO Y ESPACIO ANACRÓNICO

La Conga Comparsa la Kalle es una agrupación que se forma el año 2012 y encuentra su génesis en las movilizaciones estudiantiles del año 2011 en la lucha por una educación gratuita, particularmente en el encuentro entre estudiantes con un grupos de personas que provenían de la escuela de carnavales “Mil Tambores”, confluencia que el 6 de Febrero del año 2012 permite la formación de esta agrupación.

Esta comparsa utiliza el ritmo del carnaval cubano como soporte principal en términos musicales, “vacíandola” de su contenido original y “llenándola” nuevamente de sentires propios del territorio y el contexto histórico, manifestación representativa de las comparsas del Chile central revisada en el primer capítulo de esta tesis. Esta comparsa se conforma por un bloque de músicos, uno de danzantes en pareja, otro de danzantes exclusivamente del sexo femenino, que hasta la realización de este montaje era el más numeroso, y por un bloque de figurines enmascarados, provenientes de la corriente de figurines impulsada por la comparsa santiaguina Chinchintirapié.

Esta organización con la que se dota la Conga Comparsa la Kalle es diferente a las comparsas originales de este ritmo cubano, ya que estas últimas tienen otra conformación: las mujeres que bailan solas se llaman “modelos” y van, al igual que los músicos, en un camión o “carroza”. Son parte de las figuras o figurines al igual que quienes llevan banderas, estandartes y bailarines del sexo masculino que participan individualmente, mientras que el grueso de los danzantes va en parejas.

Ahora bien, el año 2018 los integrantes de esta comparsa se inspiran en el texto de Milton Godoy “Cuando el siglo se sacará la máscara” (2007) para realizar un montaje que permitiera contar la historia del carnaval en Chile, conectándolo con la fiesta del Toro Pullay de Tierra Amarilla revisada en el subcapítulo anterior. Este montaje llevó por título *El Carnaval del Pullay*.

Si bien Godoy menciona esta última fiesta en su texto, particularmente lo referente a la “cueca del Pullay”, como parte de las expresiones de la temporada de chaya de Copiapó, el equipo de la Conga Comparsa la Kalle a cargo de la creación de este montaje indaga en la historia de la fiesta del Toro Pullay de Tierra Amarilla y realiza una investigación de sus personajes, terminando por elaborar un guión que permitiera contar la historia del carnaval en Chile utilizando los personajes de la fiesta del toro Pullay y algunos de sus aspectos performativos. A partir de estos elementos investigados, se trabaja entonces en la organización de los ritmos, las canciones y las coreografías en función de darles un nuevo significado a representar y los llamados “figurines” encarnaron los personajes infaltables de la fiesta que permiten escenificar el relato de esta: el Pullay, el Cura, el Diablo, la Viuda, el Lacho, los Toros, los Caballos y la Loca de la cartera. (*Fig. 1*)

Ilustración 1

Figurines



Pasacalle Nueva Aurora, Pullay, Cura, Toro, Loca de la cartera, diabla. Octubre 2017.

Ahora bien, cada uno de los personajes se elaboró a partir de su contextualización en las condiciones del presente. Un ejemplo de esto es la figura del Pullay, que fue re-bautizada como “Bruno Pullay Edwards”, apellido que representa el poder de los medios de comunicación más influyentes ya que aparece ligado, en el imaginario popular, al periódico *El Mercurio*. En lugar del Diabla se utilizó el figurín de Diabla para incorporar la figura de la mujer, permitiendo tensar su presencia en relación al relato original. El Cura se transforma en un personaje más terrorífico que santo a través de su indumentaria, con el fin de cuestionar los valores y prácticas evangelizadoras instaladas durante la colonización y que perduran hasta la actualidad y el Toro utiliza en su vestuario y su expresión elementos militares. Los Caballos son reemplazados por perros para asimilarlos en el imaginario urbano y el Lacho fue personificado con una máscara en tonos morenos en contraste al Pullay, que es muy blanco. La Loca de la cartera no experimenta mayor transformación y continúa siendo interpretada por un hombre. Los figurines se dividen en este montaje entre figurines de la

élite (Pullay, Viuda, Cura y Toros) y figurines del pueblo (Lacho, Diabla, Loca de la cartera y Perros).

En relación a la organización de la música o ritmos que se interpretan, primero es necesario aclarar que los ritmos cubanos de carnaval son en su mayoría (no todos, ya que también pueden haber extractos de canciones solo instrumentales) pregones que se componen en primera instancia de una parte instrumental tocada con instrumentos de vientos y luego la misma melodía se responde de forma coral. Estos cantos provienen de pregones que se originan en el cotidiano y se les da una línea melódica que va acompañada de una parte instrumental y así la comparsa responde a manera de coro con la letra del pregón. El conjunto de músicos se divide en percusiones, que se distribuyen entre congas, bombos, claves, campanas, sartenes y chekeré; y bronces, que contemplan trombones, trompetas y saxofón. El montaje se divide en 4 bloques compuestos de una cantidad diferente de coro/pregones, que relatan las fases del carnaval según lo expuesto por Godoy.

Primero, el “Bloque de participación” con el que se da inicio al montaje. Las y los bailarines están en un círculo grande mientras en un círculo más pequeño los figurines se ponen sus máscaras. Se canta el primer pregón que da inicio al montaje, coro que tiene como referencia la canción “La cafetera” de Yoruba Andabo, agrupación musical de rumba cubana, pero que al igual que casi a la mayoría de los pregones, se les cambia la letra por una que se contextualice a lo que la agrupación quiere decir o reflejar, manteniéndose la melodía:

Ya estoy aquí nuevamente,

vengo con un estilo diferente,

ven pa’ que nadie te lo cuente,

que la Conga la Kalle va de frente. (Fiebre latina TV, 2018)

Este bloque lo componen 10 pregones y extractos de canciones alegres y festivas de tradición popular, conocidas por la cultura de masas y de fácil aprendizaje mediante la repetición para el público, ejecutada con coreografías que fomentan la participación y vinculación promoviendo que las personas ajenas a la comparsa se involucren en el montaje. No existe

un orden formal en el espacio en relación a sus participantes, con la finalidad de interactuar en el juego con el público, eliminando la barrera entre el espectador y la comparsa. (Fig. 2)

Ilustración 2

Bloque participación



Pasacalle Nueva Aurora, Viña del Mar. Bloque participación. Octubre 2018.

Al final de este bloque se invita a la gente a participar de un partido de fútbol, acompañados del pregón del tema *La pelota*, de origen popular cubano:

Mamá no quiere que yo juegue a la pelota,

porque dice que yo rompo,

que yo rompo mis zapatos.

Con pelota de trapo y a pata pelá,

yo no rompo nah'yo no rompo nah'.(guevara yvette, 1972)

Se cierra con este pregón evocando la cultura de masas que representa este deporte y como este contiene y aloja elementos representativos de la fiesta popular de características carnavalescas, como la alegría del juego, el canto, los ritmos, decoraciones, serpentinas e indumentarias y vestimentas para ir al estadio que tienen sus asistentes y este tiempo-espacio que se suspende para reír y gozar colectivamente. El personaje del Pullay finaliza este bloque cuando se roba la pelota y termina el partido, generando un enlace hacia el segundo bloque que se realiza utilizando un ritmo llamado “chancleta” que se ejecuta mediante expresiones corporales. Al finalizar se eleva con ayuda de los bailarines al figurín de Diabla, la que utilizando un megáfono, declama el siguiente texto:

Hagamos de esta una instancia lasciva,

una escena al aire libre.

Ustedes mujeres profanas,

jamás volverán a regalar la comodidad de su silencio,

despeinadas, jadeantes, con sus vestidos unidos a las carnes... ¡dejen que vea

sus formas! (Mariel Vergara, 2019)

Suena el ritmo “gagá”, expresión cultural haitiana en Cuba de danzas con características eróticas provenientes de la religión vudú, y la comparsa completa baila por última vez antes de pasar al bloque de la reforma.

En segundo lugar, el “Bloque de reforma” que consta de 7 pregones. Aquí se busca representar elementos que vinculan al grueso de los bailarines con el disciplinamiento y el orden mediante la división de la comparsa en bloques: bloque de figurines, bloque de bailarinas, bloque de parejas. Estos grupos a su vez realizan coreografías ya establecidas y ordenadas en donde prima la coordinación y la unificación de pasos como forma de distinguirse del bloque anterior, utilizando cualidades de fraseos coreográficos utilizados por las comparsas de Cuba, las que son acompañadas por pregones tradicionales del carnaval de este país pero con las letras contextualizadas al territorio de Valparaíso:

Del jardín cubano cogemos flores,
y con siemprevivas formaré un ramo,
a la Amelia siempre se la dedicamos,
somos jardineras, flores muchas flores.

Flores, flores,

ahí viene la Jardinera, viene regando flores. (coro folclórico cubano, s.f.)

Esta es la canción tradicional de Comparsa Las Jardineras, modificada y dedicada a Amelia Salazar, lactante fallecida por negligencia médica en Valparaíso a mediados del año 2018. Este bloque termina con otro coro tradicional de comparsa cubana, el que también es contextualizado:

Al carnaval del puerto me voy,

donde mejor se puede gozar.(Miguel Matamoros 1928)

La tercera instancia corresponde al “Bloque de retirada”, el que se compone de 6 extractos de temas de salsa y latin jazz: “La negra Tomasa⁴”, “Manteca⁵”, “Afro Blues⁶” “Caravan⁷”,

⁴ *La Negra Tomasa. (Bilongo) canción cubana de 1938. Compositor: Guillermo Rodríguez Fiffe.*

⁵ *Manteca. Estándar de jazz afrocubano escrito por por Dizzy Gillespie, Chano Pozo y Wallter Gil Fuller en 1947.*

⁶ *Afro Blue. Primer estándar de jazz construido sobre un ritmo cruzado típico africano 3:2 , o hemiola por Mongo Santamaría. Grabó su composición en 1959 cuando tocaba con el Sexteto Carljadare*

⁷ *Caravan. Compuesta por Juan Tizol Martínez, trombonista y compositor. Primer exponente puertorriqueño de jazz. Miembro de la orquesta de Duke Ellington, en donde se interpreta por primera vez este tema.*

“Tin tin deo”⁸ y finaliza con “El día de mi suerte”⁹. En este bloque se busca reflejar el blanqueamiento y la civilización de la fiesta y en él predominan las coreografías de espectáculo con cualidades de movimientos ligados al carnaval de espectáculo como “tropicana” o tipo *ballroom*. Se enlaza con el siguiente bloque mediante una base rítmica de seis octavos en las percusiones mientras los bronces emiten sonidos que imitan a las pifilcas. Este es el momento en que intervienen los Toros en la escena, generando que los bailarines comiencen a juntarse todos en una figura tipo cardumen, realizando un enfrentamiento entre los figurines del pueblo y los de la élite que finaliza cuando los Toros hacen correr a toda la comparsa, posicionando la imagen del pueblo de Tierra Amarilla cuando este arranca de los Toros en la fiesta original.

Por último, el “Bloque de redescubrimiento” se inicia con un arreglo original de bronces y percusión del tema de Violeta Parra “El gavián”. Este tema fue elegido por el argumento que ofrece esta autora en una entrevista que concede para la Universidad de Chile (Diego norambuena, s.f.), en la cual explica que la figura del gavián representa, además de un hombre, al poder y el capitalismo, lo cual traído al contexto actual es también la lucha que moviliza y une a muchos movimientos y organizaciones sociales. El arreglo se divide en dos partes: la primera anuncia que el Pullay será atrapado, luego continúan los arreglos originales de las canciones “El necio”¹⁰ de Silvio Rodríguez, “Hasta siempre, Comandante”¹¹ de Carlos Puebla, y “El derecho de vivir en Paz”¹² de Víctor Jara; la segunda parte se inicia con el

⁸ *Tin tin deo*. Compuesta por John Birks Gillespie, más conocido como Dizzy Gillespie. Trompetista, cantante y compositor estadounidense de jazz.

⁹ *El día de mi suerte*. Creado por Willie Colón & Héctor Lavoe dúo musical de salsa formado en New York, Estados Unidos, con orígenes puertorriqueños en el año 1976. Ellos fueron uno de los primeros en presentar el sonido de la música latina y salsa neoyorquina en el mundo.

¹⁰ *El necio*. Escrita en 1991 por el compositor de la nueva trova cubana Silvio Rodríguez en 1991.

¹¹ *Hasta siempre, Comandante*. Compuesta por Carlos Puebla, de origen cubano, en 1965, como respuesta a la carta de despedida del Che Guevara en el momento en que dejó Cuba. Glorificando su figura como comandante y revolucionario.

¹² *El derecho de vivir en paz*. Escrita por Víctor Jara en 1969, que lleva a su vez el mismo nombre del álbum que la contiene, lanzado originalmente en 1971.

arreglo de “El Gavilán” en que el figurín del Pullay es amarrado con cintas rojas. Luego lo retiran con la melodía de “Muevan las industrias”¹³ de Los Prisioneros, a la cual se le cambia su letra:

Las industrias, fuera las industrias,

que no vuelvan más.

Pa’ fuera, fuera de mi casa.(Catarsis audiovisual, 2019)

El montaje finaliza con “No necesitamos banderas”¹⁴ de Los Prisioneros, utilizando fraseos coreográficos con simbología de los *Orishas Odde*, dioses guerreros de la religión yoruba de Cuba, mientras suenan los instrumentos de bronce y se remata con un coro final de toda la comparsa. Los dos últimos temas fueron incorporados casi al final del montaje en relación al contexto que se vivía en ese entonces en torno a los derrames de petróleo y el colapso de la Bahía de Quintero y Puchuncaví, hechos que mantenían a la ciudad en paro.

Entre cada bloque existen intervenciones de los figurines, cuya función es enlazar la historia en su conjunto. El bloque de participación termina en el momento en que el Pullay roba el balón de fútbol con el cual se encuentra jugando la comparsa con gente del público. Entre el bloque de retirada y redescubrimiento los figurines que representan los Toros hacen correr a toda la comparsa hacia adelante simulando el momento en que en la fiesta tradicional del pueblo de Tierra Amarilla arranca para no ser alcanzada por los toros. La única escena de calle en que los figurines hablan es cuando lo hace la Diabla. Esto se configura así debido a que en la fiesta tradicional del Toro Pullay la participación de las mujeres es nula, son los hombres quienes ocupan y personifican los roles de las mujeres. Además según el texto de Godoy (2007) la participación de la mujer en la fiesta de la chaya se reprimía y se ponía en

¹³ *Muevan las industrias*. Compuesta por Jorge Gonzáles, es el primer sencillo del álbum *Pateando piedras*, del grupo chileno Los Prisioneros, año 1986.

¹⁴ *No necesitamos banderas*. Del grupo chileno Los Prisioneros, es la octava pista del álbum *‘La voz de los 80’*, grabado en 1984.

tela de juicio constantemente, por tanto una de las formas de resignificar esta historia es darle voz desde esta figura femenina. (Fig. 3)

Ilustración 3

Diabla



Pasacalle las Cañas, Valparaíso, Octubre 2018.

Los nombres atribuidos a los bloques están en estrecha relación con las fases mencionadas por Milton Godoy que corresponden a las etapas en común por las que pasa la historia del carnaval en los distintos países de Latinoamérica:

Visto desde la perspectiva de la élite, el proceso ha pasado por cuatro fases: participación, reforma, retirada y redescubrimiento. Como afirmamos, en Chile la primera se dio hasta 1850, después de lo cual existió un proceso de reforma, profundizado desde 1870 en adelante, para retirarse a fin de siglo los grupos dominantes de esta práctica, cuando ya no respondía a su antigua celebración y estaba controlado. (2007, p. 30)

Cabe señalar que según Burke este proceso que menciona Godoy es paralelo a lo acontecido con el carnaval en Europa entre los siglos XVI y XIX, pero que lo que diferencia al carnaval latinoamericano del europeo es el componente africano (1997, p. 206). Es bajo esta lectura que podemos observar que esta representación de la Conga Comparsa la Kalle es un reflejo del diálogo de distintas culturas, utilizando el ritmo de carnaval de la diáspora africana en Cuba, que bajo el concepto de *transculturación* de Fernando Ortiz es un elemento principal y que caracteriza a la música cubana. Lo que hace la comparsa es vaciarlo de su contenido original para re-significarlo mediante el uso de algunos elementos propios del folclor chileno, utilizando de soporte el espacio público y poder contar mediante un pasacalle, con una gran cantidad de danzantes músicos y figuras, la historia del carnaval en Chile, al cual le falta una etapa según la propuesta de Godoy, que es la correspondiente a la de *redescubrimiento* (2007, p. 30).

El montaje fue trabajado entre los meses de abril y octubre del año 2018, con un elenco de alrededor de 180 personas. El fin era que este montaje fuese estrenado en el Carnaval Mil Tambores la primera semana de octubre del año 2018, pero con anterioridad se realizó un preestreno en la ciudad de Quintero una semana antes en un pasacalle por la Bahía de esta ciudad, en el contexto de las movilizaciones de cientos de vecinos debido a la contaminación y constantes derrames de petróleo que se registraron en la zona.

El *Carnaval del Pullay* finalmente se estrenó en octubre de 2018, pese a que el Carnaval Mil Tambores de dicho año se canceló. Fueron las agrupaciones reunidas en torno a los centros comunitarios de base, en conjunto a los organizadores del evento, quienes dieron vida a esta actividad luego de que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes negara los fondos para la realización de este en toda su magnitud mediante la vía de asignación directa, que era la forma de financiamiento que se le concedía al Carnaval Mil Tambores, y que tuvo como consecuencia no contar con los requerimientos básicos de seguridad para su realización. Respecto a esto, la declaración pública para informar la cancelación del evento que realizó la organización del Carnaval Mil Tambores informa lo siguiente:

A partir de la experiencia técnica, profesional y social, que hemos conseguido después de 19 años de gestión, podemos pronosticar que esta odiosidad puede traducirse en actos de sabotaje mayor que pueden poner en riesgo la integridad de las personas al no contar con los recursos suficientes para la organización de un evento masivo que entregue estándares mínimos de servicios y seguridad, tanto a los participantes como al público en general. En función de lo anterior y en un accionar responsable y consciente, las agrupaciones carnavaleras, territoriales y la corporación Mil Tambores decidimos suspender la convocatoria al Carnaval de este año en la figura que estaba diseñada. Esto implica:

Retiro de permisos para el Pasacalle central en Gobernación.

Suspensión del pasacalle central en Avenida Altamirano el día domingo.

Suspensión de escenarios y ferias programados en plazas centrales de la ciudad. (Mil tambores, 2018)

Esto significó que el evento proyectado para realizarse en 3 días sucediera en uno solo, además que hizo sin agrupaciones externas a la región de Valparaíso, afectando de esta manera al gran pasacalle central y desfile de comparsas por Avenida Altamirano proyectado para realizarse el último día. Dadas estas condiciones, las organizaciones y agrupaciones que iban a participar en este pasacalle central se organizan y distribuyen en pequeños pasacalles en diferentes barrios para poder efectuar la actividad.

Además del contexto prohibitivo de la situación, cerca de 3 mil jóvenes a lo largo del país no pudieron estrenar sus trajes, montajes y realizar su rito anual en el Carnaval emblemático de la zona central. La Conga Comparsa La Kalle estrena *El Carnaval del Pullay* en el Cerro Las Cañas de Valparaíso y en la Población Nueva Aurora de Viña del Mar como acto de

resistencia cultural y comunitaria, relatando en medio de la prohibición generalizada de la fiesta la historia prohibitiva a la que se sometió al carnaval en Chile. Cabe mencionar que este montaje fue dedicado a Alejandro Castro, joven pescador y activista medioambiental de Quintero, quien aparece muerto en Valparaíso dos días antes del estreno.

Posterior a esto, el relato se volvió propio. De alguna forma su puesta en escena en cada pasacalle recordaba y llenaba de contenido la siguiente puesta en escena. Si bien el montaje llevaba muy poco texto, hablaba en sus gestos, en sus canciones, en sus coreografías y figuras, en el acto de atrapar y quemar como único acto de justicia posible al Pullay, aunque esto fuera de manera poética, acompañado de la melodía de Violeta Parra. Es entonces que se reflexiona en torno a lo que el espectador percibe de la obra y se detecta como un problema a resolver: este no logra dar a entender en su totalidad la historia a menos que el espectador siga exclusivamente a la comparsa durante toda la fiesta.

Esta es una de las limitaciones que tiene el formato de pasacalle para un montaje que busca entregar un relato y, a su vez, abrirse la discusión sobre cuál es la diferencia con el teatro de calle. En este sentido, los objetivos que la Conga Comparsa La Kalle había situado en la formulación de su montaje son replanteados, así como también las expectativas: ¿qué es lo que el espectador percibe de la puesta en escena? ¿Será que el público del pasacalle solo percibe algunos elementos aislados unos de otros? ¿Cuáles son los elementos que el espectador recuerda al ver pasar la comparsa? ¿Cómo hacer para que este relato no quede en lo anecdótico y efímero que puede resultar un pasacalle? (referencia). Las preguntas y las respuestas a estas interrogantes van apareciendo una y otra vez a medida que el acontecimiento del pasacalle sucede.

Entonces se decide cambiar el soporte y llevar el montaje a una puesta en escena estática con el fin de que el guión permita reflejar lo que se quiere comunicar, la historia del carnaval en Chile, sumando textos, escenografía y diversidad de vestuarios, para lo cual el montaje se realiza en el espacio público: la Plaza Waddington del Cerro Playa Ancha, lugar en el cual año a año se realiza la tradicional fiesta de la quema el Judas, la más grande de Valparaíso, idóneo a juicio de la Conga Comparsa La Kalle para reivindicar la tradición de la fiesta popular luego de que la última versión de esta haya sido criminalizada por parte de los medios de prensa y autoridades públicas del país (referencia).

2.3 SOBRE EL ESCENARIO: EL CARNAVAL DESBORDA LOS LÍMITES

El 4 de enero del año 2019, en el contexto de la fiesta de Pascua de Negros, se presenta *El carnaval del Pullay* de la Conga Comparsa la Kalle en la Plaza Waddington del Cerro Playa Ancha de Valparaíso, sin más financiamiento que el entregado por las redes autogestionadas y autofinanciadas de agrupaciones y centros culturales. La idea era que la puesta en escena de este montaje se diese en el contexto de la fiesta antes mencionada, para lo cual se invita a agrupaciones de características carnavaleras que permitan generar un ambiente alegre y festivo. Los invitados a participar son las agrupaciones carnavaleras: Morenada Inti Jalsu, Tobas Valpo Dance y un grupo de cuecas porteñas. La plaza completa se decoró con banderines plásticos de colores como los que se utilizan en los pueblos del altiplano, pero estos llevan calados en medio el tradicional símbolo de la chacana, haciendo un guiño al origen tradicional de esta fiesta.

La plaza posee un escenario natural en el que se colgó un telón que hace ilusión a los telones del teatro victoriano. Sobre él se dispuso un cuadro de 2 x 3 metros con la imagen de Bruno Pullay Edwards, imitando un cuadro presidencial. Debajo se dispone el lugar para los músicos, que son 21 en total, divididos en 12 percusiones, 6 bronces, 2 coristas y 1 voz principal. El repertorio musical es el mismo que se utilizó en el pasacalles durante el 2018. La plaza posee iluminación pero se complementa con algunos focos y ampolletas de colores. Además se cuenta con 8 figurines y 44 bailarines en total, los que se dividen para estar en escena por bloques, que a su vez determinan el vestuario a utilizar. (Fig.4)

Ilustración 4

Primera escena.



Comparsa versión escenario, plaza Waddington – Playa Ancha, Enero 2019.

En el “Bloque de participación” los bailarines se atavían con trajes misceláneos de diferentes colores, que contemplan faldones y poleras de tipo coloniales para las mujeres y para los hombres se utilizan pantalones blancos y poleras rojas. Con esta vestimenta se buscaba representar al pueblo que goza de la fiesta popular sin necesidad de estructuras (Fig 5).

Ilustración 5

Trajes bloque participación



Plaza Waddington, Playa Ancha. Enero 2019

Para el “Bloque de reforma” se utilizaron trajes de comparsa tradicionales del estilo cubano, correspondientes a vestuarios de años anteriores que se componen de faldas y poleras cortas con vuelos, cuya intencionalidad era posicionar el inicio de la uniformidad en la fiesta popular (fig. 6).

Ilustración 6

Trajes bloque reforma.



Plaza Waddington, Playa Ancha, Valparaíso. Enero 2019.

En el “Bloque de retirada” los trajes usados fueron de inspiración “tropicana”, coloquialmente llamado “mamberos”, con tocados de flores. Estos trajes representan una versión de espectáculo de escenario como lo es el ballet Tropicana en Cuba. (fig. 7)

Ilustración 7

Trajes bloque retirada.



Plaza Waddington, Playa Ancha, Valparaíso. Enero 2019

Por último, en el “Bloque de redescubrimiento” (*fig. 8*) se utilizaron trajes de tipo rumberos, blancos y rojos, además de trajes de color ocre y burdeo con diseños de inspiración “Aconcagua” impresos en ellos. Estos trajes fueron elegidos porque el primero representa la diáspora africana en América y el segundo la raíz cultural territorial originaria de la zona de Valparaíso. Los músicos utilizan trajes blancos con telas de brillos y lentejuelas, mangas con vuelos y colores.

Ilustración 8

Trajes bloque reconocimiento



Plaza Waddington, Playa Ancha, Valparaíso. Enero 2019.

Ahora bien, a los figurines se les posiciona en lugares del escenario para que figuren siempre en escena: al costado izquierdo están ubicados los figurines del pueblo, con asientos de cajones de frutas, troncos, un brasero, una mesa con un mate y botellas de vino; mientras que al costado derecho están sentados los figurines de la élite, con sillones blancos sobre una tarima con una alfombra roja en los que solo se sientan el Cura y el Pullay.

El montaje esta vez comienza al ser presentado por el Pullay, quien se adjudica el rol de propietario de la plaza y de la orquesta. Luego recalca su desagrado de tener que hacer actividades en espacios públicos, a lo cual el director de los músicos le contesta:

Compadre yo no le creo

Usted no sirve pa'na

Ni por millones de monedas

Caminaremos para atrás

Detente ahora mismo

o te arrepentirás

Conga comparsa la Kalle

El carnaval del Pullay.

Al momento de la captura del Pullay, ingresan todas las y los bailarines a escena mientras que el Pullay desaparece junto a los figurines entre el público que rodea la plaza y vuelve en forma de muñeco. En medio de esta, se instala un tambor con fuego y se cuelga al muñeco del Pullay en un palo, para que este se queme al son de los pregones de “Las industrias”, y “No necesitamos banderas”, canciones del conjunto nacional Los Prisioneros.

Al finalizar, se arma el cuerpo de baile y figurines en formato callejero de avances característicos de las comparsas cubanas, formados por hileras de 8 personas para recorrer la plaza completa cantando el pregón:

Vive la vida a tu manera,

vive la vida con amor,

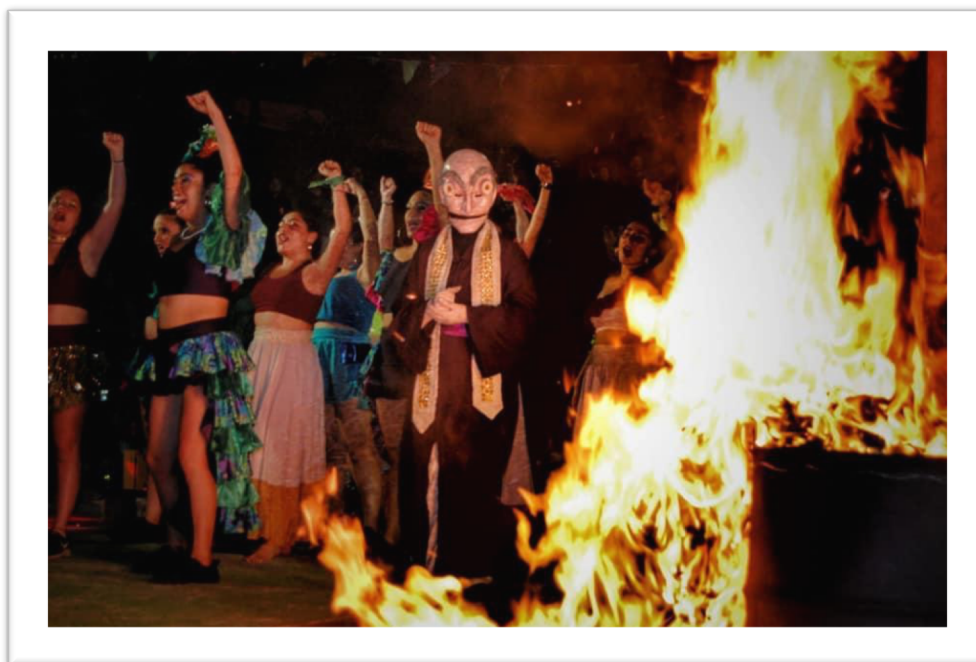
vive la vida con la conga,

hay caballero que calor. (Comparsa La Feu.50 Aniversario, 2014)

Lo que hace fuerte, significativa y singular esta puesta en escena en términos visuales es la quema del Pullay (*fig. 9*). Es la única vez que esta se pudo realizar, ya que en los contextos anteriores y posteriores nunca fue posible. El elemento natural del fuego y el relato de la historia puesto de manera estática permitió que el público entendiera la historia del montaje y pudiera disfrutar del relato por medio de cuerpos en movimiento, sonidos, vibraciones, canciones y ritmos: un relato llevado a escena por medio de cuerpos danzantes.

Ilustración 9

La quema del Pullay



Plaza Waddington, Playa Ancha, Valparaíso. Enero 2019

Al cabo de unos meses, se decide llevar el montaje al Teatro Municipal de Valparaíso. El por qué escapa a las razones del arte, del gusto o de la necesidad de probar un nuevo formato: el argumento está ligado a la recolección de recursos monetarios para el grave estado de salud de uno de los integrantes de la comparsa (referencia). Es entonces que el desafío está puesto esta vez en representar y llevar lo que sucede en el tiempo-espacio del carnaval contemporáneo del Chile central a un escenario teatral.

Entonces, aparece la necesidad de buscar herramientas para transmitir algo que solo la calle permite: el desborde del espacio público, la no existencia de límites entre el espectador y los danzantes, así como la experiencia corporal que esta permite. Se trabaja entonces en hacer énfasis en el texto, la escenografía y el humor como elementos para cubrir aquellos espacios que solo la calle nos puede entregar. El orden de los pregones y las coreografías se mantiene al igual que los trajes utilizados para la puesta en escena de la plaza. Esta vez son 16 músicos, 10 figurines, 1 zanco y 55 bailarines.

El Viernes 28 de Junio de 2019 se presenta el montaje *El carnaval del Pullay* en el Teatro Municipal de Valparaíso, acompañado nuevamente de tres agrupaciones de ritmos carnavaleros: Caporales Reales Brillantes Filial Valparaíso, la Agrupación Valpo Tobas Dance y el Conjunto folklórico Munkun Ayelen. El “espectáculo” llenó la planta del Teatro Municipal, viéndose en la obligación para sorpresa del administrador, de tener que disponer del segundo piso.

El escenario está decorado nuevamente con cientos de banderines de colores y el gran cuadro tipo “presidencial” del Pullay al fondo. Cada costado del escenario tiene un espacio, al igual que en la plaza, para los figurines con los mismos elementos: en la izquierda mirando el escenario, cajones de frutas y brasero para los figurines del pueblo, mientras que en la derecha se sitúan sillas en un podio para la los figurines de la élite. El público interviene el escenario espontáneamente y cuelga un lienzo con la consigna “La salud pública debe ser un derecho fundamental” (*fig.10*) y pareciese que este fuese parte de la escenografía.

Ilustración 10

Lienzo alusivo a la salud pública.



Teatro Municipal, Valparaíso. Junio 2019

Entre las presentaciones de un grupo y otro, se escuchan aplausos y cantos de marchas por la salud. Quienes asisten a ver la obra son familias, niños y niñas, personas de la tercera edad, vecinos y vecinas de centros comunitarios de algunos cerros de Valparaíso que han generado lazos y vínculos en redes de solidaridad mutua por causas benéficas, solidarias y políticas. Se inicia el montaje en la total oscuridad del teatro con un canto o “plegaria” tradicional de la religión palo congo, originaria de Cuba, con la letra modificada:

Valparaíso tiene una conga,

una conga pa arrollar,

y es la Comparsa La Kalle

vengan todos a arrollar.

Ellos viven brindando una timba,

una timba que suena fuerte,

Y si así lo a querido el destino,

porque así lo ha marcado la suerte.

Comienza el repertorio musical en el mismo orden anterior y los figurines intervienen constantemente la escena intensificando sus roles: el figurín de Cura trata de separar a los bailarines hombres de las bailarinas mujeres mientras los persigue con agua bendita. En el momento del partido de fútbol, se juega con un balón sostenido por un palo evidentemente visible, por tanto el partido se realiza en cámara lenta, simulando y exagerando los movimientos. Esta vez es el figurín del Toro-militar quien, enviado por el Pullay, termina el juego y se lleva el balón de fútbol, mientras suena la percusión corporal que da paso a que la Diabla relate su texto en medio del escenario que finaliza bailando al ritmo del ritmo “gagá”.

Aquí es donde viene la intervención del texto del Pullay, al que los figurines del Toro y el Cura le ponen el podio para discursos del teatro y aparece una figura en zancos que personifica una especie de “Tío Sam” que se posiciona detrás del Pullay el cual dirige su discurso:

Bello, bello. Precioso. ¡IM-PRE-SIO-NAN-TE! Pero aquí falta algo... Podríamos hacer que esto sea más rentable. Verán ustedes, es diversión en efecto, pero muy grotesca y propia solo de salvajes, debemos extirparlas y así abrir camino al desarrollo. Supieran el escaso o nulo crecimiento económico de los países subdesarrollados que malgastan su tiempo en bailar, cantar, y cosas que no son productivas, no así en los países en los que la gente si trabaja y se esfuerza, ¡porque el trabajo dignifica al hombre! Haciendo méritos día tras día para salir adelante. Como yo, que aunque ustedes no lo crean, un día decidí no ser más pobre, porque el pobre ¡es pobre porque quiere! Hombres, sáquense esos trajes y pónganse un overol, construyamos juntos tiempos mejores para nuestras familias y nuestro país. (Comisión creativa CCLK, 2019)

Los bailarines hombres se retiran de la escena y el director de los músicos le contesta con el pregón relatado en el inicio del montaje. El repertorio continúa hasta el pregón “Al carnaval”, con el que el Pullay vuelve a escena con el siguiente texto:

¡Qué lindo! ¡Que folklórico! Pero yo creo que basta de tanta vulgaridad. Las personas de genio inclinado a la diversión tienen las horas contadas. Yo que soy un hombre de mundo, he visto como se hacen estas cosas en otros lugares: y creo que deberíamos afinar unos detalles: cobrar entradas, seguir otros

modelos, conseguir sponsors, traer artistas famosos. De hecho traje a mi ballet, para que vean lo que es bueno. (Comisión creativa CCLK, 2019)

En este momento aparecen en escena las y los bailarines del bloque 3, correspondiente al de “Bloque de retirada”. El único cambio en este bloque es que los figurines de El Lacho y la Viuda protagonizan un baile con características de cortejo amoroso en medio del escenario y luego pasa el figurín de la Loca de la cartera a protagonizar en la escena el tema “El día de mi suerte” de Héctor Lavoe, tomándose el escenario por completo. En el último tema que compone este bloque, “Caravan” escrita por Juan Tizol y Duke Ellington, es que se desata la tensión y los figurines del pueblo comienzan a llamar a la subversión contra el Pullay a los bailarines que están en la escena.

A su vez, el Pullay se para en medio del escenario y llama al figurín del Toro y al figurín de Diablo, quienes ingresan desde atrás del público de manera agresiva mientras suena un ritmo en seis octavos acompañado de bronces que emiten sonido extendido simulando ser pifilcas. Ambos figurines suben al escenario mientras los bailarines corren de un lado a otro, escondiéndose detrás de la Loca de la cartera y de la Diabla para, finalmente, salir de la escena, quedando el Toro, el Cura y el Pullay solos en el escenario para luego ingresar los bailarines del cuarto bloque.

En este momento del “espectáculo” el Pullay baila junto a la Viuda una especie de cueca mientras suena “El gavilán” de Violeta Parra. Al finalizar este baile, la Viuda tira un muñeco que simula una guagua y se va con el Lacho, acción que está relacionada a la fiesta tradicional del Toro Pullay de Tierra Amarilla. Finalmente, el Pullay se va al fondo del escenario simulando un escape y continúa el repertorio musical hasta que se retoma la segunda parte de “El gavilán”. En ese momento, desde las puertas de ingreso del Teatro, aparece el resto del cuerpo de baile que no está sobre el escenario (bailarines del bloque 1, 2 y 3) con sus brazos estirados simulando lanzar una flecha apuntando hacia el Pullay. Aquí se llega al clímax de la obra al tener al Pullay rodeado por todas partes y los figurines proceden a amarrarlo y retirarlo del escenario, ingresando a escena nuevamente esta vez por el público, montado en un burro y paseándose entre la gente junto a toda la comparsa bailando a su

alrededor. Finalmente se suben todos al escenario y se canta el último coro del tema: “No necesitamos banderas”.

Termina la obra y el montaje vuelve a su formato de pasacalle. La última vez que este montaje fue realizado fue unos meses más tarde, el 19 de Octubre: día del estallido social en Chile.

3 Capítulo 3

El carnaval en el Chile contemporáneo: elementos para su resignificación.

A continuación se describe el contenido de los subcapítulos:

En el primer subcapítulo los elementos considerados más relevantes que se toman del texto de *Godoy (2007)* para la construcción y creación del guión del montaje *El carnaval del Pullay*: negrificación, rol de la mujer en la fiesta, disciplinamiento cultural y las 4 fases del carnaval en Latinoamérica, para su posterior contextualización y escenificación de la historia del carnaval en Chile. También se abordará un análisis desde su estreno en versión pasacalle, su tránsito por la plaza pública hasta su puesta en escena en el Teatro Municipal de Valparaíso.

En el segundo subcapítulo llamado “resignificando la historia, construyendo una nueva tradición” se establecerán los elementos que relacionan el montaje carnaval del Pullay de la Conga Comparsa La Kalle a las características propias de la fiesta popular latinoamericana, las cuales son dinámicas, permitiendo así el proceso de resignificación del carnaval en Chile.

En el tercer y último subcapítulo de esta tesis se abordará cómo estas prácticas carnales contemporáneas dan paso a la reinención de una nueva tradición, en la que a su vez aparece un nuevo componente a analizar: lo carnalero. Término que emerge en un nuevo contexto de la fiesta popular, al que llamamos carnaval contemporáneo de la zona central, en que la tradición se reinventa y se reconstruyen nuevas identidades colectivas y comunitarias, que se nutren de la migración tanto interna del país como externa, que promueven la diversidad, que reflejan el proceso de transculturación de Latinoamérica, y se sitúa como forma de resistencia social y política para enfrentar el actual avance de la sociedad de mercado neoliberal, en el que predominan las lógicas individualistas, la desigualdad y una sociedad basada en el consumo.

3.1 PARTICIPACIÓN, REFORMA, RETIRADA, REDESCUBRIMIENTO.

“El Discurso de civilización frente a la barbarie expresaba el temor oculto de los blancos a la creciente africanización del carnaval...” (Burke, 2000)

El título de este subcapítulo lleva por nombre tres de las cuatro fases por las que transita el carnaval en América y Europa, según plantea Burke (2000) en el libro “Formas de historia cultural”. Aquí señala que desde una mirada de la elite, este proceso es casi paralelo en ambos continentes. Posteriormente *Godoy (2007)* menciona que Chile no alcanza la cuarta fase, porque la fiesta se va reduciendo poco a poco tras sus constantes prohibiciones llegando, además, el carnaval como concepto a disociarse de su inicial significado, atribuyéndole hoy en día el nombre de carnaval a cualquier instancia de jolgorio en cualquier fecha del año, similar a lo descrito en el primer capítulo cuando hablamos de la diferencia entre “carnaval y carnavalesco”, y como las características prohibitivas a las que se enfrenta generan la acentuación de esta disociación.

La primera fase, llamada participación, es el momento en que la fiesta se genera de manera popular y espontánea, en este caso un ejemplo son las antiguas y conocidas fiestas de la chaya en la zona norte y centro-sur de Chile. Una etapa en que el pueblo solía celebrar sin mayores cuestionamientos con la presencia de horizontalidad en las relaciones que solían ser jerárquicas durante el espacio tiempo de la fiesta.

La segunda etapa, corresponde a la fase de reforma, en la que se cuestiona la fiesta por parte de los grupos conservadores y autoridades de la época. En búsqueda de la modernidad y la imagen que quería dar Chile como país al extranjero, se intensificó el relato de un Chile blanco, europeo, pulcro, higiénico. En esta imagen de Chile, no habría espacio para alguno tener semejantes prácticas populares que llevaran al descontrol, al desorden y por sobre todo a no soltar ni un segundo el poder que mantenía el orden de la elite sobre el pueblo.

En tercer lugar tenemos la fase retirada, en que es absolutamente prohibida por ley la *chaya*, quedando para inicios del 1900 eliminada como festividad. Desde ahí en adelante la fecha de carnaval previa a la cuaresma queda vacía, pese a que toma algunos años su erradicación total. Para esto, se busca trasladar la fecha de celebración de fiestas patrias que se realizaban en Febrero, al mes de septiembre, a partir del año 1915 y paralelamente comienza la celebración de la fiesta de la primavera. Así entonces se instala un tipo de festividad normado

e institucionalizado, que suple la necesidad de fiesta de la sociedad de ese entonces, pero que permanece controlada por los grupos conservadores.

La cuarta fase, llamada “redescubrimiento”, es la fase que según *Godoy*, Chile no logra alcanzar, a diferencia del resto de Latinoamérica. Un ejemplo interesante es el caso de Brasil. Aquí la tercera fase no logra desarrollarse por completo porque la población afrodescendiente se apropia del carnaval, en ese sentido Ardito (2019) en su texto ‘*Cuando don carnal se viste de negro*’ señala: “Pero negros y mulatos se configuran a sí mismos justamente mediante la proyección de su propia identidad en la fiesta, de modo que prontamente intentaron penetrar el tiempo-espacio carnavalesco carioca, como protagonistas del festejo”. Esto evidencia el por qué la cuarta fase se desarrolla naturalmente.

En el caso de Chile, no existe una reapropiación de la fiesta inicial del carnaval en cuaresma, pero si ocurren dos cosas interesantes a destacar en esta investigación: la fiesta del Toro Pullay y la reinención de las fiestas populares post dictadura. La fiesta del Toro Pullay, pese a que tuvo un período en que se abandonó en los años 40’ reaparece a mediados de los 70’ y se continúa celebrando en la fecha de cuaresma con las características principales que la ligan estrechamente a lo carnavalesco. Esta podría ser una especie de *relict*o de carnaval, o lo más cercano a una fiesta de tradición de carnaval en Chile, tomando en cuenta que las fiestas que se realizan los días previos a la cuaresma están ubicadas en Arica, y Tarapacá, lugares que fueron anexados al territorio nacional recién en 1922.

Por otro lado, tenemos la reinención durante la post dictadura de fiestas populares (lo que llamamos el carnaval del Chile central), acompañado de la reincorporación de elementos afrodescendientes en la cultura de masas, como lo trabajaron Joe Vasconcellos y De Kiruza, dando paso a la batucada como expresión característica en su inicio y, en paralelo, con el emerger de la lucha por el reconocimiento del pueblo tribal afrodescendiente, que tras el proceso de adjudicación de los territorios de Arica y Tarapacá como territorio chileno pasó a ser parte de la población nacional, siendo víctima de un proceso de *blanqueamiento* forzado y un borramiento histórico de su existencia, pero que casi en paralelo a la reconstrucción y reinención de la fiesta popular en la zona central vuelve a surgir en la década del 2000, creando el “*tumbe*” de comparsa como forma de difundir la cultura afrodescendiente. Para Burke “lo que hace los carnavales tan distintos de los europeos es esencialmente el elemento

africano” (p.205) y el que emerja la fiesta popular aunque esta no sea en cuaresma es gracias al componente afrodescendiente en un inicio “foráneo” con ingreso de la batucada como mencionamos en el primer capítulo y paralelamente el proceso de reivindicación cultural del pueblo tribal afrodescendiente, que hoy logra ser un componente importantísimo a nivel nacional del carnaval contemporáneo.

Si homologamos las fases anteriormente señaladas respecto al proceso que llevó este montaje en sus diferentes soportes, el acontecimiento del pasacalle representa la fase de participación. La conjunción de tiempo, espacio y movimiento en relación al espacio público, la irrupción de los pequeños reductos del orden civilizatorio que representan los semáforos y su irrupción en las calles por medio de cuerpos en aquellos lugares en los que normalmente transitan autos, le dan al montaje un soporte que permite la improvisación, el juego, el recambio constante de público a medida que el pasacalle avanza, lo novedoso, el espacio a la improvisación de quienes transitan e intercambian palabras, cantos, energías y danzas con quienes van danzando, tanto los y las bailarinas como el público tienen un alto grado de presenciar y ser parte de momentos que nacen y mueren en cada ejecución del repertorio, llenos de sorpresas que solo el espacio público entrega.

La puesta en escena del montaje en la plaza pública fue encarnar el proceso de reforma, en que inevitablemente, se debió generar una reorganización, un orden, un delante y un atrás en términos escénicos, tiempos de salida y entrada, orden, coreografías más detalladas y sobretodo la necesidad de eliminar en lo posible la probabilidad de aparición del factor sorpresa, a diferencia de en la calle, que este puede ser una oportunidad de vivenciar y sorprenderse dando más vida aún al espectáculo. También fue una forma de reivindicar la quema de muñecos como una práctica popular festiva y tradicional en Latinoamérica tras la estigmatización puesta sobre la tradicional quema de judas realizada en este lugar y mencionada en el primer capítulo.

Y en tercer lugar la fase de retirada podría asimilarse a la puesta en escena del Teatro Municipal: lugar en que todo debía salir tal cual se tenía pensado. La escenificación de una fiesta de calle en un teatro cerrado, que no permite espacio a la duda ni al error. El público solo observa, deja de ser partícipe del rito de la fiesta, y solo se deleita en el caso de que

apruebe lo que está observando, aunque continúa siendo parte de otro rito, el del público que va a un teatro a contemplar la obra.

La cuarta fase, la de reconocimiento, es la vuelta de la obra a la calle, en que se estrenan trajes nuevos en el contexto de Mil Tambores 2019. La comparsa vuelve a transitar por las calles y cerros de Valparaíso, en un entorno más lejano de lo prohibitivo, en un desfile de comparsas con permiso y apoyado desde la institucionalidad, el último evento masivo de carácter nacional y popular previo al estallido social.

En la experiencia del acontecimiento presentado, se apreció el disfrute de volver a la calle tras el tránsito por diversos escenarios, lo que genera también una nueva sensación de libertad y espontaneidad que se ve reflejada sobretodo en el bloque de músicos, que después de finalizar la interpretación del cuarto bloque arma un gran círculo e ingresa a bailar, dejando los instrumentos de lado en el momento de ingreso a este y turnándose para que no deje de sonar la base musical: primero ingresan las trompetas y al salir del círculo ingresan los tambores, luego las campanas, etc. La sensación que se transmite es más bien la de una fiesta espontánea, alegre y festiva que desborda los límites de la calle.

Del texto de *Godoy (2007)*, existen tres aspectos interesantes a desarrollar que el montaje de la Conga Comparsa la Kalle realza y resignifica en su montaje al momento de generar el guión y cruzarlo con la historia o leyenda del Toro Pullay para su posterior escenificación. Estos tres aspectos son: La negrificación, el disciplinamiento cultural y el rol de la mujer en la fiesta.

Una expresión curiosa y no menos decidora fue explicarse el origen de las diversiones propias del carnaval entendiéndolas como cosas de negros. Se intentaba negrificar el carnaval para ubicarlo como una conducta de quienes eran considerados inferiores, en una sociedad que pretendía blanquearse y se veía a sí misma como blanca. (p.21)

Si bien el texto habla de cómo se genera un discurso peyorativo mediante la negrificación del carnaval de una manera casi sin sentido ya que en el continente africano no existe el carnaval como tal, la narrativa que se le da en la obra radica en valorizar el componente afrodescendiente como el que permite que el carnaval sea lo que es en Latinoamérica, por tanto es también el soporte rítmico para montar la obra, que utiliza los ritmos cubanos de carnaval, que son de origen afrodescendiente, y que históricamente fueron utilizados como las primeras manifestaciones de expresión cultural en espacios de libertad que la población en situación de esclavitud tenía.

El origen de la conga de comparsa se remonta a las festividades que efectuaban en el período de dominación colonial de España en Cuba, estas eran solamente permitidas dentro de ciertas sociedades de ayuda mutua y fraternidades religiosas llamadas Cabildos.

Proveían en caso de enfermedad o muerte, celebraban misas para los difuntos, colectaban fondos para la liberación de sus miembros de la esclavitud, organizaban regularmente danzas y actividades recreativas los domingos y días de fiesta, y patrocinaban misas, procesiones y bailes de carnaval (ahora llamados comparsas) alrededor del ciclo anual de festivales católicos. (Brown, 2003, p.34)

En el montaje de la conga comparsa la kalle, al figurín de El *Lacho* si bien se le da la característica de piel morena y rasgos negroides, no aparece como un borrachito como el personaje original de la *Fiesta del Toro Pullay* y, por lo tanto, tampoco reparte el brebaje en una bacinica como lo hace el de la fiesta de Tierra Amarilla, buscando dotarlo de otras características como la alegría, la fiesta y el que finalmente la viuda elige, dejando al Pullay por él. Una alegoría a romper con la mirada colonialista de otorgar los valores de belleza a los rasgos y tonos de piel 'blancos', y posicionar los rasgos mestizos y los tonos negros y morenos como los vencedores en esta historia.

Otro elemento simbólico a destacar es que el arreglo de “El Gavilán” de Violeta Parra se hace sobre la base de un ritmo en seis octavos similar a la Columbia, ritmo cubano que pertenece a la rama de la rumba, que al escucharlo se asimila a su vez a la cueca y busca realzar el componente afro que nutre este ritmo que históricamente se ha tratado de “blanquear”, invisibilizando el componente afrodescendiente en el baile nacional oficial.

La utilización de ritmos de latin jazz, escritos por autores de origen afrodescendiente como Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Chano Pozo, salvo Juan Tizol que es autor del tema “Caravan”, fueron elegidos también para reivindicar el jazz y su origen afroamericano. Y finalmente la presentación de formato escenario que se relató anteriormente en la plaza, fue en el contexto de la fiesta de “Pascua de negros”, que se realizó en dos partes: la puesta en escena en Plaza Waddington, y al otro día un pasacalle por el centro de la ciudad un Domingo 6 de Enero del año 2019. Rememorando la fiesta emblemática del pueblo tribal afrodescendiente chileno, que también es una de las primeras fiestas en que se expresan las congas de comparsa en Cuba, mediante la organización de los anteriormente mencionados *cabildos*. Es interesante como esta fiesta que inicialmente abre paso a la expresión y participación en el espacio público de la población en situación de esclavitud en Cuba, logre muchos años más tarde representar la tradición emblemática en la que por primera vez el *tumbe* como expresión rítmica, performática y política reivindica en el espacio público nuevamente la existencia del pueblo afrodescendiente y abra paso a su celebración por las calles de la ciudad de Arica. Es interesante entonces que por toda esta historia, se celebre esta fiesta en Valparaíso organizada por una comparsa que si bien ejecuta ritmos de carnaval cubano, no pertenecen ni se identifican como afrodescendientes sus participantes. Más interesante aún es que este y otros grupos encuentren en el rito de la festividad la importancia que esta tiene tanto en Cuba como en la región de Arica, validando así la expresión cultural de celebrar anualmente en el espacio público desplazándose al ritmo de tambores, coro pregones y danzas por la ciudad, reivindicando la historia del paso de la población afrodescendiente esclavizada. Si bien pueden cambiar y variar en cuerpos y coreografías o ritmos, el sentido permanece intacto: existir como práctica y como modo de vida. Abriendo paso a otras agrupaciones de carnaval a manifestarse y ser parte de esta fiesta, llamando a reconocer que comparten el componente afrodescendiente en la génesis de la creación de sus

ritmos como el caporal, la morenada, la batucada, el tumbé, y las comparsas contemporáneas del Chile central.

El segundo concepto abordado fue el rol de la mujer. Durante la fiesta tradicional de Tierra Amarilla, como mencionamos anteriormente, las mujeres solo tienen una participación como observadoras y de público durante las celebraciones. Godoy menciona que “los límites en el juego de la chaya perturbaban a las autoridades, en especial cuando eran mujeres quienes lo sobrepasaban” (2007, p. 19) y que “aparentemente, el tema central era la eventual libertad con respecto a la sexualidad que en el carnaval se producía al flexibilizarse el conjunto de las normas sociales y con ella los tabúes con respecto a este tema” (2007, p. 20). Lógicamente para la época, el problema está vinculado a la sexualidad desbordada de las mujeres en torno a la festividad. No es de extrañar que en ese contexto histórico se redujera al mínimo la participación de la mujer, pero quienes resignifican y redescubrieron el carnaval no conservaron estos parámetros ya que no estaban de acuerdo con esa visión de la mujer. En el caso de personajes tradicionales como la “Loca de la cartera” y la “Viuda” han sido representados siempre por un hombre, coincidentemente al igual que el personaje la “Viuda” en la tradición del judas en Valparaíso. Esto sucedió para que las mujeres no usaran ese lugar público, que actualmente es visto como una reivindicación que participantes mujeres utilicen el espacio que se les negó por décadas. Incluso, por la apertura a la diversidad de género actual, los participantes de la comparsa encontraron transgresor que un hombre utilizara ese rol y fue una decisión cuestionárselo.

En el caso del montaje de la Conga Comparsa La Kalle, el grueso de quienes escenifican esta obra y componen la agrupación son mujeres. Cabe destacar que este montaje fue creado durante los meses de Mayo, Junio y Julio del 2018, paralelo a las movilizaciones del Mayo feminista del año 2018, el ingreso de mujeres que querían participar del bloque de bailarinas fue muy alto, alcanzando a tener alrededor de 120 participantes en el estreno del montaje, y de la totalidad de la agrupación correspondían a casi tres cuartas partes. Es importante destacar que la dirección general, dirección coreográfica, dirección escénica y el diseño gráfico de difusión de la obra en su formato escenario fueron realizadas por mujeres, haciendo uso creativo de este espacio que permitió a la Comparsa la Kalle resignificar el

'Carnaval del Toro Pullay'. Además del ingreso de mujeres a la interpretación de los instrumentos de bronce, quienes fortalecieron la composición y dirección del grupo.

El concepto que se busca transmitir sobre el rol de la mujer en la fiesta se refleja sobre todo en la figura de la diablo, quien es la única que tiene voz en el preestreno y estreno durante el acontecimiento del pasacalle. Y en su texto llama a las mujeres a “no volver a regalar la comodidad de su silencio”, siendo quien da el inicio a la interpretación del ritmo *gagá*, danza que se caracteriza por sus movimientos eróticos mencionada anteriormente. Esta danza que tradicionalmente se baila de pareja hombre - mujer, fue bailada entre mujeres no simulando el rol de hombre entre ellas, si no que se escenificó de manera que se vieran mujeres bailando una danza erótica entre mujeres. El figurín de la Viuda en el montaje de escenario también adquiere otras características: pese a ser un figurín de la élite, se vuelve contra el Pullay y pasa al lado del pueblo uniéndose en la danza con las bailarinas. (*Fig.11*) Así, en el guion actual del Toro Pullay, se busca que la diablo deje su condición de clase por priorizar su condición de género y promover la solidaridad entre mujeres.

Ilustración 11

Bailarinas y Viuda enfrentándose al Pullay.



Teatro Municipal, Valparaíso, 2019.

El tercer concepto que se destaca del texto de *Godoy*, es el disciplinamiento cultural, al cual define como:

Un proceso de imposición de una nueva forma de expresar emociones, donde prima la sacralización del trabajo, las manifestaciones festivas civilizadas, una nueva concepción del placer y el juego, en definitiva de la “privatización de las emociones”. Pero este proceso, más allá de una estética del cambio, supone la instauración de un nuevo orden social, en que las elites buscaron disciplinar los sectores subalternos para ajustar sus sistemas de valores y sus pautas conductuales a las nuevas estructuras productivas. (p. 10)

Como podemos ver en este contexto hay un grupo que opera por sobre otros, alterando el rito anual de celebración de las poblaciones o comunidades. Podemos observar entonces que el disciplinamiento cultural está estrechamente ligado al poder que un grupo tiene sobre el

movimiento de los cuerpos en el espacio. Y toda modificación que se ejerce sobre los cuerpos en el espacio tiene repercusión en la reproducción de sus ritos, lo cual los puede llegar a alterar, cooptar para modificar o incluso eliminar su existencia. En el caso de la cita anteriormente mencionada lo que nos relata el autor es lo que sucede en este contexto histórico tras la privatización de las fiestas, las cuales en general se realizaban en el espacio público para así generar el encuentro masivo con otros y otras.

La prohibición de la fiesta de la Chaya que se realizaba en los días previos a la cuaresma ocurrió como medida de control del comportamiento y productividad de la población. En su lugar se instaló la fiesta de la primavera a inicios de septiembre, y además en la misma década (1910-1915) se trasladó la celebración de las fiestas patrias de febrero a septiembre, generando lo que hoy conocemos como el 18 de septiembre. Estos fueron elementos de un proceso de disciplinamiento de los cuerpos y, por tanto, una modificación que repercute en la práctica y en cómo se enfrentan los habitantes de estos territorios a las prohibiciones de todo tipo.

El montaje de la Conga Comparsa La Kalle en su expresión coreográfica relata cómo se transitan estas cuatro fases por las que atraviesa el carnaval en Latinoamérica y se reflejan en el repertorio rítmico del montaje. Para explicarlo en detalle estos tránsitos van desde movimientos espontáneos, sin filas ni lugares o puestos establecidos para cada bailarín, con un partido de fútbol entre medio de la obra invitando al público a participar, hasta coreografías en filas normadas, organizadas y posteriormente a coreografías establecidas ya con fraseos mucho más complejas, incorporando en su tercer bloque de “retirada”, ritmos más modernos como la salsa y el mambo. En el montaje de la plaza y en el de escenario estas fases se vuelven más notorias que en la calle, debido a que se escenifica de tal manera que esas diferencias se exageran aún más con los trajes y los figurines, quienes realzan estos momentos con su participación dramática.

3.2 RESIGNIFICACIÓN DE LA HISTORIA, CONSTRUYENDO UNA NUEVA TRADICIÓN.

- FUEGO COMO ELEMENTO IDENTITARIO DE VALPARAÍSO

Es sin lugar a dudas el momento en el que se quema al Pullay en la plaza Waddington de Playa Ancha en Valparaíso el 4 de Enero del año 2019 el momento que resume esta tesis: el acto de justicia poética que sólo el arte puede entregarnos en todas sus formas y colores.

Por un lado, ese muñeco del Pullay contenía todos aquellos valores que la sociedad actual ha impuesto mediante el sistema económico neoliberal: el individualismo, la propiedad privada, el colonialismo, los estereotipos civilizatorios de lo blanco e higiénico, el patriarcado y el poder, que mediante la prensa del año 2018 estigmatizó y amenazó con la prohibición de la tradicional fiesta de la quema de Judas en aquella plaza a sus organizadores y que posterior a eso no permitió la realización de la fiesta en que el estreno de este montaje se realizaría, dejando cientos de comparsas aquel año con sus trajes listos para su estreno, con pasajes de traslado hasta Valparaíso pagados desde distintas partes de Chile, con la cancelación de la casi totalidad de reservas de hostales de la ciudad, con la capital cultural de Chile vacía la primera semana de octubre de 2018 después de 18 años de fiesta ininterrumpida.

Por otro lado, este pueblo diverso en cuerpos, trajes, colores, bailes, movimientos, cantos, que contenían por esos segundos la historia de la prohibición de la fiesta de los últimos 218 años de historia. Y no solo de la fiesta, si no que de un “modo de ser”, un modo vivir en torno al rito de la fiesta que fue acallado y borrado históricamente. La escenificación de la quema del Pullay en este tiempo espacio rememora y reivindica la tradicional quema de Judas, y esta a su vez devela otra capa más profunda: el fuego como un elemento relevante para la identidad de Valparaíso y sus habitantes. Históricamente estos han habitado la fiesta, la alegría y la más profunda tristeza en torno al fuego, tanto en la quema de judas, como en la tradicional fogata del pescador que se realiza durante semana santa y durante fiestas patrias, en los funerales de bomberos que transitan con antorchas de noche por la ciudad, en los incendios y mega incendios que han configurado una y otra vez la composición de la urbe, incluso en el pasacalle “Playa Ancha en llamas” de carácter contemporáneo. Y cómo no recordar la antigua denominación prehispánica con la que se conoce Valparaíso, “(...) “Alimapu” era el nombre que le daban los habitantes prehispánicos a la zona de la bahía donde actualmente se ubica la ciudad de Valparaíso” (Castagneto, 2010), algunas versiones lo traducen como tierra quemada, otras como tierra iluminada. Es por los argumentos

anteriormente mencionados, que se postula que el elemento del fuego en el montaje del carnaval del Pullay, se relaciona con la identidad territorial de Valparaíso y sus habitantes.

- **LA CLAVE COMO ESPACIO DE ENCUENTRO.**

La clave es tanto un instrumento musical como un patrón rítmico. Este patrón corresponde también al corazón del ritmo de la conga comparsa cubana y de otros ritmos, fusiones, y creaciones musicales latinoamericanas. La Conga Comparsa La Kalle, si bien interpreta temas y coro - pregones tradicionales de Cuba, utiliza este soporte rítmico para contener elementos musicales de la cultura popular chilena y latinoamericana. Es decir, la clave actúa como un espacio de encuentro para que dos culturas dialoguen y den paso a una nueva creación transcultural. Que luego se ve reflejada en la creación coreográfica, dado que muchas canciones utilizadas en el montaje tienen un peso histórico que deben ser abordados por los danzantes. Un ejemplo es el caso de la escena relatada anteriormente en que se quema el Pullay, ya que fue musicalizada por la canción “No necesitamos banderas” del grupo chileno “Los Prisioneros” versionada en ritmos de carnaval cubano. La Conga Comparsa La Kalle toma elementos y se inspira en los ritmos de las congas de comparsas de Cuba para la creación de sus montajes, relacionándose directamente con la identidad latinoamericana. Y además se atreve a incorporar elementos de creación colectiva, de cultura popular local y reivindicación de los derechos sociales, resignificando así la historia del carnaval en Chile.

- **LA KALLE**

El carnaval del Chile central tiene características propias que lo definen como tal, una de esas es que se celebra fuera de la fecha de cuaresma, a diferencia de los demás carnavales de Latinoamérica. Otra característica es que se utilizan trajes, arreglos musicales y figurines de creación propia basados en elementos de la cultura popular. También se caracteriza por tener como objetivo un enfoque comunitario y no competitivo, promoviendo la participación comunitaria en los barrios y poblaciones urbanas, disputando el acceso y utilización del

espacio público. Es por eso que este montaje se lleva a cabo en plazas y calles (exceptuando la presentación en el teatro municipal que fue con fines solidarios) con el fin de compartir un relato, de celebrar y reunirse en torno a la comunidad. Estos elementos del carnaval del Chile central son compartidos por la creación del montaje del Carnaval del Pullay en Valparaíso, y a continuación se mencionan ejemplos:

- Una de las características anteriormente mencionadas de las comparsas del Chile central, son el figurín y trabajo de máscaras de la comparsa Chin Chin Tirapié, de la cual la Conga Comparsa la Kalle se inspira para la realización de los figurines que protagonizan y dan sustento al montaje del Carnaval del Pullay.
- La Conga Comparsa La Kalle, al igual que en Cuba, son espacios de encuentro entre distintas generaciones y comunidades diversas que utilizan el espacio público, con la diferencia que en Chile este tipo de comparsas nacen de organizaciones comunitarias que buscan recuperar y apropiarse del espacio público
- La actividad fue financiada de manera auto-gestionada, con la voluntad de quienes ponen una vez más sus cuerpos a disposición de estas expresiones culturales, con ribetes, luces y pequeños destellos de arte entre sus prácticas. Queriendo llegar de forma gratuita al público asistente.

- LA PERFORMANCE

El montaje del carnaval del Pullay tiene varias características que lo asocian a la performance, entendida como una acción que no es parte de la vida cotidiana y que transmite a través de la memoria social y corporal un mensaje para sus participantes. En una performance como el Carnaval del Toro Pullay de la Conga Comparsa La Kalle los participantes son tanto los danzantes, músicos y figurines, como el público que es parte del acontecimiento, debido a que la vivencia de presenciarlo transmite un saber social y efímero que no es archivable, siendo así parte del concepto de repertorio de Taylor al ser este un acontecimiento transmisor de memoria social.

La comparsa la Kalle se ha desarrollado como un espacio de transmisión de saberes corporales y sociales, musicales y danzarios, que luego se escenifican de manera que permitan compartir un mensaje de forma mas clara con quienes observan y participan del acontecimiento.

Se ha detectado durante el proceso de desarrollo de la Comparsa La Kalle y la creación del montaje del Carnaval del Toro Pullay una necesidad colectiva de cuestionar y reflexionar en torno a las formas tradicionales, los roles de género, el contenido de las letras, para poder auto-reconocerse y así reinventar la fiesta popular modificando ciertas prácticas que han puesto en tensión a la sociedad chilena en las últimas décadas. Esta necesidad colectiva actúa como el mecanismo de re-significación del carnaval en Chile. Es la voluntad de las comunidades reflejada en sus actos que buscan reinventar, recrear y recuperar conocimientos abandonados para reposicionarlos en un contexto creativo que haga sentido a comunidades actuales.

A pesar de que según Taylor podríamos comprender los pasacalles como un acontecimiento, el Carnaval Toro Pullay tiene además un elemento de escenificación, que destaca sobre las creaciones de montajes tradicionales. Es por la necesidad colectiva de entregar un mensaje claro y certero que la obra transita desde un pasacalle hasta un espacio fijo de soporte para poder entregar el discurso, buscando creativamente el mejor formato para que se entienda el mensaje. El Carnaval del Toro Pullay está lleno de mensajes y significados para cada participante que crea y vivencia esta performance.

3.3 EL TIEMPO DE CARNAVAL ES TAMBIÉN EL TIEMPO DE LA VIDA QUE EMERGE.

Aquí me detengo para finalizar: si bien tenemos el concepto de carnaval como un momento de espacio y tiempo particular, y lo carnavalesco como un modo de ser, me atrevo a proponer como parte de la re-significación de la práctica asociada al carnaval y a lo carnavalesco, el concepto “carnavalero” como aquel modo de ser de grupos que ven estas prácticas como formas de resistencia al sistema neoliberal individualista y hegemónico, que no son parte de las industrias culturales que replican estas lógicas del consumo, que no son parte del folclor que cristaliza la tradición en un museo y que no ven como objetivo principal ni la perfección

de la técnica ni la virtuosidad en el empleo del instrumento. Si no más bien buscan poner lo comunitario como valor principal a desarrollar, que emplazan a recuperar los ritos para la medición del tiempo en torno a la vida y a la fiesta, que se agrupan y organizan como fieles militantes por el apoyo y la defensa de causas sociales que les representan y sobretodo, defienden el derecho a construir otros modos de vida más justos, tomando las herramientas que proporciona el arte mediante la música, la danza, etc. para generar mejores condiciones de vida para todas y todos. La utilización y apropiación del espacio público son entendidos como eje fundamental para su existencia y su práctica, en el que se construyen espacios de encuentro e interacción entre sus participantes que son de diversos estratos económicos y que traen consigo diferentes bagajes culturales, educacionales, mediante lenguajes verbales y no verbales, corporales, musicales, etc. y que congregan a cientos de jóvenes a participar y organizarse en pos de objetivos comunes y comunitarios, que a su vez se reconocen en el otro y entran una red de solidaridad y apoyo entre agrupaciones, centros culturales, comunitarios, organizaciones pobladoras, etc. Lo carnalero emerge sin importar la fecha de cuaresma, e incluso, sin el humor que caracteriza lo carnavalesco, quizás porque viene de un contexto país de una dictadura cívico militar muy reciente, impune y no resuelta, de una búsqueda de lo identitario tanto dentro como fuera del territorio al que pertenece y que ha utilizado otros soportes rítmicos y los ha encarnado con su propia historia, en tiempos de migraciones masivas, de digitalización y acceso a información inmediata, reflexionando en torno a la apropiación cultural, las lógicas patriarcales y los procesos de decolonización. Proceso que nos recuerda las características dinámicas de la cultura popular que propone Nestor Canclini, y la importancia de aquello que se vivencia y se transmite en el rito de cada ensayo, de cada pasacalle, de cada manufactura de máscaras, de decoración de trajes, en el momento antes de comenzar a recorrer la ciudad marcando pasos y diseños coreográficos, en que los y las carnaleras del Chile contemporáneo dejan de utilizar su tiempo en producir y solo disfrutan junto a otras y otros bailando o interpretando su instrumento por el camino que recorren muchas veces al trabajo.

4 CONCLUSIONES

El proceso de transculturación, y los múltiples procesos y negociaciones culturales dan paso a lo que es la tradición del carnaval hoy en Latinoamérica y lo diferencian de la tradición del carnaval que proviene de Europa, mayoritariamente por el componente afrodescendiente que aparece producto de la trata de personas en situación de esclavitud. Como es sabido estas comunidades, pueblos y grupos humanos aportan elementos espirituales, religiosos, culturales que se sincretizan fácilmente con los elementos culturales de Latinoamérica aportando al nacimiento de nuevas expresiones rituales híbridas. El espacio festivo comenzó a ser prohibido en Chile a principios de su fundación.

En Chile, las herramientas prohibitivas que se imponen con fuerza reflejadas en leyes y el llamado disciplinamiento cultural logra detener el carnaval, más no silenciar lo carnavalesco, ya que este modo de ser según Maximiliano Salinas es algo casi imposible de erradicar, y que queda alojado en otras expresiones populares pudiendo emerger nuevamente en cualquier momento. La búsqueda de recuperar el rito de la fiesta popular nace como forma de resistencia a la individualización de la vida que impone el sistema económico capitalista en su fase más ruda, la neoliberal. Entonces la reinención de esta fiesta se genera y se le atribuye el nombre de carnaval, aún cuando no es la fiesta del carnaval tradicional si respetamos que este concepto alude a dos características primordiales: por un lado el tiempo espacio del calendario gregoriano católico en que se enmarca la festividad, y por otro el modo carnavalesco, un modo de ser que contiene componentes basados en el sentido del humor y que en el tiempo espacio del carnaval genera la subversión del orden establecido. El carnaval del Chile contemporáneo de la zona Central es un espacio de organización popular, donde las comunidades reinventan y son protagonistas de la resignificación de sus fiestas, enfrentándose muchas veces a vincularse con la institucionalidad, cuando no hay marcos regulatorios para ello.

Este proceso de recuperación y reinención de la fiesta nace de esta forma y con estas características producto de una disociación aguda entre el concepto carnaval y carnavalesco,

en relación al factor prohibitivo que se ve enfrentada la tradición del carnaval durante la historia de Chile y que lleva más tarde al nacimiento del “Carnaval de la zona central del Chile contemporáneo”. Generando así la proliferación de fiestas y expresiones rítmicas carnavalescas que comienzan a tomar los espacios públicos, que cruzan desde la contracultura hasta la institucionalidad y que se instala como forma de protesta también desde el año 2010 con las movilizaciones estudiantiles. Aquí es donde nacen y se consolidan muchas comparsas, que en sus prácticas de características autofinanciadas, auto-gestionadas, autodidactas, y de creación propia, componen el panorama del carnaval del Chile central. En este tiempo - espacio en que los establecimientos estuvieron en toma se cruzó el saber académico artístico con las prácticas populares en la calle, generando y reforzando la relación de la cultura popular con el mundo académico para la creación comparsas y sus expresiones.

Particularmente, mediante esta investigación sobre el montaje de la obra de la Conga Comparsa La Kalle llamado “El carnaval del Pullay”, en sus distintos escenarios y formatos, pudimos analizar cómo resignifican la historia en su montaje compuesto por elementos de la tradicional fiesta del Toro Pullay de Tierra Amarilla, fiesta que puede ser uno de los únicos relictos de “carnaval” en el territorio nacional que cumple con las características de la fecha y la detención del tiempo durante el momento de la festividad. a través de esta investigación se encontraron elementos que relacionan el montaje del “El Carnaval del Pullay” con distintas expresiones culturales de Latinoamérica. Se identificaron elementos como el fuego en la quema del Pullay, la clave rítmica, la calle como espacio público y la performance como componentes fundamentales para la resignificación del carnaval en el contexto particular de Valparaíso. La necesidad colectiva de un proceso reflexivo de autoconocimiento ha sido el motor para reinventar la fiesta.

Así es como también a lo largo de esta investigación, se propone un nuevo concepto: “lo carnavalero”, como un nuevo modo de ser grupal, que pone énfasis en estas prácticas culturales provenientes del carnaval tradicional latinoamericano y que desarrolla su quehacer cultural artístico y social en espacios públicos, utilizando como motor para su práctica el apoyo a causas sociales y políticas y que sitúa como eje central en su práctica la recuperación de la vida comunitaria, la reinstalación del rito de la fiesta y la reinención de esta en relación

a cómo se habita el tiempo y el espacio desde la urbanidad, la champurría (el mestizaje) y el intercambio cultural con otras y otros.

5 BIBLIOGRAFÍA

1. “Tradición de Fiestas Patrias” Archivo nacional. www.archivonacional.gob.cl
2. Aldito, L. Puentes, C. (2019). *El arte del carnaval en el Chile contemporáneo*. Ponencia presentada en “1er Congreso Multidisciplinario de Investigación Aplicada: El Arte de Carnaval en Chile Contemporáneo”, Valparaíso, Chile.
3. Araya, N. & Ravlic, Yerko (Director), (2014). *Pullay: la murga de una noche [cinta cinematográfica: Pullay: the Murga of One Night]*. Chile: Dinamo.
4. Ardito Aldana, L. (2014). Cuando don Carnal se viste de negro: la negritud nuestro americana entre "lo negro" y "lo afrodescendiente". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (59), 223-249.
5. Bajtin, M. (2003). La cultura popular en la Edad Moderna y el Renacimiento. *Madrid: Alianza*.
6. Béhague, G. (2000). La “samba-reggae”: invención de un nuevo ritmo, símbolo de la “negritud” bahiana (Brasil). In *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.
7. BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Fiesta de la Primavera", en: La Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (1906-1984). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-547172.html> . Accedido en 10/7/2022.
8. BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Copiapó (1535-2002). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3703.html> . Accedido en 10/7/2022.
9. Brown, D. H. (2003). *Santera Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban*.
10. Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural* (Vol. 162). Anaya-Spain.
11. Canclini, N. G. (2012). *Culturas híbridas*. Editorial Debolsillo.
12. Castagneto, P. (2010). *Una historia de Viña del Mar: la "hija de los rieles"*. RIL editores.
13. Csillag I. (2015). Capítulo dos: Carnaval del pullay de Tierra Amarilla. *Diagnóstico de patrimonio inmaterial de Tierra Amarilla*. 84 -99
14. Csillag I. (2016) Carnaval del Toro Pullay. *Guía patrimonial tierra amarilla*. 40-45.

15. Fernández Droguett, F., & Fernández Droguett, R. (2015). El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile. *Psicoperspectivas*, 14(2), 62-71.
16. Gabriel (20 de Octubre 2009) El mes placerino. *Pensamientos y reflexiones*. <https://gabriel56.blogspot.com/2009/10/el-mesplacerino.html?zx=4f86cb837a63bc7b>
17. Godoy Orellana, M. (2007). "¡Cuando el siglo se sacará la máscara!: Fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el norte chico. Copiapó, 1840 – 1900. *Historia (Santiago)*, 40(1), 5-34.
18. Guerra, S. (2014). El retorno del carnaval.
19. Guerreiro, G. (1999). As trilhas do samba-reggae: a invenção de um ritmo. *Latin American Music Review*, 105-140.
20. Hinojosa, N. H. (2018). Chilenización de la batucada. Chilenización De La Agrupación Instrumental Batucada a Partir De La Aplicación a Ella Del Toquío Característico De La Cueca Chilena.
21. León Villagra, M. (2020). Movimientos en el 'movimiento'. Reflexividad y performance de una presencia afrodescendiente en Arica (Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(2), 67-82.
22. Mendez Berreta E., Zumarán Alarcón J. et al. (2016 – 2017) Máscaras técnica sagrada. *Revista calle y carnaval comparsa chinchin tirapié*. 1º edición, p.33
23. Mercado Muñoz, C. (2002). Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central. *Revista musical chilena*, 56(197), 39-76.
24. Mil tambores (26 de septiembre del 2018). "Comunicado oficial suspensión Mil tambores 2018."
25. Mundaca, C. (2022). Rearticulación social, espacio y creatividad en la periferia urbana-popular de Santiago de Chile. *Revista Némesis*, (18), 3-21.
26. Pérez de Arce, 2017, como se citó en Mercado 2002 (artículo)
27. Pérez de Arce, J. (2017). Bailes chinos y su identidad invisible. *Chungará (Arica)*, 49(3), 427-443.
28. Rojas J. (19 de enero 2015) *Batuque chilensis*. Kuriche. <http://www.kuriche.cl>

29. Rojas Rozas, S., & Marambio Reyes, M. (2010). Procesos prácticos e identitarios de apropiación cultural—carnavales de Valparaíso 2001-2010.
30. Salinas, M. (2001). ¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910. *Revista Mapocho*, 50, 281-325.
31. Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
32. Del Ocio, E. E. (1982) La animación sociocultural: una práctica participativa de educación social. Jóvenes y educación no formal. 73. Unesco.
33. Videos: *Fiebre latina TV, 2018* - guevara yvette, 1972 - Mariel Vergara, 2019 - *coro folclórico cubano, s.f.* - Miguel Matamoros 1928 - Catarsis audiovisual, 2019 - Comparsa La Feu.50 Aniversario, 2014.