

A photograph of a Chilean flag (white, red, and blue with a star and map) flying in the wind against a cloudy sky. Below the flag, a large crowd of people is visible, some holding up phones to record. The scene appears to be a public demonstration or protest.

Memoria de Título
EL RETORNO DEL CARNAVAL

SERGIO GUERRA

**Politización del carnaval y carnavalización de la política
en el movimiento estudiantil chileno del 2011**



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES

-EL RETORNO DEL CARNAVAL-

Sergio Guerra

*Politización del carnaval y carnavalización de la política
en el movimiento estudiantil chileno del 2011*

Prof. Guía: Federico Galende

Santiago de Chile

(2011 -2014)

Tesis defendida en enero del 2015 para optar al
título de Licenciado en Artes *c/* mención en Teoría e
Historia del Arte

Las imágenes usadas para ilustrar este libro están
disponibles en internet y son de libre circulación.
Foto de portada: Manuel López.

© Se permite la divulgación y reproducción
mediante cualquier medio.

Dedicada a los estudiantes de Chile y Latinoamérica
a mi familia a mis amigos
a mi hijo Nahuel

Índice

Resumen	11
Introducción.....	13

PRIMERA PARTE

TEORÍA DEL CARNAVAL

1. Genealogía del carnaval.....	26
1.1. Carnaval latinoamericano y espectáculo.....	29
2. La teoría del carnaval de Mijail Bajtin	36
2.1. Formas rituales de espectáculo.....	38
2.1.1. Origen perdido y juego.....	38
2.1.2. Lo teatral y lo carnavalesco	39
2.1.3. El mundo al revés	40
2.1.4. Lo grotesco y las máscaras	41
2.1.5. Grotesco y pintura.....	45
2.1.6. Ingovernabilidad de lo carnavalesco	46
3. Sentido del humor	49
3.1. La Edad Media y el Renacimiento.....	49
3.1.1. El jardín de las delicias	51
3.1.2. La risa liberadora en el Renacimiento	54
3.2. El humor en la modernidad.....	56
3.3. La risa y el carnaval	58

SEGUNDA PARTE

2011. MOVIMIENTO ESTUDIANTIL

CARNAVALIZACIÓN POLÍTICA

1. Historia abreviada del carnaval en Chile.....	62
2. El fuego carnavalesco.....	75
3. Politización del carnaval.....	78
3.1. Cambios de eje.....	79
3.2. El giro simbólico del cuerpo	82
3.3. Acción directa carnavalesca.....	83
3.4. <i>Reclaim the Street</i>	86
4. Carnavalización de la política.....	90
4.1. El espectáculo como fuente de acciones carnavalescas	92
4.2. Carnavalización del Arte.....	93
4.2.1. Mambo número 8 de Pérez Prado	95
4.2.2. Carnaval y Arte.....	99
5. Conclusiones	101
Bibliografía	105

Resumen

Cien años desde la prohibición de la ‘fiesta de la challa’ en el centro de Santiago de Chile han transcurrido para que reaparezca nuevamente el carnaval -‘fiesta de fiestas’- reprimido por la clase dominante chilena. Su derrota por el aplacamiento político de la burguesía santiaguina de principios del siglo XX retorna alegóricamente con su fuerza transgresiva en la reivindicación política ciudadana del movimiento estudiantil del 2011. Reaparece entre una lluvia de lumas y piedras que se alzan trazando una línea de un siglo de distancia. En las páginas siguientes se analizan las implicancias simbólicas que supone el retorno del carnaval al centro de la acción política como dispositivo de enunciación de los manifestantes. La teoría del carnaval de Mijail Bajtin será el telescopio que nos permitirá observar el acontecimiento y sus relaciones con formas de reivindicaciones políticas en la era de la globalización del capital en otros lugares del mundo. Así ensayar un desplazamiento hacia el arte considerando las coordenadas de construcción matriz para un arte público, que basado en las acciones carnalescas del 2011 se esbozan en una virtualidad posible.

S.G.

Verano, 2015.

*Los chilenos, incluso en tiempos corrientes, son
un pueblo al que le cuesta aceptar las situaciones
serias; se burlan de ellos mismos para evitar que lo
hagan los demás*

Raúl Ruiz

Introducción

(...) *la única certeza se engendra en lo que nos rebasa.*

José Lezama Lima, *A partir de la poesía.*

La importancia del movimiento estudiantil del 2011 no sólo ha sido la rearticulación de fuerzas políticas en la sociedad chilena posdictatorial. La aparición del fenómeno carnavalesco en el centro de Santiago de Chile supone un retorno de la fiesta pública, que conlleva implicancias de alcances político-estéticos; de alteraciones sutiles en el entramado social diferentes a la correlación de fuerzas en la incorporación de miembros a la clase política, acá se trata de un factor social de otra naturaleza a cuyo acceso las ‘acciones carnavalescas’¹ que proliferaron en la protesta nos permitirán ingresar. Su aparición transgrede el orden simbólico establecido y fuerza la metamorfosis de sus relaciones internas. Exploraremos las implicancias de la irrupción de lo carnavalesco y sus alcances a partir de las nociones de ‘carnaval’ y ‘carnavalización’ de la consagrada teoría del carnaval del teórico ruso Mijail Bajtin.

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

Al cursar mi último año de pregrado, me vi envuelto en las circunstancias. Acepté la invitación de Adolfo Martínez –escultor y docente de ‘la Escuela’– a erigir un proyecto colectivo de carácter visual para las marchas estudiantiles; afrontamos diversas dificultades en las fases de planificación, construcción y escenificación de los proyectos; el primero, fue el ‘Guanaco de Cartón’ para la marcha del 30 de junio del 2011; aquél se nos presentó con una gama de elementos enigmáticos. El principal, fue la multiplicidad de acciones carnavalescas que ese día aparecieron en todas partes de Chile. Todas ellas de común sintonía. En el transcurso de la jornada vimos imágenes de circulación televisiva y de internet; en ellas notamos que sin haberlo planeado de antemano la sociedad erigió una forma de incidencia política desde lo carnavalesco. El misterio que supone la sintonía social con éste modo inusual de protesta nos abrumó. ¿Cuál es la fuente de los eventos carnavalescos desde el 2011 chileno?, ¿cómo acontecen de un momento a otro, en sincrónica diacronía?, ¿qué oscuro fondo anima al cuerpo social a realzar su aspecto soterrado de goce en medio de las turbulencias sociales? Ha decantado un estado cultural que nos rebasa. Desde entonces rondan éstas preguntas que dan paso a la presente investigación de incursiones exploratorias a partir de lo estético y lo político; con miras a comprender el acontecer carnavalesco y proyectar sus formas sobre el damero del espacio público chileno del que el arte se halla distanciado.



**1 Guanaco de Cartón, Santiago de Chile, 30 de junio 2011.
Fotografía de Camilo Carrasco**



2 Zorrillo de Cartón. Valparaíso, 30 de junio 2011



3 Terroristas de Chile, Santiago de Chile, 30 de junio 2011



4 FFEE por la educación, Santiago de Chile, 30 de junio 2011. Fotografía de Ariel Cabrera Foix

Veremos que la floración de acciones carnavalescas no ha sido por salida del arte a la calle, sino por irrupción del fenómeno carnavalesco en el espacio de la protesta política. Levantaremos así un puente a partir de los cimientos erigidos por el historiador Maximiliano Salinas entre el Chile actual y aquél que condenó el carnaval cien años atrás en el centro de Santiago.

Las cuatro imágenes anteriores nos muestran acciones² emparentadas entre sí. Exhibidos en la segunda convocatoria nacional a marchar por la educación realizada el 30 de junio del 2011, marcha multitudinaria que llenó la Alameda desde Plaza Italia hasta Plaza Los Héroes en Santiago, y aglutinó cientos de miles de personas en todas las ciudades de Chile. Éstas acciones carnavalescas, tuvieron la intención común de apropiarse del aspecto policial parodiándolo, burlándose de la autoridad y de la violencia que contiene la imagen misma de su apariencia. Fue una manera de desfondar el miedo frente a éstos vehículos de represión a través de la risa. Una alteración de su valor simbólico, en todas ellas, la operación transforma el imaginario social de los valores institucionales establecidos. La simultánea aparición de éstas acciones entre una gama variada de otras aquél día nos lleva a intuir la presencia subterránea de un fenómeno social que trama las acciones, que hemos identificado con el fenómeno de *lo carnavalesco*. La aparición del carnaval en el centro de Santiago de Chile, cuya peculiaridad es la ausencia de fiesta

2 Se cuenta con testimonios orales de dos carros policiales de cartón en Concepción, dos más en Valparaíso, y un guanaco más en Iquique, para el mismo día.

pública, a diferencia de sus países vecinos³, es coherente con que el carnaval a pesar de debilitado y reprimido se halla latente y vivo en la vida cotidiana del pueblo, como ha dejado manifestado Bajtin en su teoría. De ahí que nos permitamos ver en la reaparición del carnaval, una vigorización del principio popular, sólo debilitado aunque guarecido en celebraciones periféricas (en relación al centro de Santiago) luego de su prohibición a principios del siglo XX.

La tradicional 'Quema de Judas', que acontece para la semana santa, en diversos lugares de Iberoamérica, es un antecedente vinculado a la quema del 'guanaco de cartón' en frente de La Moneda. En ambos la acción trasluce un desprecio a la traición; se trata además de la persistencia de antiguos ritos y símbolos del cristianismo. Que contrariamente a como se ha postulado en la idea de 'la muerte del carnaval' (Caro Baroja), según el cual la desaparición de una cultura propiamente cristiana por el advenimiento del laicismo moderno ha sepultado al carnaval, nos parece ver en éstas semejanzas una resistencia simbólica y ritualista del cristianismo.

3 Sabemos que famosos y multitudinarios carnavales acontecen en Latinoamérica. Entre ellos el Carnaval de Oruro, Bolivia; de Río de Janeiro, Brasil; de Barranquilla, Colombia; de Veracruz, México; de Panamá y de República Dominicana; de Encarnación, Paraguay y el de Uruguay; de El Callao, Venezuela; de Buenos Aires, Argentina; de Puno en Perú; etcétera.



5 'Quema de Judas', abril 2010, Valparaíso, Chile. Fuente: latercera.cl



6 'Quema del Guanaco de Cartón', 30 de junio 2011, Santiago de Chile.

Con el pasar de los meses y tras varios proyectos concretados, escribimos un manifiesto anónimo en el que se sintetizan puntos de referencia estética y política que motivaron el desarrollo de las acciones. El texto recibió el nombre de ‘El inesperado decantar de las imágenes’⁴; título que señala la sorpresa del grupo frente al suceso ‘inesperado’ en ciernes anterior a cualquier ejecución. Al texto le dimos circulación de mano en mano y luego a través de las redes sociales. En él se hace un llamado a producir más acciones, con el objetivo de construir un lenguaje visual colectivo y transgresor en el escenario de la protesta estudiantil-ciudadana. Además establecía algunos principios que nos parecían importantes para su continuidad en el tiempo, relacionados con el rechazo de la autoría vindicando lo colectivo; la horizontalidad de las organizaciones como manera de evitar la individualidad, con lo cual asumíamos una posición opuesta a la idea del genio, ya que la realización de las acciones en todas sus fases era una realización de múltiples voces que llegan a acuerdo y por último la idea de que el único espacio de exhibición de las acciones debía ser la calle, con lo cual se establecía la prerrogativa del *espacio público* como lugar de enunciación. De lo referente al anonimato posteriormente lo abandonamos, para abrir paso al diálogo.

En el transcurso de la investigación se van hilvanando relaciones con otras acciones carnales que suceden en marchas o protestas de motivos distintos a la del movimiento estudiantil. Las masivas cicletadas que se han realizado en

4 Documento íntegro en web
www.contraculturanonima.blogspot.com

Chile y en otras partes del mundo poseen elementos característicos del juego y el carnaval. Elementos que suceden y se usan con fines políticos, como es la aparición del cuerpo desnudo en una variante ciclista conocida como cicletada desnuda en que la erótica del cuerpo adquiere relevancia como paisaje capaz de visibilizar el anuncio de una problemática urbana, referida a la fragilidad del cuerpo humano enfrentado a las máquinas de velocidad motorizadas con las cuales se transita a diario. Ambos elementos han servido para ampliar la idea del acontecimiento carnavalesco, por una parte, que no es propio tan sólo del movimiento estudiantil la elaboración de acciones carnavalescas con fines políticos, y por otra parte, que no es tan sólo un fenómeno local, sino que se encuentra en diversos grados en las protestas de cientos de países en las últimas dos décadas. De ahí que suja la pregunta acerca de si acaso la politización del carnaval no sea un fenómeno propio de la época de globalización del capital a la cual asistimos. De ser así el retorno del carnaval en Chile se debe a factores de orden económicos en los que el mercado, al que las mismas acciones carnavalescas se oponen le otorgan la posibilidad de su aparición. Lo cual nos conduciría a una sospecha ante la paradoja. De esa manera le podríamos entender como la irrupción del modo por antonomasia de las demandas políticas ciudadanas en la democracia posmoderna, que implicaría una aceptación de *la diferencia* para su domesticación en el espacio menos nocivo del juego. Aunque por otro lado consideraremos, que la misma operación de juego que el carnaval realiza en la protesta, supone alteraciones simbólicas que sin embargo nos permitirá, aunque hasta ahora no lo haya hecho más que mediante balbuceos,

erigir un dispositivo de enunciación política en el espacio de lo público capaz de transgredir desde un parámetro ajustado a la matriz carnavalesca, con plena potencia crítica, el espacio público. Aquél dispositivo podrá surgir del arte si considera al carnaval como su base matriz y ocupa su fuerza de germinación para impulsar sus proyectos de transgresión. Lo anterior basado en la certeza de que las transformaciones del imaginario social simbólico del 2011 no han sido producidas por el arte sino desde el carnaval.

Vemos en la ‘marcha por el orgullo gay’, la aparición del cuerpo travestido en un fondo de festividad y plena celebración opuesto a la habitual presentación del travesti televisado; en programas de periodismo denuncia o de seguimiento policial en lúgubres noches, en plena desolación. La reivindicación de la marcha del orgullo gay llena de plenitud sus identidades al contrastar la culposa imagen que los medios propagan con la imagen de la celebración. Se trata de una reivindicación de lo otro cultural mediante su reconversión valorativa en el ámbito de la imagen. Del mismo modo que el drama de los consumidores de marihuana como ha sido presentado a través de los medios se ve invertida en la marcha por la legalización del cannabis, que nos presenta a sujetos en sus plenas capacidades haciendo uso de la hierba con fines recreativos en el espacio de la protesta, que dificulta la posibilidad de condena pública por los medios al consumo y uso de cannabis. Se permite la fiesta, se permiten las imágenes, circulan las imágenes y la sociedad vuelca su atención a lo que ven, ya no a lo que leen o escuchan y la imagen tensiona los vuelcos del sentido. De esa instancia y constatación es que

los tradicionales lenguajes de divulgación política, escritos y discursos públicos, han sido amplificados por la certeza de la circulación de las imágenes, de otro modo no podríamos ver en *Thriller por la educación* su rendimiento político, ya en la apropiación de un videoclip consagrado, como en sus implicancias simbólicas relacionadas al *zombi*. En lo que sigue ahondaremos en éstas y otras vetas que nos permitirán observar el acontecer de lo que hemos llamado la carnavalización de la política y la politización del carnaval.

*El carnaval [...] no pertenece al dominio del arte.
Está situado en las fronteras entre el arte y la vida.
En realidad es la vida misma, presentada con los
elementos característicos del juego.*

M. Bajtin.

PRIMERA PARTE

TEORÍA DEL CARNAVAL

1. Genealogía del carnaval

La palabra latina *carnevale*, refiere al tiempo en que se permite comer carne, del latín vulgar carne-levare ('abandonar la carne') es una fiesta social en el espacio público opuesto a la cuaresma que prohíbe durante los cuarenta días siguiente la carne y el placer carnal. Por lo general, el carnaval se celebra durante los dos días previos al miércoles de ceniza que inaugura la cuaresma. Los ideales de abundancia y fecundidad conducen a desatar los lazos sociales que en la vida cotidiana han dejado a cada cual asignado a su propio espacio y ocupación. Sus orígenes enraízan a un periodo precristiano en las saturnales romanas también conocidas por 'fiesta de los esclavos'. Llamada así por las raciones de alimento extra dadas a los esclavos y el tiempo libre del que gozaban. En las saturnales romanas se realizaba un gran banquete para todo el mundo, a los pies del capitolio romano en honor a Saturno, dios de la agricultura; segundo en importancia después de Júpiter y emparentado con Cronos, quién reinaba en una época, según la mitología, sin desigualdad entre los humanos. El ideal de retornar a ese origen remoto de igualdad y abundancia, permanece en el carnaval; liberación temporal del yugo social que dispone del tiempo de cada individuo. Las saturnales se realizaron en navidad correspondiendo con el solsticio de invierno del otro lado del hemisferio y, celebraba la renovación de la vitalidad de los ciclos cósmicos que, tal como acá; el *We Tripantu* mapuche, del 21 de junio, celebra el renacimiento de la vitalidad del cosmos, de los brotes

vegetales y la intensificación de la luz. Las Saturnales de esa manera se hallaban cósmicamente vinculados a la germinación de brotes de vida en la Naturaleza, que conllevan a la abundancia.



7 Marcha por la Resistencia Mapuche, Santiago de Chile,

12 de octubre 2014.



Las fiestas de carnaval derivadas de las Saturnales han pasado a ser parte del calendario ritual de buena parte de las sociedades cristianas no ortodoxas, es decir, de aquellas sociedades occidentales principalmente católicas europeas y latinoamericanas. El carnaval en la sociedad occidental se halla institucionalizado y relacionado con el poder eclesiástico que impone a sus fieles cuarenta días de recogimiento y austeridad, simbólicamente desplazado de los cuarenta días que cristo pasó en el desierto. Siendo la cuaresma un rito oficial de la clase dominante el carnaval a su inversa es una celebración popular. El carnaval no se opone a la vida cotidiana al desatar los vínculos sociales y las jerarquías en los días en que todo es permitido, ya que elementos del carnaval

permanecen en la vida cotidiana; celebraciones y eventos, fiestas familiares, etcétera. Se opone a la cuaresma que a su vez se distancia también de la vida cotidiana con la restricción y austeridad que impone la iglesia. Ambos elementos, la austeridad y la abundancia conviven en la vida cotidiana y quedan así separados en la cuaresma y el carnaval respectivamente.⁵

1.1. Carnaval latinoamericano y espectáculo

Los orígenes del carnaval latinoamericano se remontan a los tiempos de la invasión europea que irrumpieron con fuego y sangre fundiendo las culturas originarias con el occidente. En el proceso de sincretismo se hallan los albores del carnaval latinoamericano actual. Se pueden identificar dos tradiciones importantes; la de Brasil con el colonialismo portugués, la otra del altiplano con la colonización española. No profundizaré en éstos carnavales, extraeré sólo algunos elementos para nutrir la investigación de las acciones carnavalescas en la protesta chilena.

En el carnaval altiplánico, específicamente el carnaval de Oruro en Bolivia; el sentido religioso se encuentra mixturado entre imágenes de divinidades milenarias de América con las que viajaron en los barcos hispánicos, lo que ha generado una reorganización de representaciones divinas. El

⁵ Mónica Rector; *El código y el mensaje del carnaval*. Traducción por Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Pág.145.

carnaval tiene en el centro de su ritualidad la imagen de la Virgen del Socavón, a cuya imagen se dirigen los danzantes acompañados de miles de participantes del carnaval. Sus orígenes se extienden más allá de la llegada española, siendo los antiguos habitantes incas quienes celebraban a la *Pachama* y al *Tío Supay*, dios demoníaco protector de los mineros. Luego la llegada de la Virgen de la Candelaria se comienza a fundir con la imagen de la Madretierra y surge el mito que hoy narra los orígenes del carnaval de Oruro, según el cual, el ladrón Anselmo Selarmino (el *Nina Nina* o *Chiru Chiru*) quien robaba para repartir el botín entre los pobres, en una noche fue mortalmente herido por un minero que se defendió ante la aparición de Selarmino y siendo acompañado de una virgen joven a su guarida en el Socavón murió. Al día siguiente los mineros encontraron su cadáver custodiado por la imagen de la Virgen de la Candelaria que de ese modo fue la Virgen del Socavón. Los mineros comenzaron a venerar la imagen lo cual se consagró en un ritual anual. Con bailes se celebra a la protectora del ladrón, con cuya acción la alegría de la abundancia y la igualdad se desprenden, con el tiempo, ésta abundancia ya no proviene de los frutos de la tierra sino del carnaval mismo. El acto simbólico antes portador de un sentido ritual, que pedía la protección de la Virgen para la prosperidad, hoy por hoy se ha concretado en el acto mismo del carnaval como un espectáculo de fuerte ingreso económico para Oruro. Se trata también de abundancia, pero de una abundancia saldada en capital económico inmediato. Por ello el ideal de abundancia histórico del carnaval, se halla desplazado en la fase actual de la mundialización del capital, hacia la captación de flujos económicos que organizan el despliegue

del acontecimiento mismo del carnaval. Oruro es una ciudad de poco más de 250.000 habitantes, y en tiempos de carnaval debe recibir a más de 500.000 turistas. Sólo el acontecimiento carnavalesco les permite a los habitantes del lugar conseguir suficiente dinero para vivir el resto del año, preparándose así para el próximo. El sentido de la abundancia continúa pero ya no tan sólo en su dimensión cultural, relacionado a la visión de mundo, sino económica. El carnaval ha devenido espectáculo. Desde mediados del siglo XX los carnavales latinoamericanos devienen incentivo turístico que otorga importantes ingresos económicos a los países. En ese sentido, el carnaval que en sus orígenes tendió a ideales universales se desdibuja por el proceso de espectacularización que el orden económico le impone. De ese modo, el espacio y tiempo de carnaval se relacionan a la abundancia en su variante económico-cósmica de la fase actual del capitalismo, que ha absorbido al carnaval como bien de consumo. Soterrado yace el rito devocional religioso ahora que el deleite de las formas y del espectáculo embriaga a los espectadores que asisten al show multicolor de una fiesta popular domesticada.



8 Carnaval de Oruro, Bolivia. 2013.

Como ha demostrado Mónica Rector, en su ensayo “El código y el mensaje del carnaval” En Río de Janeiro, Brasil; se ha consolidado, el paso de una celebración libre y de expresión espontánea del pueblo a una espectacularidad del acontecimiento.⁶ Convirtiéndose actualmente en un evento que fomenta el turismo, potencia la economía y se vende como entretenimiento. El ingreso del ideario neoliberal en el carnaval espectacular realiza un desplazamiento del sentido de la comunidad dentro del ritual de celebración de la abundancia y la fertilidad, para ingresar en la economía de libre mercado, en que todo es consumido como espectáculo de entretenimiento y búsqueda turística de lo exótico.

6 En Carnaval! / Umberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector; traducción por Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Pág.145.



9 Carro Alegórico, Carnaval de Río de Janeiro, 2012.

Si el carnaval ingresa en la órbita del espectáculo y es el espectáculo el que organiza el acontecimiento carnavalesco del 2011 chileno, en el supuesto de que así se pudiesen explicar las acciones carnavalescas emparentadas con el imaginario espectacular, entonces ¿qué independencia posee el cuerpo respecto de la representación? ¿Será que la vida carnavalesca se halla dominada por el espectáculo? ¿En qué medida se realiza el imaginario social en el espectáculo del carnaval y el carnaval en el imaginario social? ¿Qué relación posee la irrupción de acciones carnavalescas en Chile con el proceso latinoamericano de cosificación del carnaval en cuanto espectáculo? La asimilación de la matriz espectacular como base para erigir acciones carnavalescas ha sido común

a una amplia variedad de ellas. ¿Si a través del espectáculo el mercado ha asimilado el carnaval, será posible entonces que a través de él se reproduzca en otros lugares en que se hallaba debilitado? Así como en otro momento se ha visto la masificación de la fotografía de Korda al Che Guevara, que devino ícono; entre las acciones carnavalescas hemos visto la aparición fantasmal de importantes personajes portadores de sentido simbólico aunque a veces contradictorias. La proyección fantasmagórica de Allende junto al Viejo Pascuero es perturbador; yuxtaposición de dos íconos que comparecen por el azar carnavalesco que anula distancias y distinciones. De ésta manera es que en el caso de las acciones carnavalescas en Chile no podemos hablar de ‘carnaval’, que comprende el rito instituido de la fiesta cíclica. El término ‘carnavalización’, acuñado por Mijail Bajtin, designa el proceso cultural que sufre una sociedad en que los elementos del juego y la festividad inundan los intersticios de lo público. Es más una irrupción espontánea y de libre asociación que una institución y por ello la realización de acciones carnavalescas no ha tenido una coordinación programada, ya que su propio acontecer es indeterminado. Haremos la distinción entre el carnaval latinoamericano, entendido como un espectáculo colosal e instituido y, por otra parte la carnavalización chilena, que implica un momento anterior al carnaval, y por ello aún no se hallan definidos sus marcos, ni cuajada su forma final. El proceso de carnavalización es aún fuente fértil de asociaciones simbólicas ya que se halla en movimiento transitorio y mutable; conduce a la metamorfosis permanente del orden simbólico social.



10 Reminiscencia de Allende y Viejo Pascuero, junto al 'ché de los gays'. 8 de mayo 2013. Santiago de Chile. Fuente: lanacion.



11 Crucificados por la educación de mercado, 30 de junio 2011, Valparaíso, Chile.

1. La teoría del carnaval de Mijail Bajtin

El principio festivo popular carnavalesco es indestructible. Reducido y debilitado, sigue no obstante fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura.

M. Bajtin

El teórico ruso Mijail Bajtin analiza la importancia revolucionaria del humor en la cultura popular del Renacimiento y la Edad Media en su *Rabelais*⁷. Considerada una obra fundamental de la teoría literaria, sitúa en el debate intelectual de posguerra, en los momentos más oscuros del estalinismo, la pregunta acerca de lo carnavalesco. Opone al totalitarismo soviético, la política del cuerpo, lo erótico y transgresivo, en una obra literaria a través de la cual explora los valores más valiosos de lo popular en un momento en que la política que había prometido emancipar a la humanidad muestra su reverso más despiadado. Bajtin explora las fuentes creadoras de la cultura popular que han influido a Rabelais al escribir su obra. Del campo de la 'risa popular y sus formas' erige a conceptos los elementos centrales del fenómeno, convirtiéndola en teoría. Traza un recorrido desde las expresiones carnavalesco

7 Bajtin, M. La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. Ed. Alianza Editorial, Madrid. 2002.

lescas de la Edad Media hasta mediados del siglo XX notando que desde el romanticismo está obnubilada la relevancia de la risa popular y el carnaval en la formación de la cultura. Aquélla separación de lo serio y del humor no es nueva, ya en el medioevo existía salvo, que el lugar de oposición de lo popular en relación a la cultura oficial se mantenía en un vaivén equilibrado. En el Renacimiento se produce la unión entre ambos planos de la cultura y las grandes obras renacentistas nacen de esa amalgama de elementos cultos y vernáculos, entre los que los libros de Rabelais ocupan un lugar central. Sin embargo la cultura burguesa realiza nuevamente la división, a partir del romanticismo de la mano de Herder, relegando el humor de la cultura popular a su olvido. Así por lo menos en el pensamiento occidental hasta Bajtin, que restituye la vitalidad fecundadora de la risa, poseedora de virtudes restauradoras del ánimo, capaz de curar las afecciones provocadas por el dolor de la pena.⁸ Volveremos a la risa más adelante, ahora introduciremos algunos contrapuntos.

8 Se ha difundido a partir del movimiento estudiantil la idea de que se comienza a superar el trauma histórico que supuso la dictadura militar para el cuerpo social chileno. Mediante el empoderamiento ciudadano, la organización y masividad, la puesta en circulación de diversas posturas frente al acontecer; el juego de lo carnavalesco sería otro de los medios de superación.



12 Funeral por la Educación, Santiago de Chile, 7 de agosto 2011.

2.1 Formas y rituales del espectáculo

La sección del *Rabelais* de Bajtin que analiza las *formas y rituales del espectáculo*⁹ son especialmente relevantes para observar las acciones carnalescas del 2011 chileno.

2.1.1 El origen perdido y el juego

Desde épocas remotas, anteriores a la organización piramidal de lo social, lo cómico estuvo presente en los rituales occidentales. Lo serio y lo cómico convivieron sin excluirse y se consideraban sagrados. No es hasta la aparición

9 Ibídem, Pág. 10.

del régimen de clases y el estado, que lo cómico popular es relegado fuera de lo oficial, siendo su sentido modificado y profundizado en lo carnavalesco. De ahí que la forma fundamental de expresión de la cultura popular fuese el carnaval, en cuyo centro está el anhelo de retornar a la comunidad sin clases del origen. *Juego e infancia* conducen a los orígenes del organismo desarrollado. La latencia del origen social pulsa en lo carnavalesco a través del juego, que conducido por la erótica de los cuerpos no se limita al poder, a pesar que deba esperar para manifestarse al tiempo normado de su permisión. El goce del carnaval restituye momentáneamente la igualdad social perdida.

2.1.2 Lo teatral y lo carnavalesco

A pesar de las semejanzas del teatro y el carnaval, éste posee características propias que lo alejan del arte. El carnaval *“no pertenece a la dimensión del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.”*¹⁰. En el carnaval participan todos, todos se ven envueltos en la celebración carnavalesca mientras dura el tiempo de su realización, todos son parte del acontecimiento. El teatro y el carnaval son expresiones culturales distintas entre sí, aunque el carnaval espectacular, al que han devenido los carnavales contemporáneos, comparte la división de público y obra lo cual lo acerca a lo teatral. Siendo de una naturaleza mucho menos esquemática, prolifera la espontaneidad y la polifonía

10 Ibídem, Pág. 12.

simultánea e impredecible. Por su parte la carnavalización requiere cuerpos para realizarse y permanece operativo en la vida cotidiana. Sin embargo en las marchas estudiantiles la televisión y las redes sociales han puesto en circulación masiva imágenes de acciones carnavalescas con lo que se produce la división espectacular, al separar la apariencia del fenómeno.

2.1.3 El mundo al revés

En el carnaval “*se está plegado a sus leyes mientras éstas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta sin embargo se sitúa por fuera de lo carriles habituales, es una especie de ‘vida al revés’ ‘un monde à l’envers.’*”¹¹ La ‘existencia de carnaval’ supone una acción simbólico-política. Las jerarquías se levantan y se reordenan vínculos y relaciones simbólicas de poder. Achatamiento de la pirámide social; todos los sujetos participan de la horizontalidad de sus relaciones. De ahí que leyes, prohibiciones y restricciones se suspendan. Desaparece el marco que determina las distancias entre individuos; se inaugura un ‘contacto libre y familiar’¹². Así, el carnaval permite la liberación de conductas, gestos y lenguajes, de la verticalidad del poder. El movimiento del eje vertical a la horizontal, permite una reunión de elementos dispersos, conciliación de oposiciones, en fin, convivencia comunitaria y festividad, el mundo al revés.

11 Mijail Bajtin. Carnaval y Literatura. Revista de cultura de occidente Ceco. Vol 23. N°129, 1971. Pág. 312.

12 Ibídem. Pág. 314.

2.1.4 Lo grotesco y las máscaras

La carnavalización dispersa las relaciones de lenguaje. El principio de lo grotesco, procede a desbordar la rigidez de lo clásico. Para Bajtin, lo grotesco opuesto a lo clásico, rebasa todo lineamiento. Lo carnalesco rebasa las instituciones; no puede ocurrir en ellas, es por principio opuesto a la ley. Lo grotesco produce el desbordamiento social de las identidades mediante las máscaras. Éstas no ocultan sino que vuelven heterogénea la individualidad. Se reivindica el anhelo de comunidad, las máscaras rechazan lo singular y se pone en juego la pluralidad. Ensanchamiento cultural y social; *jugar* con las formas de construir sociedad.

“La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de la metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las ‘monerías’ son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras. [...]”¹³

13 Bajtin, M. La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. Pág. 42-43.



13 'Escuela Carnavalería Chinchintirapié', 2011. Santiago de Chile.
«En el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de
la vida y sus múltiples rostros.» (M. Bajtin)

El desbordamiento de las identidades conduce a que los pensamientos, el sistema de valores, los fenómenos y los objetos, se fundan en una dinámica que los mezcla y pone en diálogo. *“El carnaval aproxima, reúne, caza, amalgama lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería, etc.”*¹⁴ Para el poder dominante, ésta *profanación*, es paradójicamente necesaria y útil, ya que libera energía que de otro modo podría poner en peligro la gobernabilidad. El carnaval es una fuerza que al cuestionar la construcción de mundo descrece de toda interpretación de ellas, la visión de mundo que genera y mediante la cual degrada las ideologías y las fecunda, es la energía misma de la vida manifestándose, es el *eros social* des-

14 Mijail Bajtin. Carnaval y Literatura. Revista de cultura de occidente Ceco. Vol 23. N°129, 1971. Pág. 314.

plegado en el espacio público, su potencia “*en una revuelta de semiosis, trastorna todos los significantes transcendentales, y los somete al ridículo y al relativismo*”¹⁵ El mismo acto de transgresión del carnaval mediante el principio de lo grotesco opera un desajuste de lo instituido e impide su funcionamiento ordinario. De ese modo las oposiciones binarias del pensamiento lógico se ven trastocadas. Lo que conduce a las categorías a un limbo de indistinción y juegos de significados. La radicalidad del humor sobre las estructuras de poder, reside en la modalidad moldeable de la visión de mundo, en que el juego constituye un orden coherente de relaciones creativas, afectando amplias zonas de la actividad humana, principalmente la de representación o asimilación por ende, de las representaciones en su auténtica plasticidad. En otras palabras; el orden de lo simbólico se muestra en su aspecto moldeable y transitorio. Sus elementos son materiales a disposición. La carnavalización *juega*, disfraza e invierte el lenguaje, incesantemente desmantela el contexto mediante el texto del lenguaje social que conduce a la desarticulación de cualquier discurso coherente. “*el nacimiento y la muerte, lo alto y lo bajo, la deconstrucción y la renovación se muerden mutuamente la cola.*”¹⁶ Se construye una imagen utópica de lo social que se celebra en el carnaval, cuya realidad es el carnaval mismo y en ella se realiza; en el paréntesis de lo reglado, se abre una grieta que suspende el flujo cotidiano.

15 Terry Eagleton, Walter Benjamin o para una crítica revolucionaria. Pág. 220.

16 Ibídem. Pág. 236.



14 Hoyúo por la educación, octubre 2011, Valparaíso, Chile.

El rebasamiento crítico de la forma en lo grotesco, interroga las relaciones entre sujetos y objetos que orbitan lo simbólico, considera mudables sus formas y relaciones de poder. E invierte momentáneamente el orden, luego el sujeto conoce las relaciones de poder de las que participa y las vulnera. La carnavalización secunda una crítica, o crítica paralela a la oficial que emana de las asambleas. La crítica del carnaval concierne a la forma y no al fondo. Por ello coexisten ambos planteamiento sin oposición. Lo grotesco amplifica la forma, y con ello da apertura a que ingrese un contenido que en la anterior forma no podría tener cabida. Lo carnalesco posibilita que las posibilidades sociales acontezcan; un giro

fundamental en la visión de mundo en que irrumpe una fuerza creativa y crítica, que ensanchará el horizonte de sentido y por ende de posibilidades de lo social.

2.1.5 Grotesco y pintura

En los desbordamientos grotescos se ensayan variantes de posibilidad alojadas en la forma invirtiéndolas. Lo carnavalesco transforma lo simbólico. Lo grotesco distorsiona la forma y le vuelve anormal, quebranta su simetría. Virtualidades de casos especulativos emanan, se ensancha el índice de posibilidad, es el nacimiento a través de la muerte; de la destrucción de una antigua organización formal surgen otras nuevas. En parangón, el desbordamiento de la materialidad en el arte que ha liberado y ensanchado las disciplinas. Juan Francisco González, maestro de la pintura chilena; liberó la mancha en la pintura local. Ferviente opositor de la academia pictórica y políticamente. Rebasó la línea del dibujo en la pintura, desplazando la línea a su ojo interno, con lo que reivindica el ejercicio de la pintura como 'actividad mental', según lo pensaba Leonardo da Vinci. Desde esa transgresión, González reconstruye su técnica de trabajo; abandona los grandes formatos, usa soportes de cartón de pequeñas dimensiones; que no exceda el rango del pincel al dejar inmóvil el brazo desde la muñeca. Esto aumenta la velocidad en su pintura, y le permite captar las impresiones del instante, la vida cotidiana urbana y popular. Etcétera.



15 Juan Francisco González, *Carretelas de la Vega*. Óleo sobre cartón.
Dim. 32 x 41 cm. Hacia 1905 apróx. Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago de Chile.

2.1.6 Ingovernabilidad de lo carnavalesco

El poder guarda un pacto de complicidad con el carnaval, ya que le permite existir, a pesar de la alteración que produce éste en aquél. Lo colectivo posee un punto de descarga en el carnaval y pareciera conveniente al poder que la disciplina conserve su reverso festivo. Lo carnavalesco no refiere directamente al *contenido* de lo ironizado, más bien su atención se centra en la *forma*, es “*un hecho de lenguaje en cuanto que lo cómico no consiste sólo en una determinada situación, sino en la manera en que esa situación se represen-*

ta. *Lo cómico se refiere siempre a una determinada configuración.*¹⁷ El humor anida en la forma no en el fondo. Más bien se trata de la forma de la representación, que no considera aquella situación a representar como necesariamente humorística de por sí. Si no que la *forma* determina el modo en que es procesado por el intelecto el acontecimiento. *“Lo cómico exige la participación del intelecto para consumir su efecto, demanda el ejercicio de una lucidez con respecto a la forma de los acontecimientos.”*¹⁸ Consumado el humor, opera sobre la forma una *crítica*, en el sentido de que hace visible los mecanismos de construcción de lo humorado y humanizado.

Lo carnavalesco acontece en el espacio abierto por la interrupción de lo cotidiano como el revés del poder. *“Se trata de la irrupción de la vida festiva a través de la cual ocurre una fuga o escape del orden vigente, para inaugurar algo así como una segunda existencia, que contradice desde luego la congruencia identitaria instituida por las relaciones sociales y por la reiteración del régimen discursivo en el que se habita.”*¹⁹ A la vez que se opone al sentido dominante se resiste a cualquier dominio. La burla en la carnavalización es general y, por ello es autónomo. No es una fuerza disciplinable, ni puede ser ordenado de forma programática. Nace de una anarquía que se organiza y se diluye mediante su propia fuerza carnavalesca. La indeterminación e ingobernabilidad de la carnavaliza-

17 Sergio Rojas. Escritura Neobarroca. Pág. 61. Ed. Palinodia. Santiago de Chile, 2010.

18 Ibídem.

19 Raúl Ernesto García Rodríguez. *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción, política y subjetividad en la vida social y en el hablar*. Athenea Digital – 13(2): 121-130 (julio 2013) –Artículos.

ción lo vuelve peligroso a los detentores y aspirantes al poder ya que no puede ser utilizado, ni organizado según el vector tiempo. En el carnaval aparece una identidad colectiva que diluye las identidades individuales en el anonimato. *“Para la política tradicional, su opacidad los convierte en un enigma peligroso por indescifrable. Para la teoría revolucionaria clásica, son también un problema ya que al no ser homogéneos ni pueden sumarse ni tampoco acumularse según el vector tiempo.”*²⁰ Es la expresión cultural popular y por ello es opuesta a la élite política y a su policía. No se accede a su control mediante ningún mecanismo de sujeción ya que es de por sí el sujeto de la insumisión. Es un núcleo de poder opuesto a la imagen del poder hegemónico. El carnaval es una vitalidad que prolifera y se extiende sin control.

2.

20 La Movilización Global. Santiago López Petit. Pág. 115.

3. Sentido del humor

“no hay mejor punto de partida para la reflexión que la risa; hablando con mayor precisión, los espasmos del diafragma ofrecen en general una mejor ocasión para la reflexión que los espasmos del alma.”

W. Benjamin

En sus diversos momentos históricos, la risa adquiere modulaciones e intensidades diversas; complementadas o contaminadas de aspectos tendientes a la denigración (risa negativa) o a la liberación (risa positiva), la risa se halla en el centro de lo carnavalesco.

3.1 La Edad Media y el Renacimiento

En la Edad Media se erige un muro entre la cultura oficial y la popular (no-oficial) siendo, la liberación del humor en el carnaval el único momento en que se apodera de lo popular y el humor de lo público. Las ceremonias habituales de la iglesia consagraron la seriedad, pero no sólo en lo referente a la iglesia, además en la llamada alta cultura la seriedad se instauró como una característica de los rituales y de las obras. Hasta que en el Renacimiento, el humor accedió a la alta cultura, ingresando así en la literatura y las artes, dotándola del poder regenerativo y fecundador. En un movimiento

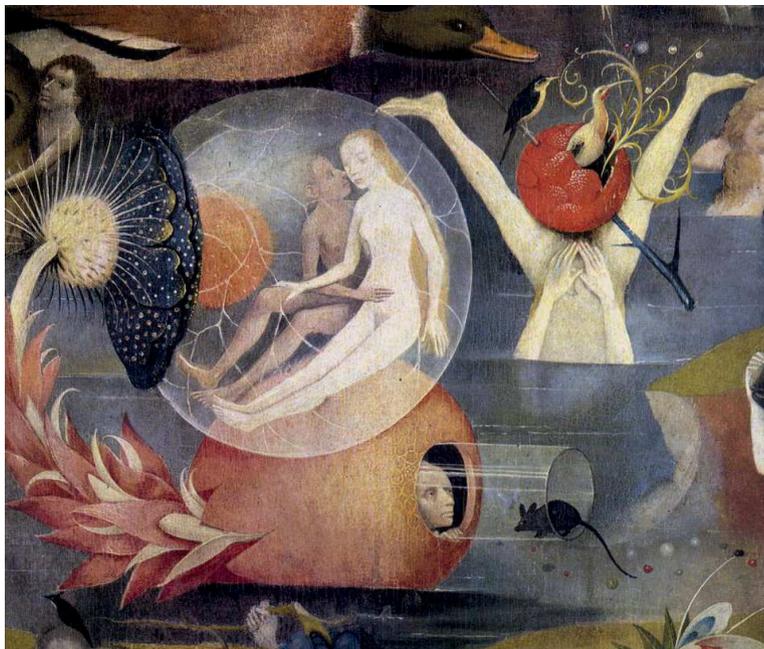
de unificación de lo cultural, el renacimiento histórico ve a lo popular participar de lo culto y viceversa. Burckhardt lo llamó 'la emancipación de la carne'. Principalmente se consideró que la risa era capaz de influir en los humores, dando paso al buen humor.

Una de las diferencias palpables entre los períodos renacentista y medieval en la representación artística. Se da en que el gótico de carácter nominalista, cuyas figuras individualizadas conservan sus diferencias una y otra, se diferencia del Renacimiento en la tendencia expansiva de las formas opuesta a la concentración de éstas; de coordinación y no de subordinación; de secuencia abierta y no de formas geométricas cerradas. El gótico serializa la individualidad y socialmente contiene la división. A su contrario en el Renacimiento temprano, ya encontramos antecedentes de la tendencia unificación de la representación, que en pintura tendrá como eje articulador, el punto de fuga. La visión renacentista abandona los aspectos particulares, abarcando progresivamente el aspecto general de todas las cosas. En la literatura renacentista, será la expansión de la visión la que incluirá dentro de ella a lo popular. En la literatura y el arte acontece la carnavalesización y con ello las obras adquieren peculiaridades que las conducen a cimas. Nacen obras literarias como el *Decamerón* de Bocaccio, los cinco libros de *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais, *el Quijote* de Cervantes y los dramas de Shakespeare. En pintura, representan ésta tendencia Hieronymus Bosch (el Bosco) y Peter Brueghel (el viejo). En éstas fecundaciones de creatividad de las obras cumbres del Renacimiento, nos interesan las características que influyen en la creación y la

formación de imágenes carnavalescas. Visitemos la pintura de El Bosco para reconocer algunas características de lo carnavalesco en las artes.

3.1.1 El Jardín de las delicias

En *el jardín de las delicias*, se produce una incorporación en la pintura, del principio popular carnavalesco. El escenario de sus imágenes abarca el cosmos, según la visión cristiana del cielo y el infierno, en que todos los sujetos en él se muestran desarraigados de las jerarquías que la tradición católica ha ido construyendo en torno a ellas. La visión de mundo carnavalesca *baja lo alto y eleva lo bajo*; de tal manera que el cielo no se encuentra encima ni el infierno es lo inferior sino que ambos mundos se hallan uno a cada lado de la vida terrenal. No es una anulación de las polaridades que organizan el pensamiento, sino más bien una inversión de las categorías y sus valores. Cuando observamos a los peculiares personajes que en la representación aparecen, notamos que el cuerpo se halla reivindicado. Surge el desnudo, el disfraz, la animalización; lo grotesco cruza las imágenes, se desbordan. Las operaciones de inversión carnavalesca son innumerables. En la primera imagen, vemos los pies de un personaje cuyo torso se sumerge en las aguas, lo cual como inversión, coloca lo inferior en lo superior y así se invierte el orden, dando paso a la aparición de lo inferior excluido; fecas, orina, sexualidad y vientre; principalmente, la fecundidad basada en los principios de vida y muerte; *los desechos que reabsorbidos por la tierra la fecundan*. Lo orgánico opuesto a lo eterno.



16 El Bosco. El Jardín de las delicias (detalle 1). 1500 - 1505?

En la segunda imagen una monja animalizada en cerdo, es otra forma del grotesco; inversión de valores, para arrancar a la santurróna de su sitial privilegiado en las jerarquías de la moral y embutirla en un cuerpo animal. Es la degradación como modalidad de lo grotesco que allana la representación clásica, o institucionalizada; no en un sentido negativo, sino positivo que procura mediante el humor, la liberación del peso de la seriedad tradicional. Su símil es el movimiento vital de la tierra, que en la imagen absorbe la degradación de los elementos que lo conducirán a la liberación de su forma. Lo grotesco al operar una apertura formal permite a la imagen el ingreso de lo otro excluido.



17 El Bosco. El Jardín de las delicias (detalle 2). 1500 - 1505?

3.1.2 La risa liberadora en el Renacimiento

En varias fuentes se enraíza la visión renacentista de la risa liberadora. Rabelais, médico de profesión, se ve influido por los debates de su época, principalmente los de la Facultad de Medicina de Montpellier desarrollados sobre aspectos curativos de la risa. Escribe el autor en el prólogo al primer libro del *Pantagruel*: “*Bebedores ilustres, preciados sífilíticos (pues a vosotros solos dedico mis escritos.)*”, planteando su intención de explorar las profundidades del alma a través del humor, para así distraer y vigorizar a los enfermos. Las ideas terapéuticas de la risa, vienen de Hipócrates en sus tratados de medicina y sobre todo de sus cartas ‘apócrifas’ referentes a la locura expresada a través de la risa en Demócrito. Tanto para el uno como para el otro, la risa corresponde con una visión unitaria del mundo.²¹ Estas teorías sobre la virtud curativa de la risa, así como la filosofía implícita en ellas, fueron difundidas en la Facultad de Medicina de Montpellier, donde estudió y enseñó Rabelais. Otra de las fuentes que impulsan la risa al espacio de la literatura y las artes del Renacimiento es la fórmula aristotélica; ‘el hombre es el único ser viviente que ríe’, con la cual el humanismo distingue lo humano de lo animal. Una tercera concepción de la risa en Rabelais, la hallamos en Luciano, obra muy en boga en la época, *Menipo o la Nécyomanía*, en que Menipo ríe a carcajadas mientras cruza el infierno, en contraste a quienes le acompañan que lloran. Menipo en el libro, es el personaje de espíritu libre que además posee el don de la palabra. Por otra parte; la referencia homérica sobre la potencia vital de la risa eterna de

21 Ibídem. Pág. 66.

los dioses. (Ilíada, I, 599 y Odisea VIII, 327.)²² Sin olvidar las saturnales y el rol de la risa en la Antigüedad.

En la cosmovisión renacentista la risa cumple una función orgánica, vinculada a los polos de vida y muerte, devenidos mutación y relatividad. En lo carnavalesco la historia no está trazada según lineamientos teleológicos, sino que se muestra como un organismo complejo de múltiples direcciones y en constante transformación. *“La risa posee un profundo valor de concepción de mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre [...] sólo la risa puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo.”*²³ El sentido positivo, regenerador y creador de la risa, se debilita con la modernidad. *“La actitud del siglo XVII en adelante [...] sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos.”*²⁴ Los temas elevados del conocimiento, cruzados por la seriedad excluyente; consideró al Quijote como libro menor, para luego aparecer como cumbre literaria al examinarse con cautela.

22 Ibídem. Pág. 68. Citado por Bajtin.

23 Bajtin, M. La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. Pág. 65.

24 Ibídem. Pág. 65.

1.2. El humor en la modernidad

La risa renacentista posee una significación positiva; regeneradora y creadora. Cuyo elemento vital se ve debilitado en la modernidad posterior, debido al predominio de aspectos negativos; degradaciones y descalificaciones. De la mano de un progresivo ajamiento de los vínculos comunitarios, el arte desarraigado de lo común, explora a partir del romanticismo histórico, las aguas oceánicas de la subjetividad. Sin embargo en lo carnavalesco permanecen aspectos sociales que restauran, aunque momentáneamente, los lazos sociales ajados. En el carnaval no hay distinciones, todos participan de él y se expresa la alegría de vivir. La seriedad hipócrita de la vida cotidiana, conserva momentos de humor, fecundados por las fuerzas carnavalescas que suprimen momentáneamente la separación social. Éste acercamiento de los unos a los otros reconstruye lazos humanos perdidos, retorno efímero al vínculo comunitario, para luego retornar a la división de la sociedad moderna.

Algunas interpretaciones modernas exponen que el humor es un proceso fisiológico que marcaría un alto grado de evolución humana (Spencer) o que se trata de un mecanismo psíquico mediante el cual se liberan las tensiones internas de la *psiquis* (Freud). Por el lado fenomenológico, Henri Bergson considera que la risa es una cualidad humana orientada hacia lo humano, de modo que nada en la naturaleza sería motivo de nuestra risa, salvo que existan similitudes humanas, o viceversa (animalización). En la base de su pensamiento hace notar que la risa es siempre colectiva, y que aquella situación

de lenguaje dentro de un grupo al que pertenecemos será motivo mayor de risa que la de otro grupo ajeno. La risa para Bergson fortalece los lazos entre las personas y otorga elasticidad a sus lazos propiciando la asociación. Si de una persona se espera que actúe de tal o cual manera, y de ella recibimos una actitud demasiado rígida, la consideramos ridícula dándole a modo de corrección una risa espontánea. El humor se opone a la apatía y falta de tacto por los demás. La sociedad pone como parámetro de aceptación del individuo, que éste sea simpático, que posea sentido del humor, que sepa reír.

En cierto modo al retomar la teoría de la risa en Bajtín, como eje central del carnaval, expresión de una visión propia de la comunidad, vemos que en ella permanecen vinculaciones comunitarias que tal como en Bergson, reblandecen nuestras resistencias a la sociabilidad. Predisponiéndonos de mejor manera para la intersubjetividad²⁵. En una tercera característica de la risa detiene su atención Bergson, cuando pone el acento en las cualidades físicas o de conducta que salen del canon de lo bello. Esa sería la cualidad que permite al caricaturista realizar humor gráfico. De tal manera la exageración de un atributo fuera del canon, ya sea las cualidades esqueléticas de alguien, que sea orejón, narigón, rollizo, etcétera, será motivo suficiente para que al direccionar la

25 De ahí se desprenden sus implicaciones políticas, en un fenómeno social como el movimiento estudiantil del 2011, que realiza una politización en un momento en que los lazos sociales se hallaban desgastados. La regeneración momentánea de lo comunitario, por vía de la carnavalización de lo político, tiene su centro común en la risa.

atención de la conciencia hacia aquél, se revele su disparidad con el canon.

Los mecanismos mediante los cuales se filtra la risa, serían según Bergson, el disfraz en la medida que supone una conciencia de lo artificioso de la cosas. Lo que comporta una comicidad de las relaciones sociales. Así al revisar las modas de otras épocas, éstas nos parecerán ridículas. Del mismo modo que el disfraz pone la atención en el revestimiento del cuerpo; el cuerpo pone su atención en el revestimiento del alma. Las voces con tonos demasiado exagerados nos causan un desajuste que nos incita a la risa, etcétera. Como tercer punto, la imitación de una persona por parte de otra nos causa risa, ya que vuelve artificial, como lo hacía el disfraz y luego el cuerpo, lo social. Y así Bergson cierra el periplo que entiende la risa como la demanda social por una fluidez de las relaciones sociales contra una seriedad de palitroque.

1.3. **La risa y el carnaval**

La risa en el carnaval es ambivalente. Se encuentra anclada a los rituales burlescos primitivos dedicados al sol, que le demandaban la renovación de los ciclos de la tierra. En la humanidad se halla por tanto, ésta tendencia de desacralización de la autoridad en el centro mismo de la ritualidad y cuyo sentido es la muerte y la

regeneración de las cosas, el sentido mismo de la transformación. La demanda contra la autoridad es que deje paso libre a las formas que se encuentran latentes y que buscan espacio en lo clausurado de la formación social o cósmica anterior. “Engloba los dos polos del cambio [destrucción y regeneración], se relaciona con su proceso, con la misma *crisis*”²⁶. La carnavalización conlleva en sí misma la idea de esa ‘crisis’ en que todo desequilibrio busca la destrucción de formas anteriores para el nacimiento de otras. Una larga secuencia de apariciones carnalescas en instancias críticas, como la de la crisis en la educación chilena. Una demanda para revitalizar la dinámica generadora de las cosas, frente a una tendencia general de domesticación e inmovilidad civil.

Así, la risa no podrá considerarse sin mutaciones, ya que después del Renacimiento o la Edad Media, esta sólo permanece en la literatura y el arte de manera soterrada y su modificación se torna parodia, ironía o humor de diversos tipos. Sin embargo las modulaciones de estas formas de risa, poseen cada una, potencialidades de alteración del sentido a partir de sus propias peculiaridades. Las mixturas de lo humorístico en la sociedad actual, se relacionan con la fuga lógica de lo cotidiano vinculada con la capacidad lógica de comprenderla. Es por ello un acontecimiento incomprensible.

26 Mijail Bajtin, *Carnaval y Literatura*. Revista de cultura de occidente Ceco. Vol 23. Nº129, 1971. Pág. 319.

*Hay que cortar muchas cabezas
para que florezca mi jardín*

Fiskales Ad-Hok

SEGUNDA PARTE

2011

MOVIMIENTO ESTUDIANTIL CHILENO

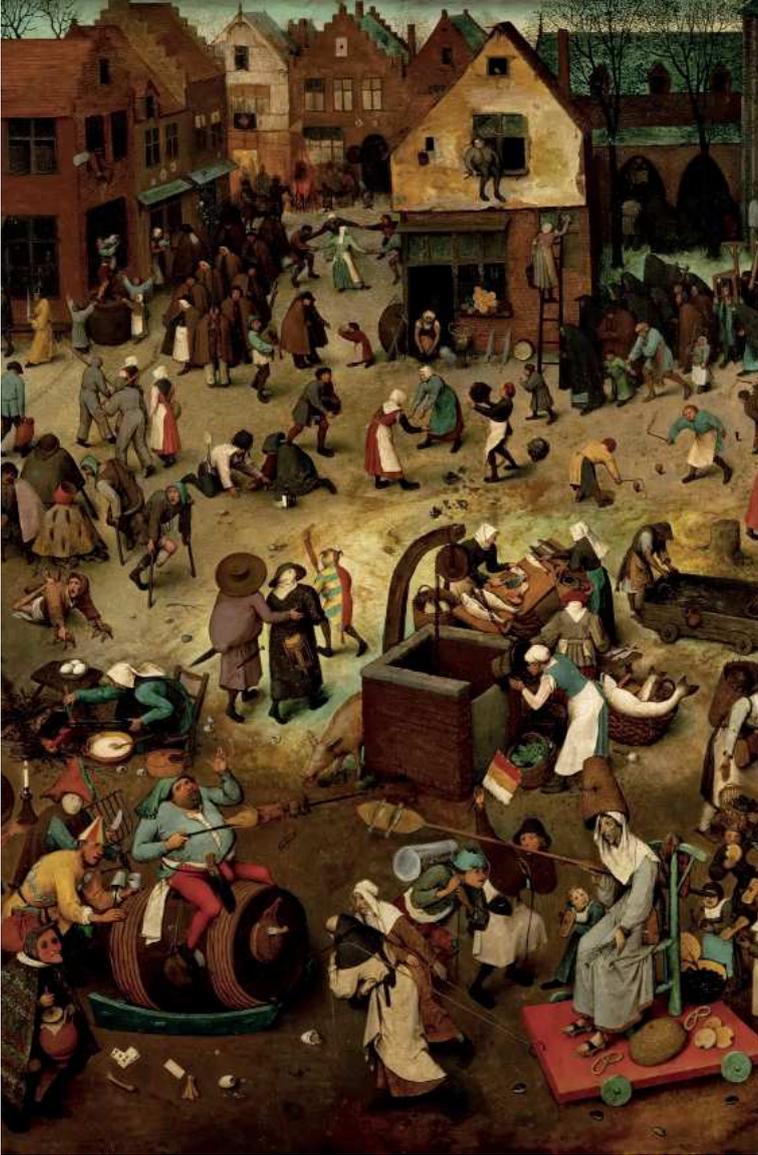
CARNAVALIZACIÓN POLÍTICA

1. Historia abreviada del carnaval en Chile

Al igual que en otras partes de Latinoamérica, el carnaval llega a Santiago de Chile entre el siglo XVI y XVII con la colonia española y pese a las regulaciones burguesas y eclesiásticas de la república, subsiste sin embargo por su fuerza incontrolable, siendo a fines del siglo XIX y principios del XX una fiesta viva y permanente. *“Las campañas periodísticas, laicas o religiosas, morales y policiales fueron a la larga impotentes frente a la costumbre histórica del pueblo de celebrar el carnaval.”*¹ El carnaval santiaguino celebraba el verano y la abundancia de vida. Nombrado en Santiago con palabras indígenas; ‘challa’ o ‘chaya’ del quechua *Ch-álla*; rociar con líquido una cosa. También se les llamó ‘chalilones’, que proviene del mapudungun ‘*chalin*’ (saludar²) e ‘*ilon*’ (carne), relacionado a ‘carnaval’ del latín *carnelevare*, de ‘carne’ y ‘levare’ (quitar), para aludir a los días de prohibición carnal venideros con la cuaresma. Así la carne y el cuerpo son el lugar central del carnaval, específicamente el cuerpo riente, la carne abundante y desbordante de la fecundidad.

1 Maximiliano Salinas. *“¿En tiempo de chaya nadie se enoja!”: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile, 1880-1910.* Mapocho / Biblioteca Nacional. Santiago: La Biblioteca, 1963-(Santiago: Universitaria) v., n° 50, (segundo semestre 2001), Pág. 282.

2 En Lenz, citado por Salinas, ‘*chalin*’ es despedirse. Pero para los mapuches ‘*chalin*’ es saludar, dar la bienvenida, no despedirse. Esta relación forzada de correspondencia con el carnaval no será discutida acá. Para dar la bienvenida a alguien el mapuche dice: “*Kiñe Futra Chalin*” “Un Gran Saludo”. (Fuente; Cristian Vargas Paillahueque)



19 Bruegel, P. La batalla entre don carnaval y doña cuaresma. 1559
Óleo sobre Panel. 118 cm × 164 cm. Kunsthistorisches Museum,
Vienna. (detalle)

En la notable investigación del historiador Maximiliano Salinas sobre el carnaval santiaguino, observamos como la seriedad de la cultura burguesa desdeñó el carnaval, considerándolo una práctica ‘semi-salvaje’ que debía eliminarse de la sociedad chilena. Era para ellos el resquicio de una época pre-civilizada. Horrorizados los empaquetados burgueses reprimieron las prácticas de la challa que consistía en lanzarse los unos a los otros huevos, harina, agua, papel picado o huevos perfumados. Escandalizados por lo ‘salvaje’ de las fiestas y rezongones por que cerraban los bancos, las instituciones de comercio, incluso cesaba la circulación de periódicos y revistas, encolerizados hostigaron ésta práctica social aún viva en los carnavales latinoamericanos; la challa. La siutiquería negó sistemáticamente la expresión carnavalesca del pueblo cuya celebración había conquistado su espacio en la sociedad; lunes y martes de carnaval, anteriores al miércoles de ceniza, eran feriados y festivos, destinados a la celebración de la alegría popular con comilonas, ruedos de cueca durante toda la noche, borracheras y challas; con el carnaval las instituciones cesaban sus actividades y era fiesta. Pero luego, policialmente se persiguió la alegría y vitalidad de la cultura popular chilena en el centro de Santiago.

Ya para 1910 el carnaval está prácticamente acorralado, empujado a lugares periféricos, principalmente en la chimba germinó y resistió la negación burguesa.

Del otro lado del río Mapocho perseveró la challa y la fiesta carnavalesca. Perduró subterráneamente, alejada del centro, negada por la doctrina del blanqueamiento burgués.

El carnaval o chaya en Chile, tuvo un fuerte raigambre rural durante el siglo XIX; asociado con la fertilidad de la tierra, los ciclos de cultivo y vendimia, las celebraciones reunieron familias de campesinos que celebraban las cosechas, la vida y la abundancia. En Santiago y Valparaíso solamente, en el año 1883 se registran carnavales en Renca, Apoquindo, Resbalón de Las Barrancas, Cerro Blanco, Peñaflor, Melipilla, Limache, San Bernardo, Quillota, La Ligua, San Felipe¹. Aún se celebran fiestas de la challa en diversas ciudades de Chile, en que niños y jóvenes se lanzan papeles picados y agua, que como en Valdivia acompañan los carros alegóricos que surcan las aguas del Calle-Calle. O en la fiesta que celebra la primavera en el barrio Yungay, o la fiesta del roto chileno en el mismo lugar. Diversas emanaciones carnavalescas en diversas zonas de Chile: carnaval de Tarapacá, Calama o la masiva fiesta de La Tirana. Carnavales que aisladamente han resistido a la histórica prohibición se ven multiplicados. La formación de murgas carnavalescas, grupos chinchineros, comparsas, carnavales en Conchalí, La Victoria, etcétera. Laten y proliferan como micro-núcleos carnavalescos.

1 Ibídem. Pág. 286.

La forma en que se festejaban las chayas en Santiago a fines del siglo XIX, se daba principalmente como un juego de guerra en que los participantes se lanzaban agua con o sin perfumes, papeles picados (que actualmente conservan el nombre chaya), barro, frutas, verduras, chicha, harina y de cuanto hallaran y así se divertían y reían a carcajadas mojando a quienes pasaban por las plazas, principalmente la Plaza de Armas, que era el lugar de reunión de la burguesía. Expulsados de su sitio, arrancaban a sus decorados palacios, viendo por entre las ventanas al pueblo gozar con la festividad que duraban toda la noche con cuecas y chicha. *“La celebración popular del carnaval, o sea, la ‘chaya’, fue una de las ocasiones más propiamente cómicas y burlescas de desordenamiento de la urbanidad burguesa durante el siglo XIX y los comienzos del siglo XX. La ‘chaya’ fue el símbolo máximo de ahogar o de inundar a la ciudad y a los ciudadanos en el espíritu de la alegría proveniente de la Naturaleza o de lo ‘bajo material’.”*²

El malestar burgués se extendió y con él comenzó una ‘caza de brujas’. La idea de que el carnaval era *de* y *para* gente vulgar e inculta generó una segregación de clase. La discriminación al carnaval estaba en relación con el desprecio de lo popular. El rechazo a la fiesta de la challa se extendió a través de la prensa y proliferó en los círculos sociales burgueses hasta que alcanzó al par-

2 Ibídem. Pág. 289.

lamento. Cada vez más la burguesía se parapetó detrás del argumento de la peligrosidad que subyacía en las chayas, usando como argumento, las constantes peleas que en las jornadas de borracheras se daban entre las gentes. Ese miedo a la violencia popular que los burgueses imaginaron le dio vida. El 21 de abril de 1905, estalló una lluvia de piedras sobre la procesión del Santo Sepulcro, en que, imbuidos de agitación anarquista, una turba de personas challó a piedras a la policía que acompañaba la procesión y a uno que otro burgués católico como Guillermo o Antonio Subercaseaux³. Así la burguesía creó el clima de violencia que le permitió hacerse con la razón de estado. Se prohibió el carnaval por temor a la violencia que en él subyace y le hicieron desaparecer del centro de Santiago con violencia policial.

Fue el intendente Vicuña Mackenna quien durante la década de 1870, mandó a reprimir insidiosamente las expresiones de festejo. La conservación del orden público se dio prohibiendo la mendicidad en las calles de Santiago, incluso negando la venta de alcohol en navidad en la Alameda, además en tiempos de chaya; disponer de centinelas cada seis cuadras, a fin de proteger la compostura burguesa. La represión llegó incluso a repartir armas entre la población acomodada, para combatir a los delincuentes acusados de borrachos y bufones. En una escalada de represión a la celebración carnavalesca,

3 Ibídem. Pág. 319.

para 1897 fueron detenidas 2.625 personas acusadas de desórdenes⁴. Ya para éstas mismas fechas las fiestas patrias eran rotundamente excluyentes; la Alameda, se llenaba de atildados y proletarios para celebrar el ‘día de la independencia’. Para fines del siglo XIX las fiestas patrias fueron dominadas por el principio festivo burgués; seriedad y ceremonia. Así mismo se expulsó al pueblo de la Quinta Normal de Agricultura, del Cerro Santa Lucía que empezó a cobrar dos pesos cincuenta para ingresar, y del Parque Cousiño antigua Pampa, cerrándose su acceso. El diario burgués *El ferrocarril* decía para 1888: “*es de esperar también que la añeja e inculta costumbre de la chaya no encuentre defensores, y que, a semejanza de Santiago, irá desapareciendo de todas partes, hasta que llegue a ser un simple recuerdo carnavalesco*”⁵ De esa manera se va desterrando la celebración popular e imponiendo sobrias ceremonias donde priman refinados modales, como las sucedidas ese mismo año a partir de la derrota de Balmaceda, fiestas quitadas de bulla, y sus diarios celebrando la retirada de las chayas; el orden en el territorio que meaban con champán.

Toda la arremetida de disciplina general para con el modo de celebración social de los santiaguinos no triunfó sin resistencia, ni definitivamente y es que antes, hemos dicho que el carnaval fue empujado a recluirse a

4 Ibídem. Pág. 303.

5 *El Ferrocarril*, 15 de febrero de 1888. Citado por Ibídem. Pág. 306.

los márgenes, ya que pese a los intentos no se le pudo destruir, sino sólo debilitar, siendo en la chimba del otro lado del Mapocho su consecuente lugar de permanencia. Pero incluso del otro lado, se resistió no sólo a la negación del carnaval sino a la negación de unas buenas condiciones de vida para los obreros y trabajadores, el resultado; agudización de los conflictos que llevó a 'la cuestión social', que derivó en innumerables enfrentamientos violentos, una fuerte organización política, y matanzas como la de 'Santa María de Iquique' en 1907, y en relación al carnaval –siguiendo a Salinas- la 'huelga de la carne', fue una manifestación no sólo contra el alza de los precios de la carne, que atentó contra la nutrición de los obreros, sino contra la persecución del carnaval mismo; ya que desde su propia etimología se celebra el tiempo de la abundancia y de la carne. El avance de las legislaciones en contra del carnaval mediante la reivindicación de la cuaresma, como espacio de recogimiento espiritual por parte de la burguesía, sube los impuestos a la carne argentina, con lo cual se la prohíbe a los obreros que no podrán acceder a ella y los burgueses ganan el impuesto y siguen engordando. Entonces ocurrió un levantamiento que duró tres días y dejó decenas de muertos. Notable ha sido el relato aparecido en *El Diario Ilustrado* sobre la muerte de un dirigente italiano abatido a balazos por la policía durante el segundo día de enfrentamientos:

“De los caídos, uno de nacionalidad italiana fue cogido por la turba. De una de las casa vecinas se les facilitó una silla.

Los amotinados amarraron en ella el cadáver del italiano, y haciendo de él su insignia, desembocaron en la Alameda, y por allí iniciaron su lúgubre desfile. Rodeaban el cadáver dos banderas negras”⁶

Acá se pueden rastrear los gérmenes de la politización del carnaval en Chile. Levantaron el cuerpo amarrado a la silla y le llevaron a casa del presidente. Le presentaron el cadáver como estandarte. La prohibición política del carnaval da la posibilidad de su aparición en el espacio mismo de una reivindicación política. En éste caso la reivindicación de la carne como un derecho alimenticio, ha sido epicentro de la demanda de carnaval. Al desastre de la muerte el pueblo le contrapone la vida. Su vitalidad le impide adoptar el curso habitual de los acontecimientos, que hubiese implicado salvar el cadáver del dirigente. Lo utilizan para generar una imagen, que perdurará como estandarte de su reivindicación. Aquélla ha sido una acción carnavalesca en 1905, una cruda acción directa, en que no ha sido usada la representación para dar con un sentido, sino que se ha usado la presentación del cuerpo mismo, de la carne. Que con los años ha devenido representación en el

6 Z. Rodríguez Rozas, “A propósito de los últimos sucesos”, VI, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 10 de noviembre de 1905.

inconsciente colectivo y en él permanece fecundando el imaginario social. La huelga de la carne es un acontecimiento precursor de la carnavalización de lo político, en la medida que marca un punto de inflexión para la actitud popular respecto a lo carnavalesco. Si por años la fiesta de la challa había mantenido su continuidad en el centro de Santiago para luego sufrir la persecución policial derivada de las leyes contra el carnaval que la burguesía ha implantado en el parlamento y denunciado a través de la prensa, si las últimas experiencias carnavalescas en el centro, en los días feriados de la fiesta de la challa, fueron el escenario de batallas entre la policía y el pueblo. Ha sido el revés de la represión el acontecer carnavalesco presente en la manifestación social del 2011. Cien años después de que fue barrido el carnaval del centro reaparece de entre la manifestación pública por una educación gratuita y de calidad. En un momento en que la sociedad chilena se sacude de los escombros del terror que la dictadura pinochetista implantó, surge la alegría de la fiesta popular, con la carnavalización de las formas de protestar, en una época marcada por el giro de la palabra a la imagen, el discurso político deviene visualidad político carnavalesca. Los límites que separaban una esfera de la otra, lo político de lo carnavalesco, pierden nitidez ya con el avasallamiento del carnaval por una política de estado que lejos de despedir en el

olvido lo carnavalesco le ha empujado a su politización.



20 Huelga de la Carne. 1905. Fuente memoriachilena.cl

De ese modo vemos dentro de ésta misma lógica, la despedida simbólica que el pueblo hace del tirano Pinochet el 11 de diciembre del 2006, como una prefiguración de las acciones carnavalescas del 2011, ya que en la fiesta que viene por la muerte se halla la germinación de vida. Muerte y resurrección, son inherentes a la fiesta carnavalesca, de ese modo, la muerte del tirano es la figura simbólica de la muerte del terror, y con ello la resurrección del pueblo y de su voz carnavalesca. La fiesta implica el cierre de un ciclo; aniversarios, cumpleaños, año nuevo, etcétera. El pueblo genera sus imágenes, realiza en la fiesta por la muerte de Pinochet un ataúd que

simbólicamente contiene su cuerpo y le encienden en llamas lanzándolo luego a las aguas del río Mapocho. Los elementos de la naturaleza purgan; el fuego purifica y las aguas limpian. Acontecimientos similares ocurrirán durante el 2011, en que se buscaba quemar la educación anterior, la represión que impide la reivindicación de derechos, la justicia que aún no ha llegado, entre otras acciones. En la polifonía de la fiesta las voces se aúnan para dar forma de lenguaje al pensamiento popular. *‘La mitificación de Pinochet en el gran héroe, en el tata de la historia de Chile, implica una negación absoluta del sentido de ciudadanía. La ciudadanía es incompatible con este señor que absorbe la soberanía.’*⁷ El deseo de justicia del pueblo supone una venganza que simbólicamente se da al lanzar al río Mapocho la *imagen* del ataúd de Pinochet, siendo así arrastrado por las aguas inmundas que años atrás vio a los cuerpos del propio pueblo flotar muertos por su corriente.

7 Gabriel Salazar, en <http://historiabarriga.blogspot.com/2011/12/alfredo-jocelyn-holt-y-gabriel-salazar.html>



21 Ataúd de Pinochet en Llamas. 11 de diciembre de 2006.

2. El fuego carnavalesco

El fuego es un elemento central en las manifestaciones festivas populares en diversas partes de occidente. No hemos estado ausentes de fuego en las acciones carnavalescas chilenas, siendo desde las anteriormente reseñadas, ya sea la quema del ataúd de Pinochet, el guanaco de cartón, la quema de la justicia, la quema del caballo de Troya, la quema del muñeco de Pinochet, la quema de banderas, la quema de símbolos nacionalistas, etcétera, una práctica que busca una vitalidad ausente en los objetos quemados. Como en las fallas, o la quema de Judas, en que se despreja la imagen de la traición, o en acciones políticas radicales como la quema a lo bonzo, o la quema de autobuses o en las barricadas, el fuego tiende a algo otro cuya realización requiere el rescoldo de su anterior forma. La transformación y el movimiento, necesita que una fase del organismo sea superado y lo carnavalesco, fuerza vital de las transformaciones, de la metamorfosis derivada realiza su potencialidad en la concreción misma del elemento del fuego como flujo. El fuego permite la transformación de la materia, como en la forja de metales, es el calor lo que procura movimiento y una sociedad anclada al inmovilismo ve en el uso del fuego la reincorporación a la vida del principio del cambio constata. El fuego es la fuente de vida venerada en toda deidad solar, de todas las culturas. Heráclito veía en el fuego el elemento principal dador de vida, que en su constante fluir y refluir conduce los cambios en el ser, dando forma y figura a los entes que componen la serie de formaciones que exhibe el organismo. De esa manera vemos en el fuego un nexo simbólico con el cambio, la regeneración de las cosas, la mutación y la transformación de la materia como también de lo simbólico.

Desde el principio de los tiempos el fuego ha estado relacionado con la palabra, ya que rodeando la fogata o la hoguera se daban cita hombres y mujeres para narrar historias, en torno al fuego se desarrolló el lenguaje. Elemento primordial de la formación de las primeras declamaciones, desde entonces los incendios se declaran.¹ Procesiones carnavalescas europeas incorporaban un carro alegórico que sintetizaba los símbolos del carnaval y que al final de éste se le prendía fuego, aquellos fueron llamados 'infierno'. Acá el fuego es ambivalente también, ya que en él viven los principios de destrucción y regeneración. O en el ritual romano de los *moccoli*, donde cada participante avanzaba con un cirio encendido, gritando *Sia Ammazzato* (¡qué muera!), tratando de apagar el cirio de los otros.²

1 La risa de fuego: Un análisis antropológico sobre el papel trasgresor del fuego en la creación artística. Jaime Repollés-Llauradó. Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid. Centro de Estudios Superiores Felipe II. Universidad Complutense de Madrid.

2 Mijail Bajtin, Carnaval y Literatura. Revista de cultura de occidente Ceko. Vol 23. N°129, 1971. Pág. 318.



22 Muñeco de Pinochet en Llamas. Diciembre 11 de 2006.

3. Politización del carnaval

El espacio nace de una anarquía que se organiza

Antonin Artaud

Hace cien años en Chile, las fuerzas políticas ingresan en el espacio del carnaval para reprimirlo pero el carnaval recluido a las periferias resiste. Luego estalla en diversas formas en el escenario político de la manifestación social del 2011, fluyendo nuevamente por la arteria principal de Santiago. La protesta y las voces populares volcadas a la calle festejan su propio acontecer. La Alameda recibe nuevamente al cuerpo popular festivo que políticamente implica la reincorporación, aunque momentánea, de la ciudadanía al escenario político público. Lo carnavalesco en lo periférico es sintomático de la separación de la sociedad de su soberanía. La enajenación que la clase política genera en las bases sociales respecto de la participación ciudadana en la toma de decisiones se traduce en la ausencia de una expresividad popular propia en el espacio público. Si al carnaval se le prohíbe, se prohíbe la voz *de* la sociedad. La perduración de lo carnavalesco es la existencia inagotable de la voz

vernácula. El blanqueamiento social en Chile ha conducido a negar su propio aspecto, a negar la vida carnavalesca. Pero ella perdura aunque debilitada, toma fuerza en momentos que la ciudadanía se fortalece. Emerge la voz popular; posibilidad de acciones carnavalescas, de discurso popular a través de imágenes, a través del humor.

1.1 . Cambios de eje

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 carnavalesca 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.

Para la visión de mundo carnavalesca, la muerte y el nacimiento son polos de la transformación de la

vida; principio y fin de lo orgánico. Así, un procedimiento concreto que opera en las protestas son las imágenes de degradación. Principalmente los representantes del poder se verán afectados por ésta operación visual de la degradación, cuya finalidad es la restitución de la continuidad de la vida en oposición a la decadencia que se verifica en las instituciones de poder. El sentido de la degradación es el mismo que aquél realizado por la tierra, del organismo muerto se extrae la energía vital indispensable para germinar los nuevos brotes de vida.



23 Uniformados degradados. 14 de julio, 2011. Santiago de Chile.

En las máscaras y disfraces, se realiza por acción directa el anhelo de transformar la vida, en otra donde los deseos y las pulsiones encuentran su lugar de realización y satisfacción. No es tanto una inclinación al anonimato, sino el ansia de realizar plenamente la personalidad reprimida. Una sociedad afectada por el terror, encuentra en el carnaval, los medios de degradar simbólicamente los miedos dando paso a su superación. La metamorfosis del orden simbólico conduce a conflictos que desestabilizan la coherencia ideológica dominante. La despolitización de lo social antes del movimiento estudiantil, se halla en la carencia de luchas ideológicas. La fuerza de la politización del carnaval y de la carnavalización de la política desestabiliza el orden. *“La fuerza de la politización desarticuló por completo las coaliciones políticas. Esto habla de un rasgo decisivo de la democracia chilena post-Pinochet: el control político de las coaliciones de partidos ha sido despolitizante. Ellas se sienten incómodas en procesos de deliberación. Se celebra la ausencia de debate y la importancia de los acuerdos, que en rigor no son más que el mantener aproblemáticos los rasgos decisivos del orden político construido.”*³ La disidencia política de lo carnavalesco no puede ser entendida según la lógica de la política binominal, su auténtica

3 Alberto Mayol y Carla Azocar. Politización del Malestar; Movilización Social y Transformación Ideológica: el caso “Chile 2011. En Polis, no. 30. 2011.

transgresión proviene de retorcer el imaginario dominante. Al afectar su lenguaje, nuestra intersubjetividad, la politización del carnaval hace maleables los cúmulos simbólicos que rigen la visión de mundo. De ahí que la carnavalización sea el movimiento opuesto a la política establecida, convulsivamente se sacude de las estructuras que buscan limitarle, a través del rebasamiento de la forma, que amplifica lo posible, a partir del cuerpo como lugar que encarna las contradicciones sociales. Cuerpo resignificado cuyo rol se distancia del que antes tuvo.

1.2 El giro simbólico del cuerpo

En la modalidad carnavalesca de la protesta, el cuerpo gira su sentido simbólico desde el cuerpo mártir al cuerpo devenido gozador. La aparición del cuerpo en la protesta antes de la carnavalización se asocia a la inmolación, al dolor; se realiza en encadenamientos de cuerpos, luchas callejeras de resistencia, huelgas de hambre, quemas a lo bonzo, etcétera; acá encuentra un desplazamiento hacia la satisfacción mediante acción directa de los deseos que demanda. Ambos cuerpos de protesta no son excluyentes entre sí. Ambas vías han sido adoptadas en las manifestaciones. Pero el cuerpo gozador será nuestro punto de detención ya que se des-

prende del fenómeno carnavalesco.

3.3. Acción directa carnavalesca

Políticamente la acción directa, realiza los deseos sin mediación. En éste caso el sentido de la erótica del cuerpo gozador no es tan solo un suceso verificable en el movimiento estudiantil que al tedio de lo cotidiano le contrapone la fiesta. La puesta en escena del deseo realizado se ha vuelto una constante en las reivindicaciones de los últimos años. Así en las marchas por la legalización del cultivo del cannabis, en cuyas ocasiones largas filas de personas fuman por las calles, sin ser reprimidos, detenidos, o denunciados sin embargo. Se produce un paréntesis legal al momento de la manifestación que permite momentáneamente lo prohibido. Esa apertura de un marco de excepción social en que es realizado directamente la demanda política, conllevará la subsunción de la demanda por el propio sistema. Un marco de excepción previa a la legislación, la apertura de un espacio de libertad provisoria, se ha vuelto un modo de operar el ingreso de lo reprimido en el marco legal de la vida cotidiana.

Si el capitalismo se nutre de la disidencia convirtiéndola en mismidad. Los mismos procesos de reivindicación política y cultural a su vez han cambian de para-

digma, ya no para buscar la fundación de sociedades, en que una matriz sustituye a otra, sino en la realización de su aparición pública; en la manifestación política acontece lo reprimido como lenguaje para su incorporación al cuerpo social. Por ello el carnaval no tan solo acontece el 2011, sino que se vuelve el modo de realizar la incorporación de lo otro cultural al espacio de la mismidad económica. Si una de las virtudes de lo carnavalesco es levantar provisoriamente el marco de la prohibición, es a través de ella que se opera la incorporación. El sentido de la idea de la acción directa, que domina la carnavalesización de la protesta, es el desarrollo de los gérmenes del futuro en la sociedad actual.



24 Cuerpos Pintados, Valparaíso, 16 de Agosto 2011.

1.4. *Reclaim the Street*

En la década de los '90 surge en Inglaterra un movimiento contracultural basado en la recuperación de los espacios públicos. *Reclaim the Street* se llamó a la organización que convocaba los '*Street Parties*'; sin permiso de la autoridad, realizaban masivas fiestas interrumpiendo el tránsito en las carreteras y autopistas. Heredera de las fiestas públicas de la cultura *rave*, en torno a ésta organización declaradamente anticapitalista se reunieron anarquistas, ecologistas y escuelas de samba entre otras organizaciones sociales. El sitio en que acontecerían las fiestas eran conocidas por pocas personas; la información pasaba de boca en boca, por mensajes de texto desde sus teléfonos celulares, minutos antes del inicio de la fiesta para evitar la acción policial. A ella llegaban familias completas, ya que se contaba con juegos infantiles y cajas de arenas para los niños, así como banquetes en que se regalaba comida, además de la música que mantenía los cuerpos en movimiento.

Para mayo de 1998 se celebraron más de setenta *Street Parties* en más de una veintena de países contra el G8. En el centro financiero de Londres estallan las batucadas y los disfraces. Es la aparición del cuerpo gozador como el lugar de la prefiguración del cambio social después de la caída del muro de Berlín y prefigurado en las contraculturas de posguerra hasta la actualidad, como

el movimiento *hippie*, el movimiento okupa, entre otros. Adquieren su maduración en la cumbre que sostendrían el 26 de septiembre del 2000 el FMI (Fondo Monetario Internacional) y el banco mundial en Praga. Cumbre que fue suspendida por las incesantes protestas de activistas provenientes de diversas partes del mundo. Destacaron en ésta ocasión nuevamente los elementos carnavalescos, la organización de los activistas fuera de asociaciones sindicales o partidistas; la risa como elemento de transgresión ha sido común a ellas e impide la consagración de ideologías. Las *Street Parties* cuestionan la realización de acuerdos políticos de espalda a la sociedad. Rechaza las decisiones del rumbo de la economía y con ello, la vida de millones de personas; dada la incapacidad del capitalismo para fundar una equidad en la repartición de la riqueza, se le contrapone la fiesta en que todos son iguales, se regala comida y se realizan trueques invalidando el comercio a través del dinero, es la realización efectiva de lo antimercantil, la anulación del valor de cambio y la reivindicación de la solidaridad mediante la acción directa.

Las vinculaciones que la carnavalización del movimiento estudiantil pueda tener con *Reclaim the Street* no se hallan del todo claras. En éste último el carnaval ha sido organizado. En el caso chileno, el carnaval aparece espontáneamente en un contexto político organizado, sin embargo el eje común de las acciones, es la

aparición del cuerpo del goce como constructor de imágenes, que alteran el orden simbólico de lo social a partir de la realización de los deseos reprimidos. Por ello la pregunta que se desprende de aquí es ¿expresión de un activismo globalizado en un mundo globalizado?

En otras formas de protesta el cuerpo también es central. A la cultura del automóvil se le ha contrapuesto la bicicleta. En cientos de países se vienen desarrollando cicletadas por los derechos de los ciclistas y contra la contaminación automovilística. Una de sus modalidades más radicales es la cicletada desnuda en que los ciclistas anteponen su cuerpo como sitio del reclamo; ‘nos sentimos desnudos frente a la imprudencia de los automovilistas’, sería una modalidad de protesta mediante la producción de imágenes, en que el ‘cuerpo desnudo’ visibiliza al ciclista incidiendo en la cultura, para incorporarle a la participación cotidiana de la sociedad.



25 Reclaim the Street. 14 de mayo de 1995. Londres, Inglaterra. Choque teatral que interrumpe el tránsito; la calle es ocupada por miles de manifestantes; la fiesta comienza.

3 Carnavalización de la política

Hay en la manera de ver el mundo de la nueva generación chilena, un tono carnavalesco, se trata de mirar el mundo en su inestable verdad, en su maleable condición material. Se trata, de una forma de ver el mundo y por ende de comportarnos en él, que no considera el orden de la sociedad como algo estático, que la reconoce maleable. Lo carnavalesco es un estado de ánimo de la sociedad, que le permite introducir el humor en todos los aspectos de lo cotidiano, poniendo en cuestión los valores que la sostienen, que la sustentan. La sociedad chilena anímicamente deprimida por el terrorismo de estado, ha venido gestando silenciosamente una alegre condena al orden de las cosas. De ese modo al estallar el carnaval, lo hace en el espacio de la manifestación política. En el 2011 chileno afloró el sentimiento de lo carnavalesco y se ha puesto *el mundo patas arriba* para reconsiderar nuestra vida sumida en el miedo.

La irrupción de lo carnavalesco en la sociedad, se dio en medio de la protesta estudiantil y tuvo múltiples aspectos. Ocurrió un *descentramiento* de la estrategia política, conducido por el fenómeno carnavalesco que permeaba lo social, como modalidad que ésta ha encontrado para oponerle sus deseos a un mercado que había abandonado el diálogo con la ciudadanía, que los ve como números en una plantilla *Excel*. Por eso, la sociedad ha hecho aparecer el cuerpo; ha desnudado el cuerpo; ha construido un lenguaje apropiado desde su cuerpo y con el cuerpo. Vemos correr alrededor de La Moneda a quienes encarnan el deseo de transformación; de una sociedad de individuos aislados a una sociedad

fraterna. Se rompen los vínculos que separan a cada quien y en la corrida conocida como *1800 horas por la educación* todos aportan para completar las 1800 horas, analogía de los 1800 millones de dólares que se requieren para financiar a 300 mil jóvenes por un año en carreras de tres millones de pesos. Lo carnavalesco produce nuevas significaciones, conduce a diversas maneras de entendernos y de hacernos entender. La carnavalización produce y conduce la cultura, moviliza los cuerpos para conducirlos a su propio encuentro.



26 Registro. 1800 horas por la educación. 2011. Recurso virtual.

A la violencia callejera, la carnavalización le opone la fiesta; se multiplican los tambores y resuenan las batucadas. El cuerpo se libera de las tensiones con que la prohibición de libre expresión le había constreñido durante años. Ahora el telón se abre y el espacio de la calle es el espacio para actuar, para trazar sobre el asfalto las formas de la sociedad que deseamos organizar, a contrapelo de los movimientos de inercia que la sociedad tentacular del mercado depredador ejecuta. Esta es una fiesta enmascarada, donde se asumen

diversos rostros, porque la identidad es una construcción, porque la mascarada, une al uno con el otro. Si sabemos de la plasticidad de nuestras identidades le podremos dar forma.

3.1 El espectáculo como fuente de acciones carnavalescas

En esta situación, la conformación de acciones carnavalescas se ha visto influida por la cultura de masas. Reconocemos algunos casos; ‘*Thriller por la educación*’, fue una acción visual acontecida en frente del palacio de La Moneda, en el que cientos de estudiantes organizados a través de las redes sociales (*flashmov*), bailaron al ritmo de Michael Jackson exhibiendo sus cuerpos cosméticamente alterados a lo *zombi*. El referente de la cultura pop norteamericana es reapropiado para fines de protesta. Es además un síntoma de carnavalización que concibe la muerte con humor, acomodando el signo estudiantil dentro del *sketch popero*. Donde el estudiante asume el lugar del muerto viviente, generando así una nueva relación de sentido; se asocia al cuerpo consumido del zombi, al del estudiante ‘consumidor’ de educación, donde el consumo consume a la juventud, donde el cuerpo se halla en proceso de degradación producto del lucro en la educación. Etc.

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. Una cultura en gestación, con la fuerza carnavalesca, irrumpe contra una sociedad cerrada, que no da espacios al recambio. Ha sido un estallido de vitalidad reorganizadora, que luego de vaciar a la calle a los sujetos, los reintegra al complejo entramado social. Las fuerzas carnavalescas, al manifestarse imprevisiblemente irrumpen

en lo político. Ahora bien, a qué nos podemos referir cuando hablamos de carnavalización de la política, de momento, refiere a un modo de expresión de lo político cruzado por el humor y los procedimientos carnavalescos. Es la alegre oposición a las instituciones desde el cuerpo como lugar de transgresión.



**27 Thriller por la Educación,
Santiago de Chile, 24 de Junio 2011.**

3.2 Carnavalización del Arte

Bajtín, en ‘Carnaval y Literatura’, precisa el término ‘carnavalización’ como la influencia de lo carnavalesco en la literatura, que nosotros ampliaremos a las artes visuales, dado que ya en lo literario se presenta bajo la forma de ‘imágenes artísticas’, será en un pliegue de lo artístico visual que se presentará revestido de su nueva forma en la movilización estudiantil del 2011. A pesar que sea propio de una expresión popular, lo carnavalesco ha fecundado históricamente las artes y se nos presenta como una posi-

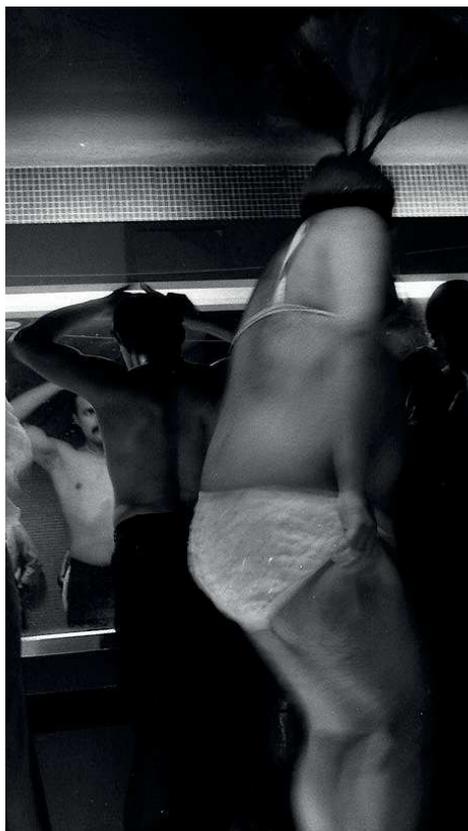
bilidad para que un arte, y específicamente un arte público, se sostenga sobre una *matriz carnavalesca* para erigir sus virtuales posibilidades de enunciación y concretarlas.



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. No puede traducirse de manera completa e inequívoca a lenguaje hablado o a lenguaje abstracto, "pero se pliega a cierta transposición en imágenes artísticas del lenguaje literario"¹. A esa transposición Bajtin le asigna el término de *'carnavalización'*, que nosotros hemos usado para señalar la fuerza transgresiva de la visión de mundo popular, ambos términos no se contraponen, más bien se retroalimentan.

1 Mijail Bajtin, *Carnaval y Literatura*. Revista de cultura de occidente Ceco. Vol 23. N°129, 1971.

4.2.2 Mambo número ocho de Pérez Prado



29 *Mambo número ocho de Pérez Prado*. Carlos Leppe, baño de la Bienal de París, 1982.

En 1982 se presenta en París el acto performativo *Mambo número ocho de Pérez Prado* de Carlos Leppe, cuya acción se enmarca en el envío no oficial chileno de arte a la Bienal de París. La acción enarbolaba la consigna coloquial chilena *yo no vengo a vender, vengo a regalar* como finalmente sucedió en la devolución gastrointestinal del vómito

de un pastel de fresas en el baño de la Bienal, así como la utilización de otros objetos; selección de un repertorio simbólico crítico de la colonización cultural indigerible de Europa. Leppe ingresó a la Bienal, bien vestido y engominado, con un maletín en la mano y acompañado por el artista visual Juan Domingo Dávila y Manuel Cárdenas, aspirante a boxeador profesional en Chile. Ellos se dirigen al baño donde Leppe narra a gritos una travesía por la Cordillera de los Andes, en un francés mal pronunciado y retorcido. Luego desnudo rodeado de objetos; entre una silla de madera, una torta de fresa parisina, una miniatura en tierra del cerro San Cristóbal de Santiago de Chile y un lavatorio viejo enlozado con varios útiles de aseo; se afeita el cuerpo irregularmente, se maquilla y traveste con la ropa interior de una vedette, poniéndose en su cabeza un penacho tricolor patrio (chileno-francés). Baila y canta con euforia al ritmo del mambo. Simultáneamente Juan Domingo Dávila lava la camiseta interior del boxeador que a torso desnudo se acicala con su peineta frente al espejo.

Entonces Leppe baila al sonido del mambo número ocho de Pérez Prado hasta dejar caer su cuerpo de 150 kilos en medio del baño, del cual se levanta y se sienta, jadeando, y engulle la torta de fresa, al tiempo que lee un texto ininteligible. Poco rato después se reclina hasta el suelo y vomita balbuceando el himno nacional chileno. Sale del baño gateando, pasa delante de la colección del Museo de Arte Moderno de París, y se inclina al lado de una grabadora de la cual brota la voz de su madre Catalina Arrollo que canta *El día que me quieras*. Mientras sus acompañantes, Juan Domingo Dávila y Manuel Cárdenas, siguen frente al espejo del baño perdidos en sus acciones.

La presencia corporal de Leppe, en el revés espacial de la Bienal de París, lo ubica como una aparición marginal de la política artística. *“Desde el baño como lugar impropio que figura el reverso cultural de los espacios de muestra consagrados por la Bienal de París, Leppe acusa las desclasificaciones de identidad (también sexuales) de las que se vengan ahora el artista travesti y su obra.”*² Revierte el espacio consagrado al arte, actuando donde los desechos corporales se expulsan. Leppe opera una inversión de la identidad sexual, al abandonar el empaque que lo asimilaba a la cultura europea, para travestirse como contracara de la lógica cultural dominante. Y luego aparece degradado simbólicamente, en el espacio oficial en que conviven las obras. Que permanecen y se instalan en un régimen de conservación y permanencia constantes, oponiéndose a la irrupción efímera del cuerpo humano y su incorporación temporal en la dinámica simbólica, a la cual apela Leppe. En palabras de Nelly Richard *“en ésta obra de la Bienal de París, Leppe recita un texto que interpela en español al público francés ocupando la retórica urbana de los vendedores ambulantes de Santiago de Chile, es decir, superponiendo al código internacional de la teatralidad de la performance artística el subcódigo vagabundo de la gestualidad callejera que la marginaliza satíricamente.”*³ Tanto el uso de recursos provenientes de la voz vernácula, así como las operaciones simbólicas de inversión y cuestionamientos a la institución, son procedimientos que dan cuenta de un ánimo carnavalesco que se ha venido incubando. El disfraz, lo grotesco, la degradación, son categorías que operan en la asimi-

2 Nelly Richard, *Margenes e instituciones*. Ed. Metales Pesados, 2007. Santiago de Chile. Pág. 107.

3 41. Nelly Richard. Op. Cit.

lación de lo otro excluido al presentarse a contrapelo de lo instituido. Es uno de los hitos carnavalescos dentro del arte local que prefiguran la carnavalización del arte. Superpuestos unos en otros diversos planos semánticos regidos por la inversión del régimen dominante se despliega la voz marginal, contraria a la proliferación de las bienales que ven en los países del tercer mundo aún, lo exótico, lo subdesarrollado.

Si el arte se mueve dentro de un circuito cerrado, se sustenta principalmente de un código cerrado. Por ello, cualquier desplazamiento desde la institución hacia lo público, si no considera el lenguaje vernáculo, el habla popular que bulle en lo carnavalesco, será inentendible. Las acciones de arte que se instalan en el espacio público sin considerar el lenguaje propio de lo popular, tan solo se escenifican en la calle, pero no producen sentido al transeúnte. El arte local cada vez que sale de la galería o del museo se encuentra en los extramuros de lo popular, cuando una estrategia de inserción, ha de adoptar su tono y lenguaje, capaz de calar en el sentido de lo público. Ahí es donde he querido apuntar cuando he puesto la atención en los acontecimientos político-carnavalescos del 2011; hemos recorrido hasta acá una ruta de exploración de la cultura local de la división. Dada por la correlación de fuerzas económico-políticas, división de cultura alta y baja, pero acaso encuentra una vinculación, un puente transitorio en la carnavalización de lo social. Así construir un lenguaje autónomo de un arte ligado a la actividad cotidiana de la producción social.

4.2.3 Carnaval y Arte

El análisis de la carnavalización en el arte chileno sería una finalidad que acá no podemos llevar a cabalidad. Visitaremos a vuelo de pájaro la burbuja social del arte, teniendo en cuenta el límite lingüístico de sí, respecto a la cultura popular.

La carnavalización de la cultura chilena, posee una vinculación inversa con el arte. Este último no le pertenece al pueblo e ilustra su distanciamiento cuando obras se inclinan hacia el lenguaje vernáculo o al espacio público. Mientras que para la cultura popular, visible en el carnaval, se invierte el acatamiento de Ley en la proliferación del goce; en el arte es la Ley interna de sí misma, dada en una política del arte, la que subsume lo alegórico en la forma. El principio de lo grotesco del carnaval en el arte se halla frenado. Sus preceptos fundan una distancia lingüista infranqueable para el arte, ya que la reducción de complejidad en las coordenadas simbólicas del arte atentan contra su propio *status quo*, que ha de conservar su opacidad para justificarse.

Lo carnavalesco maquilla la violencia estatal fundante de la época de transición económica dictatorial mediante la celebración de lo existente. Ésta es la principal crítica que a lo carnavalesco se le podrá objetar desde una perspectiva política. La carnavalización de la protesta chilena demuestra su ambigüedad en éste límite ya que sus símbolos poseen la contradicción social del orden hegemónico en sí misma. Más que asumir la crítica de la *derrota* y el *duelo*, el carnaval asume la apertura de un horizonte que diluya la cortina del terror de estado. La carnavalización purga en la celebración y el goce, el estado melancólico de la so-

ciudad, en una asimilación ingenua, en primera instancia, por la distensión de su oposición autoritaria. Allana el camino de la politización social, por vías de una aceptación de la renovación de los ciclos históricos. Lo cual por otra parte no se ha resuelto aún, permeando el horizonte social de un escepticismo que acumula las tensiones de esa misma resolución. Por ello una apropiación del material simbólico diseminado en la protesta, por parte del arte, podría amalgamar una resolución crítica de las condiciones que han hecho posible lo carnavalesco en el centro de la actividad política.

Es cierto que se trata de un problema de límites sociológicos en el arte. La mirada etnográfica presente en el arte contemporáneo, ha de asumir un vuelco de posiciones, así hacer arte *desde* la cultura popular y no *sobre* lo popular. Un cambio de eje respecto a la tematización del conflicto social por parte del arte hacia la experimentación con la *forma* artística, podrían establecer un puente entre el arte y la sociedad, lo cual se propone como una matriz simbólica desde la cual erigir un proyecto de arte público.

Conclusiones

El carnaval en Santiago fue recluso a la periferia y prohibido policialmente. Su expresión pública fue degradada en fiestas privadas, propias de la mentalidad burguesa. La prensa, como demuestra Salinas en su texto “*¡En tiempo de chaya nadie se enoja!*” jugó un rol fundamental en la formación de los juicios de los burgueses que llevaron a la política nacional a combatir la chaya defendiendo la siutiquería de su racionalidad y compostura. Pero debilitada y marginada continuó fecundando diversos aspectos de la vida cotidiana del pueblo. Resistió y perduró en celebraciones festivas de diversos lugares, latente, celebrando la alegría de vivir, ha reforzado los lazos sociales ajados y se ha manifestado una importante ebullición carnalesca en la protesta del 2011. Mezclado con ésta, le permeó de un tono humorístico y alegre con cuya simpatía aglutinó un inmenso espectro social de la sociedad de posdictadura y en parte el trauma histórico cedió resistencia. Las acciones carnalescas condensaron el deseo de superar los miedos instaurados en la transición dictatorial iniciando una exploración de las nuevas generaciones por un lenguaje público propio, a cuya manifestación y doble movimiento nos hemos abocado a estudiar en éste ensayo, en lo que hemos llamado carnavalización de la política y politización del carnaval.

La reaparición en el centro de Santiago del carnaval después de cien años de marginación a las periferias de la ciudad, es un fenómeno que restaura la posibilidad de expresión festiva de lo popular chileno en el espacio público de la ciudad. La ciudadanía a través de las marchas, fantas-

magóricamente hace visible el imaginario contrapuesto al discurso oficial, generando mixtificaciones semánticas; un reordenamiento de lo simbólico que sucede desde diversos flancos, cruzados de humor carnavalesco, cruzados de crítica, desde el imaginario visual. Acontecen las acciones carnavalescas que no se agotan a éste estudio en que hemos utilizado la teoría bajtiniana para expresar, de su potencial sentido, lo transgresivo y erótico que poseen. Hemos visto entonces que en relación al carnaval latinoamericano, acá sucede un desplazamiento del eje religioso al eje político, como el retorno del conflicto social que le había silenciado cien años antes, intuimos la imagen de la destrucción del carnaval entre una lluvia de piedras y lumas policiales, mismo escenario que otras generaciones de ciudadanos han visto entre piedras y lumas reaparecer, reorganizarse, en fin, proliferar en diversas acciones. Hemos revisado éstas acciones carnavalescas dentro del fenómeno del carnaval y hemos excluido al arte de su participación, evidenciando que las transformaciones del imaginario simbólico no se dieron por el arte si no desde el carnaval. Hemos evidenciado el riesgo del carnaval como válvula de escape y por ello se ha propuesto su sistematicidad de la elaboración de un arte público, estratégico, erigido sobre la matriz carnavalesca. Por otra parte, relacionamos acontecimientos político-carnavalescos como *Reclaim the Street* en la década de los '90 con las nuevas formas de protesta en que la acción directa se presenta como válida y extendida. Así se verifica el giro del cuerpo como mártir al cuerpo del goce. Con todo ello consideramos que la reivindicación de la vida festiva en la protesta ha sido un logro. A la vez que inaugura una forma inédita de manifestación pública, condensa en un esta-

do potencial la exploración de un lenguaje artístico público a partir de ella. Como a su vez altera el imaginario social con la actividad visual acontecida, realiza una serie de movimientos en lo simbólico que asoman diversas formas. Y es que no sólo temático ha sido la metamorfosis carnavalesca, sino que se halla en la *forma* su mayor potencia, siendo portadora de una posibilidad de fundar géneros, en éste caso de un arte público. Las aperturas de éste acontecimiento son múltiples y habría que considerar desde un punto de vista programático su proyección, como ejercicio que tienda a la autonomía de acciones carnavalescas, en relación a su contexto la protesta social, germinando entonces un arte público auténtico.

De esa manera la politización del carnaval y la carnavalización de la política generan una apertura potencial a un arte público. La matriz política que le sirve al carnaval de escotilla, constituye ahora una doble matriz en que lo político-carnavalesco sirve de piso para erigir un proyecto de arte. El carnaval se revela como los balbuceos de un posible lenguaje que el organismo social podría hablar, el arte tendría como antes ha tenido, que desarrollar sus formas, cuya expansión preludia la carnavalización. Un arte público basado en la expresión popular carnavalesca tendría forzosamente que abandonar la tautología académica si deseara enraizar en lo popular y nutrirse de su fuerza. Como ya se ha perfilado en algunas obras de los últimos años, desde el arte paródico al arte neobarroco; un desbordamiento de los límites formales permanece latente y la formulación de una exploración de lenguaje a partir de cúmulos dispersos en el arte contemporáneo, no tendrá necesariamente, la articulación propuesta, sino más bien, una forma indeterminada a la cual conduce

la propia dinámica interna de la vertiente carnavalesca del arte local. La proyección que se ha propuesto sugiere finalmente, franquear los límites entre la cultura de élite y cultura popular, a través de la exploración del lenguaje de la fiesta, lo vernáculo y el carnaval que aún no hemos inventado.

Bibliografía

- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- BAJTIN, MIJAIL. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Ed. Alianza Editorial, Madrid. 2002.
- _____. *Carnaval y Literatura*. Revista de cultura de occidente Ceco. Vol 23. N°129, 1971.
- BAUMAN, Zigmunt. *Arte, muerte y posmodernidad*. Ed. Sequitur. 2003.
- BENJAMIN, W. *El narrador*. Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile. 2008
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Ítaca. México D.F. 1998.
- EAGLETON, TERRY. *Walter Benjamin o para una crítica revolucionaria*. Ed. Cátedra, Madrid. 1998.

- *EL FERROCARRIL (revista)*, 15 de febrero de 1888.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, RAÚL ERNESTO. *La carnava-
lización del mundo como crítica: risa, acción, política y
subjetividad en la vida social y en el hablar*. Athenea
Digital – 13(2): 121-130 (julio 2013) –Artículos.
- LÓPEZ PETIT, SANTIAGO. *La Movilización Global.
Recurso virtual*.
- MAQUIEIRA, D. *La Tirana, Los Sea Harrier*. Tajamar
Editores. Santiago de Chile, 2012
- _____. *Annapurna*. Ediciones del Autor:
2012.
- NELLY RICHARD, *Márgenes e instituciones*. Ed. Meta-
les Pesados. Santiago de Chile, 2007.
- PARRA, N. *Obra Gruesa*. Ed. Universidad Diego Porta-
les. Santiago de Chile, 2012.
- FIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*. Ed. Anagrama.
Barcelona. 2001.

- RABELAIS, F. *Gargantua y Pantagruel*. Ed. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1970.
- RANCIERE, JAQUES. *El espectador emancipado*. Ed. Manantial. Buenos Aires, 2010.
- ROJAS, SERGIO. *Escritura Neobarroca*. Pág. 61. Ed. Palinodia. Santiago de Chile, 2010.
- SALINAS, MAXIMILIANO. “*¿En tiempo de chaya nadie se enoja!*”: *la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile, 1880-1910*. Mapocho / Biblioteca Nacional. Santiago: La Biblioteca, 1963- (Santiago: Universitaria) v., n° 50, (segundo semestre 2001)
- VV.AA. *Carnaval!* / Umberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector; traducción por Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- VV.AA Alberto Mayol y Carla Azocar. *Politización del Malestar, Movilización Social y Transformación Ideológica: el caso “Chile 2011*. En *Polis*, no. 30. 2011.
- Z. RODRÍGUEZ ROZAS, “A propósito de los últimos sucesos”, VI, *El Diario Ilustrado*, Santiago, 10 de noviembre de 1905.

Impreso en papel:

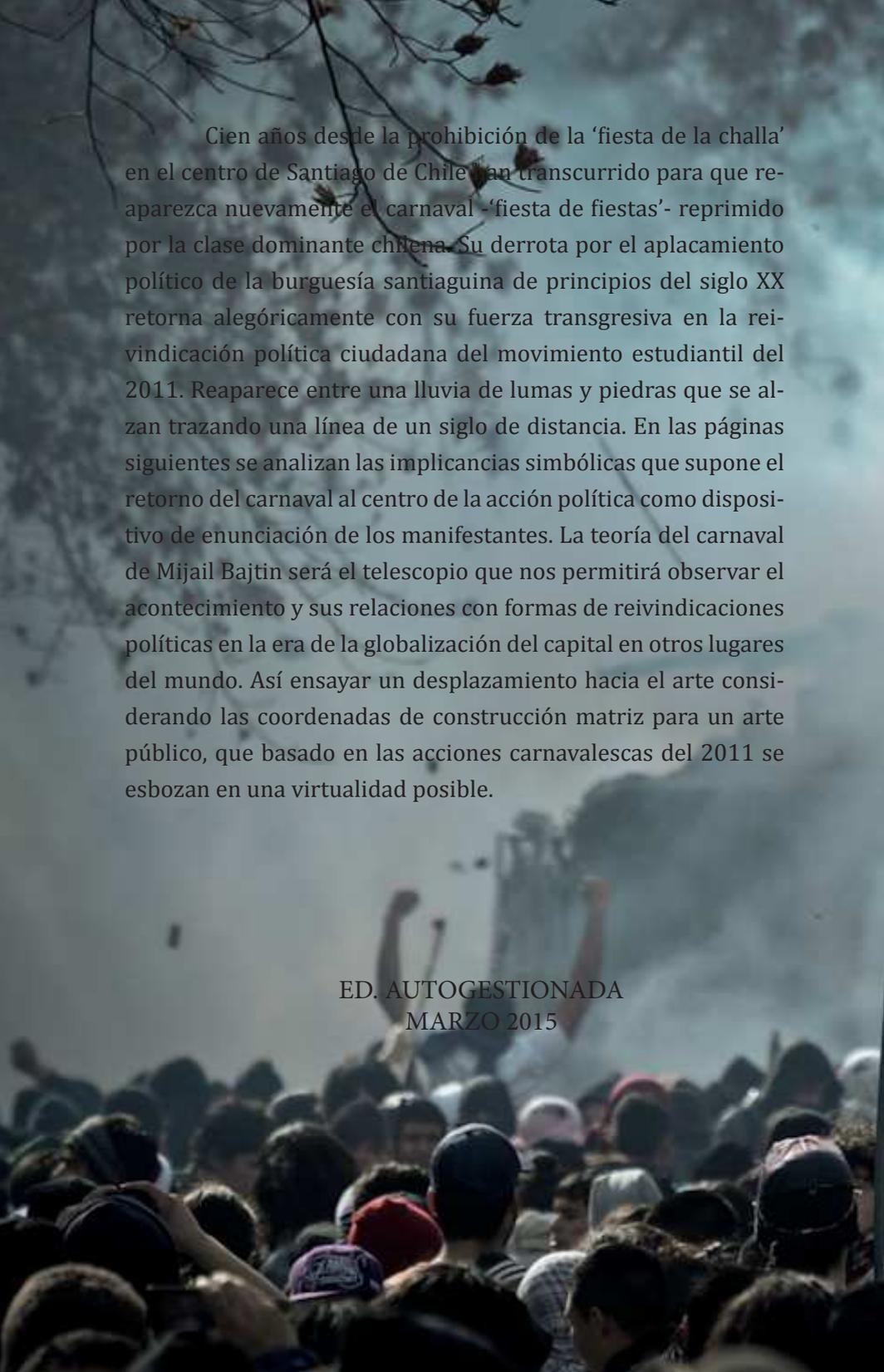
Portada y contraportada: Opalina crema 145 grs .

Interior: Bio-Marfil 70 grs. (220 mm x 275 mm)

Se imprimieron 3 copias (marzo 2015) disponibles en

Biblioteca Facultad de Artes (Uchile)

Cocidas y encuadernadas por el autor

A large crowd of people is gathered, likely at a protest or carnival. In the center, a person is holding a large, light-colored flag or banner. The background is slightly hazy, suggesting an outdoor setting. The overall atmosphere is one of collective action or celebration.

Cien años desde la prohibición de la ‘fiesta de la challa’ en el centro de Santiago de Chile han transcurrido para que reaparezca nuevamente el carnaval ‘fiesta de fiestas’- reprimido por la clase dominante chilena. Su derrota por el aplacamiento político de la burguesía santiaguina de principios del siglo XX retorna alegóricamente con su fuerza transgresiva en la reivindicación política ciudadana del movimiento estudiantil del 2011. Reaparece entre una lluvia de lumas y piedras que se alzan trazando una línea de un siglo de distancia. En las páginas siguientes se analizan las implicancias simbólicas que supone el retorno del carnaval al centro de la acción política como dispositivo de enunciación de los manifestantes. La teoría del carnaval de Mijail Bajtin será el telescopio que nos permitirá observar el acontecimiento y sus relaciones con formas de reivindicaciones políticas en la era de la globalización del capital en otros lugares del mundo. Así ensayar un desplazamiento hacia el arte considerando las coordenadas de construcción matriz para un arte público, que basado en las acciones carnavalescas del 2011 se esbozan en una virtualidad posible.

ED. AUTOGESTIONADA
MARZO 2015