



Universidad de Chile  
Facultad de Arte  
Departamento de Teatro



## ***Enmascararse y transfigurar la realidad***

**Principios y elementos de diseño en el Danzante Enmascarado de la Escuela Carnalera Chinchintirapié**  
Memoria para optar al título de Diseñador Teatral - Jocelyn Olgún Plaza- 2013





Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teatro

ENMASCARARSE Y TRANSFIGURAR LA REALIDAD  
Principios y elementos de diseño en el danzante enmascarado  
de la Escuela Carnavalería Chichintirapié

Memoria para optar al título de diseñador(a) teatral

Autora:  
Jocelyn Victoria Olguín Plaza  
Profesor guía: Hiranio Chavez

Santiago, Chile  
2013



## Agradecimientos

*Agradezco al largo camino que me hizo llegar a encausar este trabajo al hermoso oficio del figurín.*

*A mi familia, padres, hermanitos y abuelita por creer en mi, por la confianza, apoyo y cariño que me dan en toda circunstancia, en especial a mi hermana, compañera de la vida Kate y su ayuda incondicional.*

*A la gran familia Carnavalera que ha formado la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, agradezco profundamente haber cruzado mi camino con este impetuoso espíritu colectivo de crear y dar vida, arte y alegría en las calles y barrios de Santiago y Chile.*

*Especialmente a todos los figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié con quienes he compartido la fascinación por el oficio secreto de la máscara y la danza. En especial a mis amigos figurines: Pato Ibañez, que compartió generosamente sus conocimientos, a Alejandro compañero de reflexiones y del arte mascarero, a MaCa, Claudia, Alonso por ayudarme desinteresadamente.*

*A todos los que me han levantado el ánimo en estos años y han valorado mi trabajo sin aún conocerlo plasmado en estas hojas.*



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>	1.4.3 Antecedentes de la historia festiva y lo cómico popular en Chile	<b>27</b>
<b>1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS</b>	<b>10</b>	<b>2. MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>30</b>
<b>1.1 Inicios del carnaval en occidente</b>	<b>10</b>	<b>3. MARCO TEÓRICO REFERENCIAL</b>	<b>33</b>
1.1.1 Medioevo	10	<b>3.1 Figurar</b>	<b>33</b>
-La Imagen artística en el Medievo.	10	<b>3.2 Principios de diseño del figurín</b>	<b>33</b>
-Fiesta de los Locos.	10	3.2.1 El juego social	33
-El histrión medieval y su crítica prohibida.	11	-Componentes del juego social.	34
		-El juego sagrado de figurar.	35
1.1.2 Barroco	12	3.2.2 Sátira crítica	37
-Rol de las fiestas.	12	-La sátira pictórica (o caricatura).	37
-Artificios para persuadir a las masas.	13	-Imagen satírica y figurín como sermón.	39
-Derroche y pasión por la fiesta.	14	3.2.3 Carnavalización del mundo	39
-Fiestas: Carnestolendas, mascaradas y mojigangas.	14	-Lo cómico popular y la risa carnavalesca.	39
		-Mundo al revés.	41
<b>1.2 Fiesta religiosa</b>	<b>15</b>	-La obscenidad y el realismo grotesco como lenguaje carnavalesco.	42
1.2.1 Teatralidad y evangelización: el autosacramental	15	-Espacio y comunión en Carnaval.	43
-La fiesta de Corpus Christi y sus procesiones.	16	3.2.4 Sincretismo	44
-Escenificación e Indumentaria del autosacramental.	17	-Resistencia simbólica.	44
-Evangelización del "Nuevo Mundo".	17	-Re-significación iconográfica.	45
		3.2.5 Alegoría como técnica para la comprensión	46
<b>1.3 Baile de enmascarados</b>	<b>19</b>	<b>3.3 Máscara</b>	<b>47</b>
1.3.1 La diablada: referente y tradición	19	-De la máscara mortuoria a la máscara teatral.	48
-Origen de la Diablada según el mito y la leyenda.	19	-La máscara danzada en Latinoamérica y Chile.	50
-Lo teatral en la conformación de la Diablada.	20	<b>3.4 Elementos de diseño del figurín</b>	<b>52</b>
-Relato actual de la Diablada.	21	3.4.1 Tipos de máscara	52
		-Morfología técnica.	52
1.3.2 La diablada en Chile	22	-Morfología representativa.	54
-Contexto de la Fiesta de la Tirana.	22	-Materialidad y técnicas de realización.	55
-Diablos tiraneños e influencia de las Diabladas orureñas.	22	3.4.2 Indumentaria del danzante enmascarado	61
-Autosacramental y Diablada en Chile	23	a. Vestimenta total	62
<b>1.4 La fiesta popular como escenario simbólico</b>	<b>24</b>		
1.4.1 Expresiones populares festivas latinoamericanas	25		
-Comparsa - Murga - Pasacalle	25		
1.4.2 La fiesta actual	27		



b. La silueta	62	c. Taller de máscaras y realización de vestuario	84
c. Materialidad y decorado de la indumentaria	63		
d. La flexibilidad o rigidez de la indumentaria para el movimiento	64	<b>5.2 Indumentaria y máscara del figurín de la Escuela Carnavaler Chinchintirapié</b>	<b>84</b>
e. Diseñar conociendo, más allá de cliché	64	<b>5.2.1 Figurines del montaje fundacional</b>	<b>84</b>
f. Amuleto como apoyo significativo	64	a. Perros de oficio	84
g. Emblema pancarta	64	-Análisis de los principios de diseño en los figurines Perros de oficio	85
		-Descripción de elementos del figurín Perro de oficio (2 ejemplos)	85
<b>4. CONTEXTO DEL OBJETO DE ESTUDIO: ESCUELA CARNAVALERA CHINCHINTIRAPIÉ</b>	<b>66</b>	b. Perros Pacos y Marginales	86
<b>4.1 Proyecto Escuela Carnavaler Chinchintirapié</b>	<b>66</b>	-Análisis de los principios de diseño en los Perros pacos y Perros marginales	87
<b>4.2 Orgánica y organización</b>	<b>67</b>	-Descripción de elementos de los figurines Perro paco - Perro marginal	87
<b>4.3 Folclore, identidad en Escuela Carnavaler Chinchintirapié</b>	<b>68</b>	c. Calacas	90
-Escuela Carnavaler Chinchintirapié y lo folclórico.	68	-Análisis de los principios de diseño en los figurines Calaca	91
-Identidad y herencia en la Escuela Carnavaler Chinchintirapié.	69	-Descripción de elementos del figurín Calaca	91
<b>4.4 Diseño y montajes de la Escuela Carnavaler Chinchintirapié</b>	<b>71</b>	<b>5.2.2 Figurines del montaje wetripantu</b>	<b>93</b>
<b>4.4.1 Montaje Fundacional</b>	<b>71</b>	-Brujos, candelillas y aprendices..	93
<b>4.4.2 Montaje “We tripantu- Noche de San Juan”</b>	<b>75</b>	-Los Brujos.	93
<b>4.4.3 Montaje “El Gran Cortejo Fúnebre”</b>	<b>78</b>	-Análisis de los principios de diseño en los Brujos de Wetripantu.	94
<b>4.4.4 Montaje “Pan y Circo”</b>	<b>81</b>	-Descripción de elementos del figurín Brujo (2 ejemplos)	94
<b>5. OBJETO DE ESTUDIO: FIGURIN ENMASCARADO Y SU ANALISIS VISUAL</b>	<b>82</b>	<b>5.3 Análisis visual en profundidad: los figurines del montaje “El Gran Cortejo Fúnebre” de la Escuela Carnavaler Chinchintirapié</b>	<b>96</b>
<b>5.1 Figurines de la Escuela Carnavaler Chinchintirapié</b>	<b>82</b>	-Procesos y fundamentos de creación de personajes.	96
<b>5.1.1 Ser figurín</b>	<b>82</b>	-Análisis de los principios de diseño en los figurines Diablos y Ángeles.	102
<b>5.1.2 Rol del figurín</b>	<b>82</b>	-Descripción de elementos de los figurines Diablo y Ángel.	103
<b>5.1.3 Formas de trabajo</b>	<b>83</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>111</b>
a. Sesiones de entrenamiento	83	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>115</b>
b. Ensayo general de escuela	84	<b>SITIOS WEB</b>	<b>118</b>
		<b>FUENTES DE IMAGEN</b>	<b>120</b>



## PRÓLOGO

Luego de estudiar Diseño Teatral y vincularme a su quehacer en distintos medios, surgieron diversas preguntas y cuestionamientos en torno a su práctica.

Entre esas estaba el desconocimiento que posee la gente de este quehacer. Por años busqué algo nacido del diseño que remeciera al espectador pasivo que había conocido, ese que poco a poco los teatristas vemos como se va desencantando con los lugares comunes que visitan diversas obras de teatro y termina alejándose. Majestuosamente encontré una expresión que conmovía al observador común y que llevaba lo teatral a sus vidas sin que ellos acudieran a una sala, les sembraba el asombro por los personajes.

Ese encanto se presentaba en la calle. En una práctica escénica viva, heredera de tradiciones ancestrales que se reinventan una y otra vez, sobre las cuales el conocimiento parece habernos sido velado.

Al aparecer la máscara en el pasacalle repentinamente se podía transfigurar el mundo cotidiano, todo estaba mutado, la utopía era realidad. La risa, la sorpresa, el miedo, la ternura, la rabia estaban compenetrados y mezclados en la acción de ese ser de fantasía y tan real a la vez. La máscara todo lo dice sin hablar y luego de mostrarse encierra su misterio.

Al enmascararse y dar vida al personaje en la danza y el carnaval nos encontramos con el otro, nos conectamos en el juego carnalero con la comunidad circundante en el baile y el jolgorio o simplemente lo miramos al pasar, pero nadie será indiferente a lo sucedido.

La máscara nos recuerda que la fantasía sigue siendo necesaria en nuestra vida, en su particular forma comunicativa refuerza nuestras propias convicciones y creencias desde el sentir. La fantasía verdadera está viva en el figurín que interviene, en el carnaval, en la calle, en la vida cotidiana. Lejos de la experiencia cultural de las élites, lejos del “mercado” del entretenimiento.



## INTRODUCCIÓN

La inquietud que inspira este estudio surge de la pregunta sobre la existencia de prácticas propias de la disciplina del diseño teatral dentro del mundo festivo popular. Esta pregunta es resultado de una reflexión en torno a la presencia de lo teatral-espectacular en la vida diaria, en los espacios públicos y habituales de una población que parece estar desvinculada del quehacer del arte teatral oficial.

Dentro de este cuestionamiento sobre la presencia de lo teatral en lo cotidiano, aparecen las tradiciones festivas del país, aquellas sobre las cuales la gran mayoría de la población tiene noción, ya sea por tradición familiar o territorial o porque la presentación de estas es parte del curriculum educacional básico. Las fiestas religiosas con su performance y danzas son la primera vivencia cercana a una práctica escénica para muchas personas del país. Un suceso en el cual un grupo determinado de gente vive la comunión del arte con la vida cotidiana.

Si la experiencia artística, ya sea parte de una ceremonia o no, se hace parte de nuestra vida, le otorgaremos el espacio y el valor que merece, instalando una diferencia con el modelo contemporáneo donde el arte se vincula al estilo y al consumo, donde el arte y su vivencia es una experiencia banal y elitista que nada tiene que ver con la vida real de los pueblos.

Toda manifestación del arte ha nacido de la emoción de la vida misma, y a medida que ha pasado el tiempo las distintas disciplinas, siguiendo la línea de lo postmoderno y la globalización, han olvidado la génesis de su propia historia; la escultura es cada vez más abstracta y monumental, instalando grandes porciones de concreto que no tienen significado para los habitantes del espacio, olvidando que lo totémico y las grandes esculturas nacían de una profunda creencia de los pueblos en los símbolos que se querían eternizar. Dentro de la misma reflexión nos encontramos con las nociones del teatro actual, que buscando una puesta en escena de lo contemporáneo, se aleja de lo popular y lo festivo, a pesar de que desde la perspectiva de la historia del teatro occidental, el teatro griego y las festividades dionisiacas sean su punto inicial.

Identificando la vinculación del teatro con lo festivo nos encontramos con la máscara, objeto que en la historia oficial del teatro es erigido, con su gesto de comedia y tragedia, en el símbolo visual del teatro universal hasta nuestros días.

Así también, por herencia de occidente, ha sido icono

de las artes escénicas de nuestro país, pero actualmente ¿Qué lugar ocupa la máscara en la práctica teatral y en las artes de nuestro país?

En Chile el trabajo de máscara a nivel teatral-actoral está relacionado con escuelas reconocidas mundialmente como la "Comedia de Arte" y el método de Jacques Lecoq, que en el medio teatral metropolitano, si no son estudiados de forma independiente, son relacionados con la única escuela de artes escénicas que tiene como base estos métodos "Escuela internacional La mancha" en la cual se trabaja el gesto, la imagen y la corporalidad del actor usando como herramienta pedagógica (entre otras) la máscara.

Por otro lado dentro del rango estético-visual la máscara como objeto decorativo es altamente admirado y propagado por la plástica, no obstante, a manera de objeto de exhibición la máscara pierde su sentido y sus propiedades vitales.

Para la disciplina del diseño teatral, cuya creación son objetos y visualidad para el hecho escénico, la máscara es un objeto de uso en la indumentaria de la práctica escénica, por lo cual esta investigación apunta a eso.

Más que hacer un análisis de la aparición de la máscara en los lenguajes escénicos de compañías o las poéticas de directores específicos, que podrían vincularse a esta herramienta por distintas y variadas razones, se requiere ampliar la mirada, mas allá del hermetismo de las propuestas teatrales, con la idea de encontrar un referente auténtico y arraigado en nuestro territorio, vivo entre la comunidad, que pueda nutrir la práctica del diseño teatral. En esa búsqueda nos instalamos como objetivo el estudio de la máscara en las festividades populares, fijamos la atención en el mundo popular en sus expresiones y estéticas teatrales.

La máscara a nivel teatral sin duda será un instrumento de transformación para que el actor sea lo que no es. Esta idea de posesión del otro deriva expresamente de la pre-teatralidad de la máscara, como una manifestación cultural expresiva y ritual, intrínseca a diversas culturas que hacen uso de ella en distintas partes del mundo.

La máscara en este tipo de manifestaciones populares es relevante para las culturas y con el tiempo se vuelve imprescindible. Los personajes enmascarados son seres que aparecen para fascinar al espectador y generalmente tomarán vida en el espacio ritual de la comunidad.

### Planteamiento del problema

Para entender desde donde surge esta manifestación festiva que contiene al enmascarado se debe iniciar un viaje conceptual por la intrincada historia de la cultura popular y las expresiones festivas, lo cual nos obliga a saber cómo estas prácticas de carnaval se introducen en nuestro país y se absorben desde la España de siglos pasados hasta llegar a Latinoamérica con la conquista. Posteriormente se establece un trazado desde el norte de nuestro país y las culturas andinas, identificando la danza de “La Diablada” como icono de los enmascarados. Hito enmarcado en las fiestas religiosas, bajo cuyo seno las celebraciones y la vida festiva popular logran resistir a los avances de la modernidad.

Para indagar en la historia de la fiesta en nuestro país es imprescindible rodear el lugar de la religiosidad popular y el folclore, puesto que en los estudios referidos a estos fenómenos se han fundado las fuentes que refieren a lo festivo en Chile (Cruz de Amenábar, 1995:p.35). Hoy las únicas nociones de carnaval que perduran en nuestro país, están fuertemente unidas a la fiesta religiosa. Los danzantes enmascarados y su ritualidad sobreviven bajo su custodia, puesto que fue la única expresión popular espectacular que no se vio disminuida durante el gobierno militar de los años 70.

El fenómeno estético del enmascarado y su contexto es lo que aborda esta investigación, desde un prisma innovador situado en nuestro territorio y para nuestra disciplina el diseño, se quieren rescatar e identificar los referentes de esta manifestación, analizando una agrupación local que ejerce y recrea esta práctica en permanente desarrollo.

El danzante enmascarado es el actor social elegido para el análisis de esta manifestación escénica popular, el llamado “figurín” se constituye como un bufón que danza y toma vida en la urbanidad, bajo el contexto del pasacalle. Un ser único que increpa al espectador pasivo para que se vuelva activo e interactúe en la acción callejera. Su estética

particular es una creación visual cuyo soporte es el cuerpo danzante y vivo, que es habitante de un contexto y heredero de una cultura, por lo cual se complejiza su diseño y concepción.

En el Diseño teatral en Chile no existe una conceptualización sobre estas prácticas etnoescenológicas (Pavis, 1998), al parecer porque no surgen desde una inquietud teatral sino desde la necesidad de expresarse de una comunidad. Voltear la mirada a estas prácticas puede nutrir la búsqueda de lo identitario, para el diseño visual.

Dentro de lo considerado “teatro” lo más cercano a estas manifestaciones es el teatro callejero, que durante los últimos años ha logrado cierta exposición y mayor visibilidad en la sociedad Chilena. A pesar de ello, en el ámbito académico no hay una indagación de estas prácticas, y es probable que su sustento teórico o sus fundamentos se extraviaran en el tiempo dictatorial en el cual se pierde el espacio público para las manifestaciones artísticas. En el siglo XXI el Chile popular se rearticula, existe un movimiento artístico que se toma los espacios públicos y una de las tantas agrupaciones que lo ejercen será el contenedor del objeto de estudio de este trabajo, la emergente Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

El objeto de estudio específico son los personajes enmascarados de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, agrupación artística comunitaria que instala su discurso en el espacio público urbano-popular en diversos barrios de Santiago de Chile. El quehacer de los enmascarados y esta agrupación se reconoce como una práctica escénica, por lo cual ahondamos en las fuentes y referentes de su creación, que están enmarcados en la fiesta popular y el conocimiento de la cultura carnavalesca. Bajo este contexto se emprende este estudio para la comprensión estética analítica de los enmascarados de esta práctica escénica nacida desde lo festivo.



## OBJETIVOS

### Objetivo General

- Comprender los elementos que componen el vestuario y la máscara del figurín popular de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié, desde la perspectiva del diseño teatral.

### Objetivos Específicos

- Reconocer y describir las fuentes referenciales para la creación de los figurines de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié.
- Identificar los principios estéticos que se articulan en el diseño de los enmascarados del pasacalle de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié.

### Recorrido de la investigación

La partida de esta investigación está cimentada con los antecedentes históricos de las manifestaciones que se mixturaron en esta particular práctica: las características del carnaval y su exportación en conjunto con las formas teatrales que trae consigo la evangelización, las danzas de enmascarados que toman fuerza a manos de los propios colonizados en las fiestas religiosas de nuestro país y finalmente una revisión de lo festivo popular en Chile en el último siglo, donde se narran las pérdidas y el devenir de una escurridiza historia festiva.

Posteriormente expondremos una propuesta de definición y raíz del concepto “figurín”, danzante enmascarado, a partir de la idea de “figuración” vinculada con la imaginación. Luego de identificar el marco conceptual en el cual se sitúa la práctica etnoescenológica de los enmascarados en la festividad popular, se instalarán cinco conceptos como principios estéticos de diseño del danzante enmascarado, bajo los cuales este se configurará. Consecutivamente se describirán los elementos de su indumentaria, comenzando por la máscara y una categorización formal de esta dentro de la escena popular-festiva. Finalmente

aplicaremos esta conceptualización a los figurines de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié, explicando su contexto y procesos de creación particulares.

Hemos de tener en cuenta en este recorrido que la lectura visual de los danzantes enmascarados y su vestuario; entendido este como aquello con lo que nos cubrimos y transformamos íntegros, de pies a cabeza; en estas manifestaciones populares, danzas y ritos, está profundamente contextualizada con el entorno, con la comunidad y la opinión de quienes lo ven y lo realizan. Su forma de expresión visual tiene sentido porque comenta la realidad, lo que se transforma en una herramienta sin igual para la disciplina del diseño, que mediante el vestuario puede generar reacción que nace directamente desde el contexto de la manifestación festiva o carnaval comunitario.

El interés en las prácticas escénicas populares festivas y específicamente su lenguaje estético a través del vestuario del danzante se convierte así, en un ámbito patrimonial que sin duda ha de enriquecer la experiencia de formación profesional del diseñador teatral.

## 1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

### 1.1 Los inicios del carnaval en occidente

#### 1.1.1 Medioevo

Oscila la vida medieval entre la atracción mística y el deseo intensísimo de aprovechar el breve tránsito placentero por el mundo (Criado De Val, 1963:8)

La Edad Media va más allá de una época histórica, es la transición más clara entre dos eras culturales que están plenamente identificadas; la antigüedad con la civilización grecorromana y la modernidad con sus distintas innovaciones. La Edad Media presenta un mundo profundamente místico y concreto, en el cual el sujeto tiene la certeza del destino que a su alma le espera, ya sea el cielo o el infierno.

La herencia que la Edad Media deja a la Modernidad es la concepción de un mundo lleno de contrastes y de opuestos, de los cuales el carnaval sería uno de sus mejores ejemplos. Ante la exaltación religiosa de este periodo, surge su antagonista: la hechicería y su panteón demoníaco. Ambas se perfilan como creencias arraigadas que se viven con intensidad entre la gente del Medioevo. Lentamente estos cultos y sus manifestaciones comienzan a mostrarse un poco más y la imagen deja de ser dominio absoluto de la iglesia.

#### La imagen artística en el medioevo

La iglesia, que en este periodo posee el poderío ideológico, otorga una lógica funcional a la imagen, dándole la misión de ser el mediador predilecto para la comunicación entre fieles y Dios.

En palabras de Duby (s/f) "El signo durante el siglo X en el significado original del término se volvió un sacramento, un medio para vincular la persona divina con la persona humana. Esta era la función de la imagen". Posteriormente esa función se radicalizaría a "mover y despertar la sensibilidad, provocar terror sagrado y arrepentimiento"

Los espectaculares monumentos religiosos de imágenes talladas que se encuentran dentro o en el pórtico de la iglesia ya no serían tan influyentes en el culto. Aparecen imágenes de menor tamaño que apuntan a la apropiación de un espacio de religiosidad más íntimo; los fieles se llevan al espacio privado la imagen religiosa para entablar un diálogo directo que tiende al recogimiento. Aquel fenómeno se orienta a la contemplación personal y no a la experiencia colectiva, que se vivía durante los siglos X, XI y XII.

La progresiva reducción y apropiación de imágenes insta

el gusto por coleccionar. La ideología y reproducción de la imagen más reducida ya no estaría controlada por el poder imperante, como si lo estaban las grandes esculturas y obras maestras de las ciudades. Las expresiones artísticas se separan del culto eclesiástico, logrando una cierta independencia de la imagen a lo doctrinal religioso. En efecto, se identifica que a nivel de la imagen "la línea que separa a lo sagrado de lo profano fue trazada a mitad del siglo XIII". (Ibíd.)

A pesar de que la iglesia fomentaba el recogimiento a los fieles y los encauzaba con ello al aislamiento, sobrevivirían paralelamente las experiencias de religiosidad colectivas más fervorosas. Manifestaciones comunitarias de la época como el carnaval y la cuaresma son evidencia de que el pueblo en su totalidad vivencia los contrastes complementarios. De tal manera "se enfrentan y alternan su dominio, año tras año en el calendario de las fiestas y también en el arte y la literatura. En los combates de don Carnal y Doña Cuaresma y en los equívocos cortejos de Don Amor participan todos los estamentos sociales atraídos o seducidos por una peculiar democracia" (Criado De Val, 1963, 8).

La experiencia colectiva de estas fiestas será entendida en esta investigación como "manifestación comunitaria" que es aquella 'experiencia en la que no existe una división limitante entre espectador y espectáculo', puesto que es el pueblo el participante de ambas vivencias. "Los propios espectadores son a la vez espectáculo. Desde la más pura tradición medieval, aparecerían los enmascarados saltando con sus tamboriles, son restos de la vida juglaresca que fueron incorporados por un extraño camino a las fiestas religiosas" (Ibíd.:19)

#### La fiesta de los locos

Una de las manifestaciones festivas más emblemáticas para la historia del carnaval es la fiesta de los locos, la cual según Du Tilliot (citado en Gazeau, 1885), proviene de las saturnales romanas que se celebraban el 16 de las calendas de enero, es decir, el 17 de diciembre. En ellas los esclavos llevaban los vestidos de sus amos y se sentaban con ellos a la mesa, recordando la edad de oro en que todas las condiciones sociales eran iguales. (Ibíd.:32) Esta fiesta se mantuvo por muchos siglos y se erigió paradójicamente al alero de la iglesia.

La fiesta de los locos es una de las prácticas culturales más claras para entender el sentido de la vida en carnaval y





figura 1. Charivari

su lógica invertida, donde lo naturalmente dado no existe, las normas son revertidas, lo habitual es reemplazado por lo inusual y se vive en un mundo al revés por el lapso de los días en que dura la fiesta.

Con la llegada del catolicismo los nuevos fieles no perdieron el hábito de estas alegres fiestas y los obispos estratégicamente hubieron de tolerar que se realizaran en sus espacios. La fiesta de los locos se llevaba a cabo durante el transcurso de las fechas de Navidad a Epifanía teniendo especial ímpetu durante la llegada del año nuevo.

Durante estas fiestas "Se elegía un arzobispo de locos, cuya consagración se solemnizaba con mil bufonadas, oficiaban de pontifical los elegidos y daban la bendición pública, con la mitra en la cabeza y el báculo y la cruz en las manos... hasta se nombraba un papa de locos" (Gazeau, 1885: 33)

La actitud de estos personajes desfachatados se despliega tanto dentro como fuera de la iglesia. En consecuencia, son estas descripciones las que acercan el accionar de estos "locos", en aquel tiempo bastante subversivos, a la performance del personaje enmascarado que trataremos en este estudio. A propósito de la acción subversiva se presentarían escenas como "Un clérigo licencioso, con máscara y en traje de mujer o de teatro, bailaba en el coro, cantaba canciones más que libres y comía morcilla o salchichón en el mismo altar al lado del celebrante, jugaba a los dados o naipes y echaba en el incensario pedazos de zapatos viejos para producir mal olor -o estiércol-. Después de la misa, el clérigo profano, corría y saltaba de la iglesia, se despojaba de sus vestidos, y luego arrastrado por calles y plazas en carros llenos de basura, se complacía en arrojar inmundicias al populacho que lo rodeaba." (Gazeau, 1885:34)

No solo en la Fiesta de los Locos sucedían acciones atrevidas. Paralelamente a ella, existían otras fiestas que se conocieron con su mismo nombre como la "Fiesta del Asno", la "Fiesta de las ramas"<sup>1</sup>, "Fiesta de los Bobos" (Festa stultorum), "Los Charivari"<sup>2</sup> (fig.1) y "Las Carnestolendas".

Con el tiempo influyen profundamente en la celebración de los locos otros factores, como las bebidas alcohólicas y su efecto desinhibidor. Sobre la inclusión del alcohol, Gazeau (1885) comenta que en una misa de réquiem un canónigo hizo poner cinco botellas en el manto mortuorio para los cantores que habían oficiado. Según el autor aquella acción fue el puntapié inicial para que la embriaguez de

los oficiantes pasase a ser parte y tradición de la fecha.

Hubo múltiples intentos de impedir la fiesta desde el S. XII, no obstante, pudo sobrevivir más de 250 años a pesar de las solicitudes de concilios, papas y obispos, que la tildaban de excesiva e indecente. En efecto, "en 1456, un decreto del concilio de Basilea, prohibió las mascaradas y fiestas licenciosas bajo pena de suspensión de tres meses, contra el clérigo que las tolerara. Así uno a uno se fueron sumando los concilios de Francia para finalmente prohibir celebrar la fiesta de los locos o de los inocentes" (Gazeau, 1885:39).

Apoyados por la justicia y las autoridades, la abolición de la fiesta fue un hecho en el siglo XVII. No obstante, el espíritu de bufonería diseminada encontraría la forma de seguir viva, ya fuese en las cortes con sus bufones, parásitos<sup>3</sup> y locos, o de forma más solapada en la verborrea de los predicadores. Personajes como estos y los cantores- juglares serían el principal motor de las fiestas y la encarnación individualizada del espíritu de la fiesta de los locos.

#### El histrión medieval y su crítica prohibida.

El Juglar medieval con su arrojo crítico es uno de los mejores ejemplos de la irreverencia en los discursos populares, la cual lleva a cabo a través de recursos como la ironía, el sarcasmo y la parodia. El "juglar" es 'un trovador y poeta, que actúa y baila para el divertimento de la gente a cambio de un estipendio'; al igual que la figura del "histrión" se identifica como 'un hombre prestidigitador, acróbata, artista que representa disfrazado en la comedia o tragedia antigua' (RAE), ambos desde su actuar carnavalesco pronuncian un discurso crítico que no es nuevo, sino más bien consolidado en su contexto festivo. Ello a pesar de que en el Medioevo se vivía en un régimen de intimidación, donde las autoridades coartaban la expresión popular y las formas del humor opinante, imponiendo el terror y la obediencia.

La censura del humor popular se hace ver durante "el siglo XIII cuando se realizan intentos por desterrar los rasgos desenfadados del humor popular encarnado especialmente en los juglares, los que fueron censurados por papas como Bonifacio VIII; reyes como Alfonso X el sabio y las autoridades religiosas del IV Concilio de Letrán. Los juglares fueron el eco de la propia vida del pueblo, con su libertad, agudeza y alegría." (Salinas, 2010:24) (fig. 2)

Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo, los

1 En estas los clérigos cortaban ramas en el bosque del obispo y hacían extravagancias, arrojaban salvado a los ojos de la gente, y obligaban a bailar y a saltar por encima de las ramas a otros. (Gazeau, 1885,35)

2 Procesiones con ocasión de las nuevas nupcias de un viudo, caracterizadas por increpaciones, gestos obscenos, disfraces y en las que se producía un enorme estruendo con calderos y otros utensilios de cocina.

3 "Este nombre que significa convidado, fue en sus inicios el de los ministros de los sacrificios, que tomaban parte de las comidas sagradas, y en algunas ciudades griegas fue el nombre de los personajes que comían a la mesa de los primeros magistrados. Cuando ya ciertas personas acomodadas comenzaron a tener parásitos estos pagaban la hospitalidad con lisonjas y bufonadas" (Gazeau, 1885: 16).



figura 2. Juglar

vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana.

Los bufones “locos” -como por ejemplo el payaso Triboulet<sup>4</sup>, que actuaba en la corte de Francisco I - no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario. Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte, ni personajes excéntricos o estúpidos, ni actores cómicos.

El espíritu oficial medieval debió enfrentarse a las fuerzas de la cultura cómica popular y a sus representaciones carnavalescas de mimos, danzas y juglares. Las disposiciones canónicas censuradoras no hacían sino resaltar y darle más fuerza a la vida cómica de pueblo, pues ante las prohibiciones surgen las expresiones con mayor énfasis y por ende se hacen más controversiales y contestatarias a como se pensaron.

El poder y la influencia que tendrían los histriones con sus parodias sobre el pensamiento del pueblo era un arma única frente a las autoridades, quienes estarían entre la disyuntiva de restringirlos y con ello motivar sus peores críticas y ridicularizaciones, o dejar que se expresaran y con ello ganar su beneplácito para obtener una mejor imagen<sup>5</sup>.

En este ir y venir se abrió un campo en el cual las artes en general, la literatura y las manifestaciones escénicas de las plazas y ferias, tendrían un lugar para criticar a quien se necesitase, aunque siempre en tensión y con la posibilidad latente de ser sancionados, incluso presos por la inquisición, penalización que no los acallaría.

A través de la conducta en la fiesta emerge la opinión y el discurso, es “La crítica medieval a través de la literatura y el arte, la que alcanza sin el menor prejuicio, ni temor, a todo lo divino y lo humano; lo mismo al poderoso mundo eclesiástico que a la aristocracia, a la burguesa ordenación social que a la naciente picaresca popular” (Criado De Val, 1963: 9). Todo cabe en el recinto de su farsa irónica.

Cabe decir que la crítica anti-clerical es la predilección y deleite de las masas en el periodo medieval y el siguiente, ello por ser la fuerza en pugna más presente con estas expresiones, pero no solo es el mundo religioso el asestado por la crítica medieval, sino todo el campo social. Lo vemos en “Las sátiras contra los jueces y caballeros, la censura más o menos divertida del mundo picaresco, la parodia del amor cortesano y, sobre todo, la tremenda crítica a la mujer,

protagonista ideal y contradictorio, símbolo mariano y a la vez centro de todas las malicias, defectos y “ensañamientos” imaginables. Al fondo como tema obsesivo y tenacísimo, martillea la memoria constante de la Muerte, recordada con una extraña mezcla de terror y complacencia” (Criado De Val, 1963: 10)

El contexto social, los personajes y su jerarquía y los diversos temas de contingencia serían tratados por el quehacer de los histriones, ellos harán ver desde distintos enfoques, casi todos cómicos, que nadie está libre de ser parodiado. A manos de los juglares, las fiestas lograrán tener ese matiz ácido del humor opinante tan necesario para la expresión del pueblo.

Las fiestas se hacen imprescindibles y comienzan a llenar el espacio público. Existen varias posturas sobre el papel que ejercen las fiestas populares en la sociedad: por un lado se pueden entender como una forma de liberación, una válvula de escape que da el sistema oficial para que la gente pueda liberar toda la presión que este ejerce sobre él, mientras que por otro se ven como una forma de mantener el status quo y las masas controladas.

También existe la tesis de que las fiestas o carnavales más intensos se han vivido en tiempos de crisis, cuando se ignora el asedio beligerante del caos y se toma como eje el vivir la vida en gozo, pues esta pronto llegara a término; una filosofía de la vida y la muerte donde la fiesta es el limbo entre ambas.

En este trabajo interesa especialmente la noción de la fiesta, circunscrita a la época del Barroco, de la cual latinoamérica es directa heredera, pues es la forma de vida del hombre barroco ibérico y sus fiestas las que fueron exportadas y finalmente fusionadas con las costumbres propias desde el siglo XVI en adelante.

### 1.1.2 Barroco

#### Rol de las fiestas

En la sociedad barroca del siglo XVII los sujetos son atraídos fuertemente por “lo nuevo”, “lo extraño”, “lo original”, “lo extravagante”, todas características propias de las fiestas populares y los carnavales. Mientras el espíritu público se asombra con la novedad, pues según un conocido refrán del periodo: “todo lo nuevo place” (Maravall, 2002: 454), los integrados al sistema rechazan los cambios, pues temen profundamente lo que amenaza su situación privi-

4 El bufón Triboulet como personaje aparece en la novela de Rabelais “Gargantua y Pantagruel”

5 Un buen ejemplo de ello es “Tomás de Aquino quien tuvo que conceder ciertas licencias a los histriones con tal de moderar sus gestos y palabras”. (Salinas, 2010:25)



legiada, todo aquello que pueda hacer cambiar su status. El mundo al revés para ellos sería una aberración y la ruptura de la jerarquía simplemente un caos. Los privilegiados permitirán estas manifestaciones, pero con límites muy claros que al ser transgredidos serían castigados inmediatamente. Formula que continúa presente; basta que las autoridades consideren que se ha cometido algún exceso, ya sea por horario u otras restricciones, y se procede a anular y reprimir la fiesta.

El arte, la literatura, la poesía del Medioevo exaltarían lo nuevo tal como en el renacimiento, pero bastaría solo una rima que aludiese a un cambio del orden establecido en lo político-social, o alguna crítica a los personeros del gobierno para que esto fuese pagado con la cárcel indefinida. Actualmente el grado de condena no es el mismo, pero la acción de apresar sigue vigente.

Los integrados a la sociedad del Medioevo darían espacio para que la novedad surgiera, pero sólo en ámbitos aparentes, considerados intrascendentes, como por ejemplo los artilugios para las fiestas del rey. Para ello usaban una estrategia de doble significación: lo que resulta inofensivo para muchos lleva internamente una doctrina conservadora, una ideología tradicionalista. Así lo oficialmente artificioso y novedoso ayuda al discurso conservador, lo que alaba al sistema funciona a la perfección para la élite, consecuentemente “por eso la novedad interesa tanto... pues es una manera de hacer tragar endulzadamente, deleitosamente, todo un sistema de reforzamiento de la tradición monárquico-señorial” (Maravall, 2002:457)

La invención y su novedad son admiradas por la gente y consecutivamente construyen tendencias que van guiando la voluntad del individuo, constituyéndose como una de las técnicas de dominio y dirección de la voluntad.

Maravillar al público ha de ser un desafío descomunal que está justificado para la dominación, según Maravall (2002) “El hombre del barroco siempre preferirá la naturaleza transformada por el arte a la naturaleza simple”, el hombre se luce como creador de artificios similares a la naturaleza y sus invenciones han de demostrar el poderío del hombre que perfecciona lo que la naturaleza nos brinda.

### Artificios para persuadir a las masas

Los “artificios” elaborados como ‘mecanismos artísticos que sorprenden’ encuentran en el teatro el lugar preciso para lucirse, donde la tramoya comienza a hacerse notoria.

Así es como el barroco se va llenando de comedias que se montan para diversas fechas: la visita de algún ilustre, el santo de algún personero, el alumbramiento de la reina, cumpleaños del rey, etc. La comedia mientras más asombro causara, más digna sería de presentarse en tan importantes ocasiones. Aparte de estos acontecimientos que ameritaban espectáculo, estaban las muy esperadas fiestas de Carnaval, Carnestolendas, San Juan, Corpus. Las comedias se van expandiendo desde el entendido “No hay mejor manera de realzar la grandeza, el brillo, el poder” (Maravall, 2002 :472), y este ya es un resorte de eficaz acción psicológica sobre la multitud.

Llegar a la multitud con el mensaje toma tal importancia que las comedias en teatro apuntan a ser para todos, manteniendo sus precios asequibles para el pueblo y elevados para la aristocracia. Nadie se quedaría afuera, logra su función de espectáculo masivo, destinado a difundir los ideales que se pretenden como ideales colectivos.

Dentro del espacio-teatro entre los miembros del público se anulan los roles y las calificaciones, el cortesano y el mercader, el herrero u el sirviente, todos son espectadores y comparten la misma moralidad de lo que verán, la cual es la misma noción igualitaria del espectador del carnaval. No obstante, se cree que dicho procedimiento hace que la gente luego del espectáculo muchas veces este más convencida de la naturalidad de su escala en el rango social y no dude de permanecer en su rol. Lo cual claramente sería un dispositivo de control. Visualizamos entonces como lo aparentemente vano y mero divertimento, pasa a ser propaganda persuasiva a favor de lo establecido, contrario a lo que sería el carnaval.

El artificio técnico del teatro se hace cada vez mas magnificante, así lo expone Alewyn (citado en Maravall, 2002: 476 ) “las artes de la mímica, del pintor, del músico, del escenógrafo y del maquinista, se unen aquí para asaltar a la vez todos los sentidos, de suerte que el público no pueda escapar”. En carnaval, la invitación es a participar, no quedarse impávido ante algo vanaglorioso. El teatro literalmente se toma el cielo: con las tramoyas y recursos técnicos como poleas y similares, logran que personajes divinos, santos, reyes y alegorías habiten las alturas, lo cual resulta ante el público una evidencia de la superioridad de estos. Caso contrario es el de los personajes enmascarados de carnaval, quienes usan el espacio cotidiano para acercarse más al espectador.

La técnica teatral en cuanto a tramoya se complejiza con casos de apariciones mecánicamente montadas, con extrañas iluminaciones, rocas que se abren, palacios en perspectivas, paisajes que se transforman, barcos, caballos y fieras, meteoritos y graves accidentes naturales que se imitan y provocan espanto en el espectador. Se descubre el poder de los artificios como una técnica para persuadir al espectador. De tal manera que hasta los jesuitas tomaron provecho de los artificios mecánicos y con ello lograron efectos anímicos muy fuertes en los creyentes, recreaban sensibles escenas religiosas o en medio de un sermón algo se movía, las suplicas y llantos emergían de la iglesia. La realeza y los altos mandatarios comenzaron a aparecer en las representaciones para acentuar la visión de majestuosidad: "Participaban en el teatro no ya por el gusto de confundir la ilusión y realidad, sino para atraer hacia la grandeza humana todas las posibilidades de admiración y captación con que podía jugar el arte". (Maravall, 2002: 483). Esta exposición de la autoridad no solo se vive en España, sino también en Versalles, Viena y en la Corte Polaca entre otros. (Maravall, 2002). Esta expresión es muy relevante y se puede hacer una analogía directa con las campañas políticas en las elecciones de hoy en día, donde los poderosos abarcan los medios de comunicación en situaciones bastante curiosas por mera publicidad.

### Derroche y pasión por la fiesta

Tal llegó a ser la extensión del festejo en la sociedad barroca, que amenazaba con el abandono de las más urgentes e imprescindibles obligaciones públicas.

La fiesta en el Renacimiento era una celebración a la vida y, a pesar de la herencia de ello, en el Barroco fue distinto, ya que el ambiente generalizado de este periodo era de tristeza y de crisis. La fiesta estaba catalogada por los jesuitas como una forma de distracción y descanso al pueblo trabajador.

En las fiestas cortesanas, en las celebraciones urbanas o eclesíásticas, el lujo y la fastuosidad de una persona es lo que la destaca. Poco a poco se traslada ese carácter de jactancia a las procesiones urbanas con lo que se convirtió en fiesta la penitencia. En palabras de Maravall (2002: 489) "En España y en toda Europa, tuvo tanto papel en las fiestas de la época la procesión, que une a su carácter masivo, el ser apropiada ocasión para el despliegue de grandeza"

Aparecen grandes y costosos altares callejeros que

finalmente desembocan en un concurso por la supremacía entre agrupaciones. Este derroche de la vida en carnaval es muy criticado, puesto que en la España barroca existe una inminente guerra en la comunidad de Cataluña, lo cual no importuna la vida de fiestas. El mismo rey no sale de los regocijos y se escuda de las críticas, manteniendo a la gran masa en fiestas, asegurándose la adhesión ciega, aturdida e irresponsable de ellas.

El que vive la fiesta cree, mientras el que la ofrece conserva una ilusión de poder y riqueza. Como todo producto del barroco, es un instrumento, un arma de carácter político y eso lo advirtieron reyes y ministros que gastaron en ellas lo que no podían. Los estadistas aconsejaban al príncipe así lo atestigua Martínez de Mata (citado en Maravall, 2002: 494) "tenga medios en los que se divierta el pueblo, porque la melancolía no dé lugar a levantar los ánimos a la novedad"

Los artificios disparatados en las fiestas del siglo XVII llegaron a tal punto que en alguna ocasión no habiendo presupuesto para mejorar la navegación armada de aquellos años, aparecían en las representaciones barcos abarrotados de artillería y músicos que navegaban sobre los estanques (recreación del mar) en los jardines de la realeza. El rey jugaba a la guerra. Estos artefactos se construirían con materiales frágiles, como el cartón y la madera, pero muy útiles en su cometido, pues logran la ilusión y hacen ver a los demás construcciones impresionantes.

Todo lo que fuese manejo de la naturaleza sería igual de asombroso, hacer aparecer un mar a las afueras de la corte, las invenciones del fuego que con sus magníficas iridiscencias volvían las noches de fiesta luminosas como el día. Vencer a la naturaleza será un asombro para los plebeyos, más aun los incita a reflexionar sobre la conveniencia de mantenerse del lado de aquellos que eran una suerte de nuevos dioses y se mostraban tan poderosos.

### Fiestas: Carnestolendas, mascaradas y mojigangas

¡Vaya vaya de fiesta!

Figuras salgan;

que no hay carnestolendas

sin mojiganga

(Deleito y Peñuela, 1944: 215)

Para este estudio la apreciación de las Fiestas de Carnestolendas se sitúa bajo el contexto de las costumbres populares del s.XVII en España, entendiendo etimológica-



figura 3. "Combate entre el carnaval y la cuaresma". Pieter Bruegel



Detalle figura 3.izq. Don Carnal der. Doña Cuaresma

mente que "carnestolendas" refiere a «aquél tiempo previo al ayuno de la cuaresma». Este concepto es similar al de "carnaval" cuya raíz etimológica más aceptada actualmente es el italiano "carnevale" que significa «época en la cual se puede comer carne, previo a su prohibición por ayuno».

Durante el reinado de Felipe IV "el rey poeta", las carnestolendas eran celebradas tanto por los cortesanos como por el pueblo. Los disfraces eran fundamentales, sobretudo en una época en que accesorios como los antifaces eran de uso ordinario y el empleo de máscaras era primordial durante el desarrollo de las fiestas.

Calderón<sup>6</sup> (citado en Deleito y Peñuela, 1944:19,) se refiere a los enmascarados populares aparentemente sencillos:

"Mira: un capote, un sombrero,  
un hacha, una mascarilla,  
mezclándote a la cuadrilla  
De cualquier disfraz, primero  
lo hace todo..."

No obstante, en la corte la sencillez no sería la misma, pues en sus variadas celebraciones la indumentaria debía ser cada vez mejor y más ostentosa. Las mascaradas cortesanas eran ecuestres, se hacían de noche a la luz de antorchas y en ellas participaban aristócratas y embajadores. Así también fueron las fastuosas mascaradas en los salones de buen retiro que durante el reinado de Felipe IV lograron su cúspide.

En medio del festejo carnavalesco aparecían las "Mojigangas" palabra que se utilizaba para designar una «comitiva de gente con disfraces ridículos en que abundan los de animales», las cuales eran consideradas y muy estimadas por la gente. Estas comitivas (o también llamadas "comparsas") solían acompañarse con instrumentos ruidosos, como cencerros y campanillas.

Así relata Deleito y Peñuela (1944:21) las mojigangas: "... en abundancia de personas y disfraces, llevando estos graciosos motes, emblemas y jeroglíficos, y organizándose (...) en cuadrillas, que subían unas tras otras al tablado, bailando allí al uso de las distintas regiones españolas".

A su vez, el pueblo comienza a realizar sus propias mojigangas, que aunque eran menos costosas y claramente humildes en vestuarios, divertían mucho más a la gente que las presenciaba, pues los disfraces eran más atrevidos y las letras de las canciones del tablado eran satíricas, tanto así

que algunos que las declamaban terminaban en la cárcel.

En una farsa de la época escrita por Zamora (citado en Deleito y Peñuela, 1944:125), se contaban los tipos variados de disfraces usados:

"Señor, una mojiganga  
de diferentes monillos,  
de tarasca, gigantones,  
danzantes, dueñas y micos,  
sátiros, monas y monos,  
enanos, viejas y niños".

Existían también algunas mascaradas burdas que eran ejecutadas por criados y gentes de villa. Como las celebradas en Valencia, que eran mascaradas rústicas de bailarines, conocidas como "momos". En ellas los participantes lucían sus habilidades coreográficas en diversas danzas que con el tiempo se volvieron tradicionales.

Una de las mascaradas más conocidas era la del "Caballero Carnal", que finalizaba las carnestolendas e iniciaba la cuaresma, típicamente medieval "Figuraba la boda de Don carnaval con Doña Cuaresma, con arreglo a un rito burlesco y remoto... Don Carnal moría de susto al ver tan fea a Doña Cuaresma". La gente se involucraba con el relato de tal forma que llevaban a cabo acciones opinantes; "Durante ese festejo, las mujeres de baja estofa se embadurnaban con polvos el rostro y apedreaban a los hombres, entre algarazas y risas, con cascaras de naranjas rellenas de mosto, grasa, salvado y otras sustancias pringosas". (Ibíd.:22)

Luego de la boda de Don Carnal y Doña Cuaresma ambos personajes son acompañados por un séquito de grupos ecuestres que muestran vestuarios y alegorías carnavalescas, cuaresmales o de personajes populares típicos de los barrios. (fig.3)

### 1.2 Fiesta Religiosa

#### 1.2.1 Teatralidad y evangelización: el autosacramental

La revisión del autosacramental y la comprensión de su estructura y técnicas son importantes para reconocer que formas teatrales de occidente se transportan a América. Aunque principalmente fue un instrumento de evangelización, el autosacramental deja huella en las tradicionales fiestas religiosas, por esto se visualiza el alcance que tiene ésta y formas como el entremés en la Diablada.

"Autosacramental" etimológicamente proviene del latín

6 Comedia de Calderón "Dicha y desdicha del hombre"





figura 4. Tarasca

“actus” y “sacramentum” que es una derivación del verbo “sacrare” («hacer santo») y “mentum” (instrumental, «medio para»), es decir «un acto como instrumento para hacer santo».

Las primeras definiciones del drama religioso en la península hispana fueron pensadas por sus autores emblemáticos en el siglo XVII, mucho después de que este ya se estuviese desarrollando. Lope de Vega (citado en Luque Pascasa) se aventura con una primera definición en la loa<sup>7</sup> del autosacramental “El dulce nombre de Jesús” (s/f publicado póstumamente en 1644):

“Y ¿que son los autos? – Comedias  
A honor y gloria del pan<sup>8</sup>  
Que tan devota celebra  
Esta coronada villa,  
Porque su alabanza sea  
Confusión de la herejía  
Y gloria de la fe nuestra,  
todas de historias divinas”

Para Lope de Vega un autosacramental debe cumplir con glorificar la hostia, ser un espectáculo público y colectivo, denunciar los errores de los herejes y ensalzar las verdades de la fe- Según Calderón de la Barca (citado en Luque Pascasa) un autosacramental atiende a la instrucción teológica, a dramatizar in vivo conceptos abstractos y a la diversión para un día de alegría.

Generalmente, los autosacramentales se llevaban a cabo en las fiestas del Corpus Christi y otras celebraciones católicas-cristianas. Eran composiciones dramático-alegóricas que trataban generalmente sobre la comunión y cuyo recurso y principal característica es la alegoría. Así lo declara Valbuena Prat, 1924 (citado en Wardropper, 1967) por medio de la alegoría diversos personajes aluden a conceptos abstractos como la pureza o la tentación.

El asunto de los autosacramentales es la eucaristía, pero el argumento puede ser cualquier historia divina -histórica, legendaria o ficticia- siempre y cuando esclarezca algún aspecto de dicho sacramento. Frente a esta apertura en los argumentos, se deja abierto un gran espectro de posibilidades de narración de hechos, fabulas y ficciones que finalmente vendrán a dogmatizar de manera grata. Entre ellos existen los autosacramentales marianos, los que parecen ser el origen de diversas manifestaciones del culto mariano, entre ellas la danza de enmascarados: Diablada.

En otras palabras de Vasquéz Cuentas los autosacramentales “...bajo la forma de una parábola en acción estaban destinados a transformar un dogma inteligible en una admirable demostración. En ellos figuraban personajes de la historia santa y otros abstractos, como la gracia, la fe, la muerte, la justicia. La representación de los autos iba precedida de un prólogo explicativo -loa-. Y solía ir seguida de danzas”.

### La fiesta de Corpus Christi y sus procesiones

La fiesta del Corpus Christi fue creada para que los fieles cristianos celebraran el sacramento de la eucaristía. En el año 1311 una bula del Concilio de Viena exigía a todo católico la celebración de la fiesta (sesenta días después del domingo de resurrección). Posteriormente el Papa Juan XXII prescribió procesiones especiales en las cuales circulara la hostia por las calles y las plazas públicas para que todo hombre pudiese adorarla.

La fiesta comenzó y lentamente fue transformándose en un evento popular propio, llegando a ser una fiesta nacional en la España del s. XIV. En la procesión aparecieron danzas y cuadros al vivo (escena-escultura hecha con personas vivas) que acompañarían a la hostia. El contraste propio de un espíritu medieval se hace presente, lo sublime y lo grotesco se encarnan: la primera en la adoración de la hostia y la segunda en la presencia de figuras como la Tarasca<sup>9</sup> durante la procesión. (fig.4) Bestia que según Sor Francis de Sales McGarry “ha de simbolizar alegóricamente la derrota del paganismo por la cristiandad” (citado en Wardropper, 1967, 45)

En la procesión de Madrid aparecen varias figuras fantásticas, cada una con su significado intrínseco. Es así como aparecen Los Gigantones (quiere personifican a Goliat) y al llegar a la taberna de David se despedazan, simbolizando que todo se rinde al verdadero Dios. Todos estos personajes figuraban como trofeos de Cristo vencedor: la muerte, el pecado, el mundo, el infierno. Esta alegoría se va representando de diversas formas, pero el tema sigue siendo el mismo. Los diablos de la Tirana, muchos años y kilómetros de por medio, también han de simbolizar, ante ojos católicos, un mundo profano vencido.

A fines del s. XVII las danzas eran más extravagantes o al menos el público ya había perdido el sentido devocional de ellas. En 1690 se pide que se supriman las danzas, alegando que “los ejecutantes bailaban ante la hostia con el sombre-

7 La loa es una composición breve en verso que prepara al público para el comienzo de la ficción o comedia. Es la apertura del espectáculo y está determinado por el ambiente en que se representa, por el público que asiste a la representación y por el entorno; elogia el lugar, su gente y al santo del día, pedía indulgencia ante los posibles errores, y resumía brevemente el contenido de la pieza sin anticipar su conclusión...La solía recitar el autor o empresario de la compañía. Sileri (s/f).

8 Hostia

9 Fiera híbrida, media sierpe, media dama. Serpiente que venció Cristo en la cruz y va como vencida en la procesión, técnicamente manejada por varios hombres.



figura 5. Carro de autosacramentales en España

ro puesto, y que se mezclaban promiscuamente hombres y mujeres, la cara cubierta de una máscara” De Herrera, Andrés (citado en Wardropper, 1967:48). En 1699 un decreto real prohibió las danzas del Corpus, bajo argumento puritano, el mismo que un siglo después ha de prohibir los autosacramentales. Muchos argumentarán que “a pesar de tener una interpretación simbólica, el espíritu carnavalesco y las danzas constituían la vertiente alegre de la procesión. Los títeres, los acróbatas, las corridas de toros, los torneos, los juegos de caña (...) no eran sino pretextos para el regocijo” (Ibíd.:49). Regocijo para el cual el pueblo se disponía pues cuando se pregonaba con música el advenimiento de la fiesta se preparaba todo el pueblo y la ciudad, decorándose las calles, plazas y edificios, para la gran celebración.

#### Escenificación e indumentaria del autosacramental.

Ya en el s. XVII los autosacramentales comenzaron a salir de las iglesias y sus fachadas para trasladarse a la plaza central, ante la mirada inquisidora de los intelectuales del clero. Es en esa travesía en la cual se comienzan a utilizar los carros, a la manera de algunas manifestaciones como las “rouques”<sup>10</sup> o como se usaban en las ceremonias de bienvenida a la realeza, en las cuales se presentaban con toda pompa las escenografías propias de la época.

En este siglo ya se armaban los carros con ruedas y los tablados, que cada vez tomaron más realce, ganando en magnitud y decorado. Muchos carros servían de escenario y también de transporte, en ellos se traslada el vestuario, decorado y hasta los mismos actores. (fig.5)

Tanto así fue el esplendor de los carros que los guardaban en corrales donde los arreglaban y decoraban en sigiloso recelo para el siguiente corpus. En 1640 se llegó al auge de la realización de los carros; era tal el lujo para las diversas escenas que solo la indumentaria utilizada lo superaba.

Se hizo tradición que los comediantes usaran cada año trajes nuevos y costosos, en el drama del dios sacramentado solo cabía lo mejor que se pudiese adquirir. No se permitía a los autores la economía en indumentaria, así que las didascalías de personajes exigían que los trajes fueran de terciopelo, tafetán de damasco, de raso y de telas de oro y plata, mientras los volantes y los pasamanos, de oro y seda. En 1636 ya no era obligatorio renovar estos lujos, no obstante el ayuntamiento, dueño de los carros, trata de reglamentar el vestuario, argumentando la extravagancia y el lujo en dos puntos: por una parte, se prefiere lo mejor para

Dios y por otra debe evitarse el vestuario mal cuidado o no renovado ya que puede transformarse en un distractor de la obra a presenciar.

Antiguamente los que actuaban en los autosacramentales eran los sacerdotes, pero de a poco se fue dando el espacio a que verdaderos comediantes personificaran a los personajes de los dramas. En España se respetaba a los actores por su estimado trabajo en los dramas y no se les subvaloraba como en Europa, donde había lugares en los que eran perseguidos por sus costumbres y “vicios”. Era sabido que muchos de los actores de los autosacramentales se convertían a la religión Católica, tal y como tiene por objetivo este género dramático.

A mediados del siglo XVIII decae el género autosacramental debido a que sus adversarios lo critican y vituperan públicamente declarando que son “la interpretación cómica de las sagradas escrituras, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles”, Blas Antonio Nasarre<sup>11</sup> (citado en Wardropper, 1967: 54) considera que son “piezas sacramentales irreverentes y blasfemas, que se presentan de tal manera que perjudican a las buenas costumbres” (José Clavijo y Fajardo citado en Wardropper, 1967).

Desde la esfera literaria se plantea que las doctrinas cristianas deberían explicarse desde el púlpito y no desde las tablas. Los críticos arremeten contra los anacronismos y las inverosimilitudes de los autosacramentales; son autores convencidos de que la forma de hacer arte teatral es el realismo y no las formas de ficción que proponía el autosacramental, ridiculizaban su estructura alegórica, ironizando al respecto: “¿Es posible que hable la primavera?, ¿Sabe Ud. como es el metal de la voz de una rosa?, ¿Ha oído una palabra al apetito?” (Ibíd.)

Finalmente las críticas surten efecto y ante las discordancias en el mundo católico sobre la misión de los autosacramentales, en el año 1765 por decreto y real cédula son prohibidos.

“Por ser los teatros muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los misterios sagrados de que tratan, se ha servido S. M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales” (Wardropper, 1967, 20)

#### Evangelización del “Nuevo Mundo”

Fue a mediados del siglo XVI, durante la avanzada hacia sudamérica de la dominación hispana, cuando los misio-

10 Consistían en grupos de estatuas llevados en andas y luego en carros debido a su peso, representaban cuadros de la vida de santos o escenas de la biblia.(Wardropper, 1967:54)

11 En prólogo a las comedias de cervantes

neros se comenzaron a dar cuenta de la complejidad de su cometido: ocupar y evangelizar un mundo desconocido, un mundo que ya tenía su propia estructura y creencias. La expansión del territorio hizo que se enfrentaran a sociedades complejas, totalmente diferentes a las europeas; culturas que tenían arraigadas sus creencias a su forma de vida.

La autoridad española y su opresión fue fiel acompañante de la misión religiosa, lo cual facilitó la instauración del culto católico en los territorios indígenas de los andes, en otro tiempo el majestuoso imperio inca. Primero fue invadido militar y políticamente para luego llevar a cabo la conquista espiritual: "los frailes estaban respaldados por la espada represiva de la autoridad. Tanto la iglesia como el Estado se vieron necesitados de los servicios que se prestaban mutuamente". (Bethell, 1990: 187)

Los reyes católicos por medio del Patronato de Indias, controlaban la iglesia en el "Nuevo Mundo". Las ideas reformistas que estos estaban instaurando en su territorio se trasladaron a las misiones de América haciendo pensar a muchos que evangelizar al "Nuevo Mundo" era la oportunidad para establecer el verdadero reino evangélico, la "cristiandad pura".

Dentro de las estrategias de evangelización se encuentran las representaciones de los autosacramentales. La exportación de estas piezas de demostración llega al territorio andino a manos de las misiones católicas traídas de España por la congregación Agustina. El despliegue de los dramas litúrgicos fue fértil cuando "los hispanos llegaron con sus farsas pastoriles y sus piezas religiosas: autos, misterios, milagros y moralidades. Los juegos de escarnio y las representaciones juglarescas, más o menos vulgares, vienen con soldados y clérigos. La clientela india de las misiones admira las representaciones que hacen los españoles; y estos escuchan relatos impresionantes de las de los indios. Y los misioneros trataran de hacer más llamativas, a la manera india, las manifestaciones escénicas. La fusión de lo indio y lo hispánico da un teatro mestizo de gran interés" (Del Saz, 1967: 13).

Los misioneros, que en un afán proselitista habían llegado a una labor cultural tan importante como traducir el catecismo cristiano a las lenguas indígenas. En sus ingenuas representaciones y diálogos echaban las bases de un teatro rudimentario, que procedía de la secularización de la liturgia y que se confundía y adaptaba, con sus elementos decorativos y sentimentales, a las danzas de los indios y sus

parlamentos básicos.

El mestizaje que se produce en la representación de las piezas teatrales religiosas se va acrecentando y a mitad del siglo XVI, estas representaciones obtienen gran popularidad entre la población; la religión católica se vuelve inclusiva y participativa para evangelizar. Se otorgaba espacio para la expresión y participación en las representaciones; ejemplo de ello son "los tablados para las representaciones, a que tanto se aficionaban los nativos, se adornaban y decoraban con todos los atributos y símbolos del gusto y de la religión del indio (...) Y los indios, desde el principio, además mostraron una rara habilidad de actores en las rusticidades cómicas de las farsas y la églogas hispanas, así como en los misterios y moralidades" (Del Saz, 1967: 14).

El cristianismo entraba por los ojos y dejaba su huella. No obstante, este espectáculo que deslumbró a los indios, posteriormente se transformó en una herramienta de expresión propia, cuando en las piezas doctrinales comienza a develarse un parecer propio, un discurso solapado, pero presente.

Así se devela en las obras que "desde el primer momento, en la armazón de todas las piezas...hay una latente consideración social: el inevitable choque entre el indígena y el recién llegado, entre el conquistado y el conquistador, entre el débil y el fuerte" (Del Saz, 1967: 14).

La presencia de lo social como protesta puede reconocerse en las piezas religiosas que en primera instancia eran representadas por los misioneros. Consecutivamente obtienen la participación del pueblo o la localidad completa, lo que con el tiempo y las variadas versiones representadas hace que se vayan modificando, hasta llegar a ser casi irreconocibles junto a su original. Fruto de la transmisión oral una pieza culta puede convertirse en una adaptación extravagante. Así es como aparece la sátira en las piezas misionales, aquellas que aludirían directamente a los gobernantes españoles. Toda representación se presentaba como "oportunidad para los indios y los españoles fracasados en América, para dejar resbalar la censura de los abusos o de las injusticias en las frases que se dicen como una diversión durante las representaciones. Gobernantes y gobernados se inquietan continuamente" (Del Saz, 1967: 19).

Mientras que en España se erigía la buena ley de la convivencia justa, en las colonias hispanoamericanas muchos colonizadores abusan de su poder y la tiranía impera. La inquietud por los abusos no es sólo de los gobernantes, sino



también de la iglesia. En la primera mitad del siglo XVII se había trasplantado la península a las colonias americanas en todos sus aspectos. Pero existía un espacio que no estaba totalmente subyugado: el culto indígena, por lo cual se empezó a producir un endurecimiento frente a la prácticas religiosas indígenas en las zonas centrales del dominio colonial. Comienza a darse una incoherencia entre la forma inclusiva con la que se había evangelizado, puesto que luego querían extirpar las costumbres nativas.

Producto de ello fue que en las regiones donde había más control del conquistador se levantaron campañas de base inquisitorial<sup>12</sup> para extirpar las idolatrías, se predicaba sistemáticamente contra ellas en todos los pueblos; los sospechosos de herejía eran denunciados a las autoridades y eran encarcelados, además se destruía cualquier símbolo considerado idolátrico.

Este método del terror tuvo consecuencias en la vida de los nativos imponiéndose una “dualidad esquizofrénica” (Bethell, 1990); exteriormente eran cristianos, mientras que en su interior seguían conservando las creencias religiosas indígenas. La reacción e indignación indígena crece al perder el pequeño espacio de expresión que habían logrado al participar con su imaginería local en el culto católico.

Mientras en los lugares alejados de las grandes colonias, la fuerza inquisidora no fue tal, lo que a ojos de los conquistadores podría ser un fracaso parcial de los métodos de evangelización empleados. Afortunadamente no se embarcaron en una campaña misionera para acabar con este creciente sincretismo; a los misioneros los reemplaza una pastoral conservadora, rutinaria, habían tomado la decisión de destruir todo lo que pudiera poner en evidencia sangui-narios errores pasados como los de la iglesia en Europa. Con el pasar del tiempo, esto permitió que las expresiones sincréticas del pueblo crecieran hasta llegar a las apoteósicas fiestas religiosas, espacio en el que se alojan muchos ritos originarios.

### 1.3 Baile de enmascarados

#### 1.3.1 La Diablada: referente y tradición

Llamada primigeniamente La danza de los diablos, la diablada es considerada para muchos una danza criolla, fruto de la mezcla entre elementos de la tradición cristiana exportada por los españoles y los ritos ancestrales andinos.

El origen de esta danza tiene dos facetas de inmersión;

la mitológica ligada profundamente a Bolivia y los urus; pueblo que fue habitante de los sectores que actualmente abarcan el sur de Bolivia, norte de Argentina, norte de Chile; y la de raíz hispánica ligada a la representación de autosacramentales o entremeses ligados a temas religiosos que fueron exportados como estrategia de evangelización hacia pueblos indígenas.

La Diablada actualmente y desde tiempos remotos está ligada a la adoración de la virgen de la Candelaria, quien en distintos lugares de América posee iglesias que le rinden culto. En Oruro, Bolivia, los mineros de la zona erigen el culto a la virgen de la Candelaria y la denominan virgen del socavón. Los Mendicantes Agustinos exportan su espiritualidad mariana y ofrecen al pueblo su devoción, privilegiando la advocación de la Virgen Candelaria: en Iroco, en Potosí, en Copacabana (Bolivia), lo mismo que en Perú, Colombia y Chile.

#### Origen de la Diablada según el mito y la leyenda

La Diablada está teñida por los mitos en torno a la figura conocida como Supay o Wary andino “dios de la montañas y diablo de la liturgia católica” (La Diablada, danza de la rebeldía, 2008)

Wary y el mito de las 4 plagas.

El mito que da origen a la Diablada tiene como personajes a Wari (Huari), Aurora o Ñusta y el pueblo de los Urus<sup>13</sup>.

“El gigante Wari vivía enamorado de Inti Wara, la Aurora, que lo despertaba todas las mañanas. Cuando la quiso abrazar con sus brazos de humo y fuego, Inti -el Sol- lo sepultó dentro de los cerros. Wari para vengarse, tomó forma humana y predicó a los Urus contra la jerarquía Inti y Pachacamac (creador del mundo). Influyó en su conducta, los hizo ambiciosos, ladrones y alcohólicos. Los Urus se dedicaron a la magia utilizando sapos, víboras y lagartos para enfermar y acabar con los adoradores de Inti.

Después de la lluvia, del arcoíris nació una Ñusta que trajo muchos cambios, acompañada de los kuracas y amawtas mantuvieron el culto al Inti y Pachacamac; la Ñusta vestía de otra forma y tenía distintas facciones en el rostro.

Wari no soportaba la intromisión de la Ñusta y envió primero una serpiente, luego un sapo y después un lagarto para acabar con la gente y los cultivos, pero la Ñusta los venció con su espada y su honda, petrificándolos. De la sangre del lagarto se formó una laguna y de su boca surgieron miles de hormigas que la Ñusta convirtió en montículos de

12 Al igual que España, el instrumento de lucha contra la disidencia religiosa fue la inquisición, establecida por Fernando e Isabel. Se trasladó a América hacia 1519 y en adelante funcionó a través de los tribunales de Lima (1570), ciudad de México (1571), Cartagena (1610). Sin embargo la inquisición no tenía, estrictamente hablando, ninguna jurisdicción sobre los indios. Su función principal era suprimir el judaísmo o el protestantismo, así como la brujería y las desviaciones sexuales. (Bethell, 1990 :199)

13 El pueblo de los Urus era una población nativa de antaño ubicada en lo que actualmente es en el altiplano central de Oruro y parte de los valles de Cochabamba y Potosí pertenecientes a Bolivia, además de habitar territorios del norte de Chile y el sur de Perú. Según Jean Vellard “Los URUS, hombres del lago, hacen remontar su origen a las pre-humanidades y niegan todo parentesco de origen con los aymaras, quechuas o viracochas”.



figura 7. Estatuilla del Tío de la mina. Interior socavón, Oruro, Bolivia



figura 6. Techo Interior Santuario de Nuestra Señora del socavón. Oruro, Bolivia. Mito de las cuatro Plagas: Serpiente, Sapo, Lagarto, Hormigas.

arena" (Vargas, 1993, 98)(fig.6)

Actualmente en Bolivia la Ñusta es identificada como la Virgen del Socavón, Wari es Lucifer y los Urus la Diablada (el pueblo arrepentido) que presentan las plagas iconográficamente tanto en el vestuario como en las máscaras de los Diablos, Osos y Cóndores de la Danza de la Diablada.

Supay, Diablo, Tío.

Muchas de las deidades andinas tienen un poder ambivalente de hacer el bien o el mal y el wari o supay es uno de ellos. "Supay era un ángel o demonio, bueno o malo (allin supay y manallin supay). Con la evangelización de los nativos se acentuó sólo en el segundo personaje, quedando reducido el supay como sinónimo de demonio o diablo (el malo)."<sup>14</sup>

La forma en que Supay o Wari pasa a llamarse el Tío es una derivación del lenguaje aymara en el español<sup>15</sup>. En la mixtura producida por la colonización y evangelización, el tío sería identificado como el dios de las profundidades de la tierra, mientras la Virgen del socavón encarnaría a la Pachamama, la tierra en la superficie.

La figura de El tío o diablo se caracteriza porque vive en el interior de las minas, se le rinde culto en el interior de los socavones donde los mineros le hacen una efigie de greda. En su cuerpo están pegadas siete hojas de coca que simbolizan los siete pecados capitales. La efigie del tío posee ornamentación propia, corona, falderin lengetado y en muchos casos exhibe su falo. (fig.7)

Leyendas de diablos danzantes

Cuenta la historia que "la Danza de la Diablada se originó cuando un minero se quedó dormido después de la Challa u

ofrenda al tío, el demonio de la mina. Cuando despertó, vio a un diablo bailando fuera de la mina; se levantó y comenzó a bailar como él" (Noch, 1993: 135)

Los mineros bailaban para complacer al tío pero también lo hacían para honrar a la virgen del socavón, virgen de las minas.

Existen otras leyendas como la del Chiru- Chiru y el Nina-Nina, que tratan de la redención y muerte de un ladrón y finalizan con la aparición de la virgen del socavón. En ambas leyendas impera "el concepto culpa- perdón. Igual que en el mito criollo del diablo: Pecado-redención" (Fortún, 1961:34). Bailando los diablos se rinden, lamentando sus siete pecados de rodillas ante la virgen. El mensaje evangelizador apunta a que hasta el peor comportamiento moral de los humanos tiene perdón si se muestra arrepentimiento.

#### Lo teatral en la conformación de la diablada.

Julia Elena Fortún<sup>16</sup>, en su libro "La danza de los diablos" (1961) expone la germinación de la diablada en el altiplano y rebate la derivación temática de la diablada desde un autosacramental, para comprobarlo se embarca en una indagación exhaustiva para develar de donde surge el relato de los diablos.

"El baile de diablos" es el primer antecedente que encuentra Fortún sobre una manifestación con elementos tan similares a la diablada andina, como los personajes.

"El baile de diablos...consta de una cuadrilla de hombres disfrazados de demonio. En cada localidad se representa con variado carácter, constituyendo lo más esencial el disparo de cohetes y el mayor gasto de pólvora. Los personajes

14 Fray Domingo de Santo Tomás, 1560, primer Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú.

15 "Los mismos indios convertidos al cristianismo, como no tuvieron en su lengua la letra D, sino que en lugar de esta usaban la letra T, así en lugar de decir Dios, suelen pronunciar tíos. (Gisbert, 1993, 18)

16 Historiadora, antropóloga y etnomusicóloga Boliviana.



figura 8. Fiesta Patum de día.

entablan diálogos en verso verdaderamente infernales. Forman la música acompañatoria tambores destemplados, que suenan con ritmo siempre igual. La comitiva suele estar formada por San Miguel, un Ángel, Lucifer, la Diableza y los diablos entre los que hay distintas categorías” Aurelio Campmany (citado en Fortún, 1961: 4)

Teniendo en cuenta que los autosacramentales más antiguos no contemplan la temática del diablo y las tentaciones, Fortún comienza a indagar en otras expresiones, como las farsas espectaculares, y encuentra en “El ball des diables” el paragón a lo que sería la Diablada, Juan Amadés (Citado en Fortún, 1961: 4) lo relata “La más antigua noticia data del año 1150 en ocasión de las fiestas nupciales del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV con la hija del rey de Aragón, Ramiro el monje. En dicho festival, figuran como diversión para los asistentes del banquete, el baile de los bastones o paloteo y la representación de una farsa en que un grupo de diablos capitaneados por Lucifer, lucha en duelo de palabras y en forma coreográfica contra otro de ángeles, dirigidos por el arcángel, San Miguel”

Los entremeses (“intermets” en catalán) como el recién citado se establecieron como representaciones de divertimento, alrededor de 1380. Aparecen diablos y ángeles en otro entremés llamado “Paradis d’l’ infern” presentado en Napolés 1423 durante las fiestas por la llegada de Alfonso V el Magnanimo, un año después en Barcelona le han de representar nuevamente el mismo entremés, que ahora hará inclusión de Lucifer, San Miguel y un Dragón. Esta referencia a la bestia puede haber influido en la creación de las máscaras de diablos con formas características del dragón.

Luego de indagar en los entremeses diabólicos J. E. Fortún se encuentra con manifestaciones más avanzadas que se acercan a las nociones de dramatización muda o pantomímica y finalmente a las farsas dialogadas. En 1612 en Tarragona se organizaron fiestas por la llegada de un arzobispo al pueblo, en un intermets intervenían en un diálogo San Miguel con su cortejo de 4 ángeles y un grupo de diablos con una diableza, este es el primer antecedente de la existencia de la diableza como personaje femenino.

Según Mila y Fontanals “El Ball des Diables” de Tarragona tiene que ver con la antigua danza de los “siete pecados capitales: en la que los vicios luchan en diálogo con una dama que es la virtud.”

Esta danza dramatizada arcaica de España tiene 2 aspectos: la pantomímica y la dialogada, la primera trata la lucha

entre el bien y el mal y la segunda la Tentación.

En la península existe aún una representación que se hace en Berga durante la celebración llamada Patum, (fig.8) en la cual se presenta el drama mímico, que es la conservación de “El ball des diables”: “Esta representación anual tiene 2 fases: el BALL que se realiza de día con su representación de San Miguel, el Ángel, contra los diablos -que ostentan una gran cola, una máscara impresionante y además visten de rojo- y la función nocturna llamada PLENS en que los diablos van cubiertos de una armazón de cohetería que produce un efecto totalmente dantesco” (Fortún, 1961,7)

A través de su estudio Fortún deduce que el contenido del texto del “Ball de diables” de Tarragona trata “el lamento de los diablos al no poder tentar a la virtud, animados por Lucifer. Finalmente el ángel o San miguel vence a los diablos arrojándolos con su espada, su derrota terminaba con un abandono de la escena en que salen escondidos y cabizbajos”. (Ibídem)

En conclusión el relato de la actual diablada demuestra ser una reminiscencia de los entremeses catalanes: el “ball des diables” y “los siete pecados capitales”, este último no presenta manifestaciones actuales sino que solo forma parte de la historia folklórica de España.

### El Relato actual de la Diablada

Se llama el relato de la Diablada a la representación del texto-diálogo entre San miguel, Lucifer, Satanás, China Supay o diableza y los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia, pereza, quienes son encarados por diablos enmascarados de la comparsa.

El relato se representa tanto en Oruro, Bolivia, como en Puno, Perú<sup>17</sup> a manos de agrupaciones de diabladas. El más pertinente y cercano en este estudio es el relato de Oruro. Según variadas fuentes la creación de la dramaturgia del relato de la diablada fue escrita en el año 1818 a manos del párroco Ladislao Montealegre.

J. E. Fortún recogió esta comedia sagrada en el año 1953 de la boca del bailarín de Diablada, Zenon Goitia, publicando lo que quedaba en su memoria de los textos que había presenciado, como bailarín lo dirige el Alférez Felipe Montealegre, pariente del autor.

Actualmente en el año 2012 es el arreglo hecho por el Sr. Ulises Peláez el que se representa por la Diablada Tradicional Auténtica de Oruro<sup>18</sup>, llevándose a cabo el día lunes posterior al carnaval<sup>19</sup>.

17 Ver video del relato en Puno en obtenido en abril 2012 en el sitio web: [http://www.dailymotion.com/video/x89xxb\\_mamachacandelaria\\_travel?start=46#from=embed](http://www.dailymotion.com/video/x89xxb_mamachacandelaria_travel?start=46#from=embed)

18 Audio directo, grabado el lunes 20 de Febrero de 2012, a las 15:00 en la explanada frente a la Iglesia del Socavón, Oruro, Bolivia. (Escuchar en anexo)

19 Ver guión en (Fortún, 1961:12)





figura 9. Relato de La Diablada, Arcángel san Miguel v/s los siete pecados capitales. Oruro, Bolivia

El relato comienza y “En el primer acto de este texto, cada personaje se identifica, comienza el diálogo entre Lucifer, Satanás y San Miguel, más el coro de demonios, pues si el coro de ángeles<sup>20</sup>, si es que existía, ha desaparecido de la danza quedando tan solo Miguel. En el segundo acto se inicia la lucha. En el tercer acto, que tiene lugar en la puerta de la iglesia del socavón “El Ángel” llama a cada demonio dando lugar a que cada uno se autodefinen. (Gisbert, El control de lo imaginario: La teatralización de la fiesta, 2007: 55) (fig. 9)

Puede haber 2 interpretaciones sobre esta representación, una ligada a la acometida evangelizadora: “Lucifer, Satanás, Ángel, diablos y China Supay, conforman el teatro simbólico de la leyenda, cuyo autosacramental sigue educando en su mensaje católico, en la victoria del bien contra el mal” (Cazorla Murillo, 2012), y otra cuya vertiente sería el levantamiento del pueblo minero frente a la regencia de los españoles. “Como una sátira al conquistador, la diablada implica una rebeldía del mitayo minero que disfrazado de diablo contra sus opresores, utilizaba la danza religiosa para expresar su ansia de libertad y de lucha para lograrla” (La Diablada, danza de la rebeldía, 2008)

Considerando que siempre una representación tiene que ver con su contexto, no es una idea errada pensar en el contenido político contra la colonización, que podría dilucidarse de esta manifestación.

### 1.3.2 Diablada en Chile

En 1883 termina la Guerra del Pacífico y a Chile se anexa el Departamento de Tarapacá, que anteriormente era territorio peruano y boliviano ya que las fronteras no estaban tan definidas, en esta región los obreros aymaras celebraban la Fiesta de La Tirana.

En 1910 es incorporado al calendario de festividades de Chile la Fiesta de La Tirana y las cofradías del Perú y Bolivia fueron desplazadas.

### Contexto de La Fiesta de La Tirana

Desde 1879 hasta 1990 se mantuvo una política de Chilenización del sector aymara, implantándose instituciones estatales en la zona, donde las costumbres, la lengua y tradiciones aymaras se intentaron anular. La población aymara fue desplazada mediante la expropiación de tierras, la única forma de permanecer en ellas era comprarlas al Estado chileno. En consecuencia, la gran mayoría de la población

aymara subió a las partes altas de la cordillera, de manera que no se vinculan como mano de obra a las salitreras; solo realizan trabajos indirectos, como la producción en el campo. (Rodríguez Droguett & Araya Miranda, 2008, 48)

Los peones de las salitreras en su mayoría son chilenos sureños e inmigrantes. “Durante el último periodo de la república la población salitrera es conformada por los desposeídos y explotados obreros que buscaban el cobijo en el culto mariano. Debido a este apego religioso fue que obreros, mineros y trabajadores de las salitreras y alrededores no titubeaban en celebrar la fiesta de la tirana, sin temer a los despidos ni represalias, lo más seguro que tenían era la fe a la virgen del Carmen”. (Ibíd, 2008 :146)

El siglo XX es un periodo de reformulación en el cual imperan las ideas de la ilustración y el laicismo, se cierran templos y se prohíbe la realización de bailes a sus alrededores, se da la espalda al mundo mestizo (población salitrera) y al mundo andino, calificándolos como los asistentes de la fiesta de la tirana. “Es entendido como vergüenza nacional todo rasgo indígena, cohibiendo, despreciando y discriminando estos rasgos como incompatibles con la chilenidad” (Ibíd, 2008, 148). La festividad es entendida como una herencia profana que después de la crisis del salitre prolifera con los pampinos que se van a las ciudades, llevan consigo la tradición festiva religiosa a Iquique, luego a Antofagasta, Calama y otras ciudades nortinas.

A ojos de los medios de comunicación dominados por el sector liberal chileno, los promeseros son vistos como irresponsables, ya que son capaces de dejar todo por ir a la fiesta, desembolsando grandes sumas de dinero para su celebración, derrochándolo en los accesorios de sus trajes, comidas, alcohol y todos los gastos necesarios para el buen desarrollo de la fiesta.

Por otro lado los dirigentes obreros no criticaban las expresiones populares del pueblo sino a la iglesia y culpaban al clero de estar de parte de los liberales, dándole la espalda a las clases sociales más bajas. Durante muchos años los chilenos liberales, rechazaron la fiesta y a quienes la componen: el pueblo aymara y el mestizo religioso, no obstante, la fiesta ha sobrevivido y con ella su pueblo promesante, considerándose hoy un baluarte de la cultura.

### Diablos tiraneños e influencia de las Diabladas oreñenas.

Lautaro Nuñez en su libro La Tirana Del Tamarugal (2004) explica que hubo una instancia previa a la influencia

20 Nótese la noción de dualidad y la probabilidad certera de la existencia de una legión de ángeles, como actualmente existe en la E. C. Chinchintirapié.





figura 10.  
Imagen Izq.: Diablos sueltos  
Tiraneños, 1953.  
Imagen Der.: Diablo rojo suelto.



figura 11. Diablo estética  
orureña, La Tirana.

orureña en que los diablos salían a bailar en La Fiesta de la Tirana, son los llamados diablos sueltos: “Nadie sabe en qué momento surgirá un gesto espontáneo que dará lugar a una reiteración que más adelante se hará costumbre, como ocurrió con los modestos diablos figurines del año 1956. Terminada la mudanza seguían brincando...Eran ya largas esas filas de lucíferos haciendo de las suyas cerca de los bailes morenos, pieles rojas o gitanos. Pero ocurrió que una noche entre grandes fogatas estos diablos se salieron de sus bailes, y así, medio abrazados, brincaron haciendo piroetas prodigiosas e improvisadas llamando la atención de los espectadores, constituyendo así el embrión de un nuevo baile” (Nuñez Atencio, 2004: 110) (fig. 10)

Al año siguiente Gregorio Órdenes, peluquero iquiqueño, que ya conocía las diabladas de Oruro, llamo a armar la primera cofradía de diablos.

En 1960 La Fraternidad Artística y Cultural la Diablada de Oruro<sup>21</sup>, hace su primer viaje con destino a Chile, tal fue su éxito que según autores bolivianos “Los chilenos decidieron bloquear el retorno de la delegación Orureña, si no repetían su presentación”

La cofradía de diablos de Iquique que aún no tenía una iconografía clara se encantó con la Fraternidad y la toma como referente y ejemplo (fig. 11), a usanza de ello se creó lo que se llamaría “La Primera Diablada de Chile” o Servidores de la Virgen del Carmen.

Don Gregorio fue el que dio las bases para la readaptación de la diablada de Oruro a la manera iquiqueña y hoy existen claras diferencias entre la Diablada Orureña y la Iquiqueña.

En La Diablada Iquiqueña: “Salen diablos y cholas en igual número; como figurines una niña angelito, vestida de blanco, que encabeza el baile, porque ella es el signo del bien y debe hacerlo con rigor; ha reemplazado ni más ni menos al arcángel San Miguel...Los otros figurines acompañan el baile individualmente, representando los pecados capitales o monstruos de la imaginería boliviana,...animales como osos o cóndores recobrados de las tradiciones andinas.” (Nuñez Atencio, 2004, 110) (fig.12)

A pesar de que la data de la diablada en La Tirana es posterior a muchos otros bailes religiosos, esta se ha convertido en la más emblemática y conocida dentro de nuestro país y el extranjero como imagen de La Fiesta de la Tirana Del Tamarugal, o por lo menos es lo que han querido mostrar los diversos medios sobre los bailes nortinos desde la década de los 60.

#### Autosacramental y Diablada en Chile

Existe un relato de la Diablada que alguna vez se represento en Chile durante La Fiesta de La Tirana: El Cautivo. “Este autosacramental procede, sin duda, de las farsas de combate entre moros y cristianos (morismas), que son comunes en la península ibérica y cuyo origen arranca de las cruzadas y la reconquista española”<sup>22</sup> (Uribe Echeverría, 1973: 33). Los morismas pasaron a América con la conquista y aún se mantienen en las fiestas religiosas de México, Guatemala, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia.

Las representaciones entre cristianos y moros, en las festividades populares españolas fueron comunes antes y después de la expulsión de los musulmanes. s. XIV, XV, XVI,

21 La fraternidad se creó en Oruro, Bolivia, el 25 de febrero de 1944, fruto de la división de la Diablada de los Mañazos, que posteriormente en 1946 pasaría a llamarse “Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro”. La Fraternidad es también conocida como los “pijes” o “kharas” que son los jóvenes de clase alta. Esta agrupación muchos la consideraban la embajadora del Carnaval de Oruro, por los viajes que realizo a distintas partes del mundo. (Antezana, 2008)

22 Texto completo disponible en sitio web: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)



figura 12. De Izq. a Der. : Figurín Cóndor, Figurín Oso, Figurina ángel. La Tirana.

es por ello que antes de la conquista de América ya contaban con el discurso evangelizador antimoro que exportarían al nuevo mundo. Hoy en día en España hay muchas festividades relacionadas con los morismas, es por ello que desde la conquista hasta el s. XVIII se exportaron muchos de los argumentos de conversión que llegarían a los andes del sur. “El parlamento teatralizado de moros y cristianos contenía varias ideas matrices en torno al cautiverio, conversión y bautizo integrando a vírgenes invocadas por capitanes cristianos en apuros, embajadas y parlamentos, desfiles, retretas, moros arrodillados y abatidos, todo presente en guerreros ritualizados con “entramoros” derrotados por guerreros cristianos con el apoyo de ángeles y demonios en estado de fuga” (Nuñez Atencio, 2004)

Uno de los morismas exportados fue “El Cautivo” que hasta el año 1953 se represento en la Pampa del Tamarugal. Luego de esta representación se bailaba La Diablada, pero después de la desaparición del relato sólo quedó el baile.

Si la Diablada es patrimonio Boliviano, Peruano o Chileno no nos compete, los límites de los países nada tienen que ver con el territorio ancestral del pueblo altiplánico y con la vigencia de su cosmovisión e imaginaria. Hoy en día su gente forma parte de distintos países, no obstante, siguen una misma cultura: la andina. Las estrategias de evangelización con las que los españoles irrumpieron en la cultura andina han de ser otro hilo que traspasa y une al pueblo de los andes.

Sobre el patrimonio cultural del pueblo andino en este estudio concordamos en que:

“Un determinado hecho folclórico se reproduce porque existe un grupo social que posee y practica los mismos valores fundamentales que dieron origen a la manifestación folclórica originaria. Estos valores pueden ser los atinentes a la inteligencia (lo que piensa el pueblo), el sentimiento (lo que siente el pueblo) o a la voluntad (lo que hace el pueblo). Y si con la producción y reproducción de los hechos culturales nuestros pueblos comparten los mismos valores, entonces estamos hablando de una misma cultura con sus variantes y matices, no se circunscribe a los límites de la división política entre los Estados ni tiene que ver solamente con el pasado histórico, sino también con el presente y el porvenir que deben ser culturas, historias e ideales colectivos compartidos” (Urviola Montesinos, 2010)

#### 1.4 La fiesta popular como escenario simbólico

El carnaval se convierte entonces en el símbolo y la encarnación de la verdadera fiesta popular y pública, totalmente independiente de la Iglesia y del Estado, aunque tolerado por estos»  
Mijail Bajtin

La celebración o fiesta se instala por un periodo determinado inscrito en nuestro calendario; una noche, unos días, y en un contexto determinado, un aniversario, una conmemoración. Todo aquel que vive el festejo está dispuesto a ser cautivo por el espíritu liberador y la eferescencia de la vivencia.



figura 13. Imagen Superior: Murga de Cristianos, fiesta de costa blanca; Imagen Inferior: Murga de Moros, fiesta de costa blanca

23 Pasar la gorra es un término que se usa para la recaudación de dinero, generalmente se usa en espectáculos de calle, después de hacer un número o espectáculo se pretende que los espectadores libremente hagan una cooperación monetaria a quien ha realizado el espectáculo, no hay monto fijo y es voluntario, la gorra se usa como contenedor del dinero, y quien la pasa puede dejarla a un lado en el piso o hacer un recorrido a través de los observadores.

Freud (1999) (citado en Cocimano 2001) «Una fiesta es un exceso permitido y hasta ordenado, una violación solemne de una prohibición. Pero el exceso no depende del alegre estado de ánimo de los hombres (...), sino que reposa en la naturaleza misma de la fiesta, y la alegría es producida por la libertad de realizar lo que en tiempos normales se halla rigurosamente prohibido».

No ha dejado de ser tal desde tiempos inmemoriales. Las bacanales son el referente ineludible cuando se habla de la fiesta y el carnaval, como una inmersión en otro mundo, un estado en metamorfosis del cotidiano.

El carnaval por excelencia “resume todos los elementos de espíritu lúdico y festivo de las celebraciones populares más antiguas y que han desaparecido”. (Cocimano, 2001)

La palabra fiesta en si deriva del latín “festus” cuyo significado es festivo, luego de visualizar en este estudio las implicancias históricas del carnaval y su derivación desde la cultura barroca como antecedente histórico, -mas adelante se profundizará en el concepto de carnavalización- la fiesta será situada como escenario -al igual que la protesta-, como un estado sensitivo colectivo en el cual se llevan a cabo las manifestaciones de pasacalle. Para entenderlo es fundamental definir algunos conceptos que aluden al formato de práctica escénica festiva en el espacio público.

### 1.4.1 Expresiones populares festivas latinoamericanas

#### Comparsa

Se entenderá comparsa como “una agrupación de carácter carnavalero, que sale a la calle interpretando música y baile”. El concepto deviene de “acompañamiento”, (RAE) por lo cual podemos interpretar -aplicándolo al cristianismo y sus expresiones -que es un grupo o escolta humana de una figura central, que puede ser un carro “alegórico” u otro, en procesión para la realización de algún misterio o drama religioso. Al paso de los siglos las comparsas dejan de ser mero acompañamiento o figurantes sin protagonismo utilizando todas las artes, música, danza y plástica, para su expresión.

Actualmente muchas comparsas poseen un sello, un carácter propio del lugar en el que nacen, y esto se imprime en los ritmos o en las danzas que realizan, aquello se destaca mas allá de las variadas temáticas a abordar por sus realizaciones escénicas.

Algunas comparsas están ligadas a recrear algún suceso

histórico notable, generalmente estas se presentan en una fiesta que ya ha sido institucionalizada en la cual las organizaciones recrean un discurso oficialista, este con el paso de los años se vuelve tradición incuestionable. Ejemplo de ello son las múltiples comparsas de morismas (moros y cristianos) que se presentan tanto en España como América (Ecuador). (fig 13).

En Argentina el término comparsa tiene una acepción más vinculada al pasacalle Chileno, que no busca ser representación o relato.

#### Murga

Es un género coral-teatral-musical que se fue moldeando en Uruguay, la murga se encarnó en tierras latinoamericanas fruto de la visita a Rio de la plata de “La Gatitana”, un grupo de zarzuela español, que debido a la poca recaudación en las funciones de su espectáculo, decidieron hacerlo en la calle y “pasar la gorra”<sup>23</sup>.

Al año siguiente de esta anécdota una agrupación llamada «Murga La Gaditana que se va» parodia lo acontecido con los artistas españoles. Desde ahí la palabra «murga» se empezó a usar para denominar a esos conjuntos, ya existentes desde el s. XIX, que hasta ese momento eran llamados «mascaradas». El género fue evolucionando, tanto en la música como en las letras. Se le añadieron elementos del candombe y de otros ritmos que adaptados a la batería de murga - que consta de : bombo, redoblante y platillos de entrechoque, introducida en 1915- le dieron nueva sonoridad. En el aspecto teatral, la murga rioplatense recibió influencias del Carnaval de Venecia y de la Comedia del arte, adoptando los personajes de Momo, Pierrot y Colombina.

Con estos antecedentes vinculamos a la Murga con un quehacer eminentemente crítico y popular, que se ha consolidado como una forma artística cuyo eje es el discurso a través de la musicalidad y los diversos personajes que interpreta el coro de cantantes.

En cuanto al encuentro con las masas y el pueblo, Cocimano (2001) considera a la murga como un género experto:

“Nadie domina los secretos de la actuación en grandes espacios como la murga, desde la forma de presentación hasta el desplazamiento por la calle. Su banda rítmica sólo incluye bombos con platillos de bronce. Es sin embargo muy eficaz para anunciar a varias cuadras la presencia de la murga. Su encabezamiento debe ser imponente: lanzalla-





figura 14. Izq: Murga Agarrate catalina. Der: La gran muñeca murga



figura 15. Imagen Izq: Murga porteña con mojiganga. Imagen Der: Bombo platillo de murga porteña, Argentina.



si es preciso, se presentan con un despliegue cada vez mas magnificente en sus vestuarios y tocados, todos los que forman parte -hasta 20 murgueros- han de cantar acompañados por la batería desmembrada en 3 músicos. (fig.14)

En Argentina conviven 2 formas de entender el concepto murga, una está ligada al género uruguayo anteriormente referido y la otra considera un grupo compuesto por músicos, bailarines y fantasías (personas que portan elementos como banderas y muñecos) que decoran el desfile murguero. (fig.15 ) En torno al concepto de Murga se compone un ritmo, una danza, un vestuario y cantos específicos. Cuando este despliegue es más numeroso y espectacular, incluyendo malabaristas, lanzallamas y otras acrobacias pasa a llamarse comparsa, ambos participan en los desfiles de carnaval conocidos como "corsos".

Existen murgas también en Colombia, Panamá y por supuesto en España, tierra de múltiples fiestas, las murgas de cada uno de estos países poseen su propia identidad con una tendencia a incluir en su repertorio musical los ritmos característicos de cada país.

En Chile la murga con referencia Uruguay, se está explorando hace pocos años, uno de sus exponentes más puristas y populares es "La Urdemales" que lleva su nombre en referencia al mítico personaje Pedro Urdemales<sup>24</sup>.

### Pasacalle

Como su nomenclatura lo expone es una manifestación que toma la calle como escenario y transita por ella, la recorre. Debe estar en movimiento constante para generar avance en el recorrido.

En Argentina (Córdoba) la palabra está ligada a exponer un lienzo o pancarta y transportarlo a manos de un conjunto de personas para mostrarlo en un recorrido, tal como en nuestro país sucede durante las marchas, en las que se despliega este lienzo que identifica al grupo que marcha y muestra una opinión sobre lo que trata la manifestación. (Fig.16)

En esta investigación se vincula el concepto de pasacalle, paralelo a lo que se entiende como murga y comparsa en Argentina. En Chile el pasacalle está ligado a la marcha y a una expresión carnalera que recorre el espacio público. En su forma expresiva: Pasacalle ha de ser el formato que toman distintas agrupaciones para apropiarse de las calles con su propuesta particular de música, danza e indumentaria visual.

24 Originado en la baja edad media española, el personaje de Pedro Urdemales es el arquetipo del pícaro que engaña hasta al diablo. En el contexto de una cultura popular que valora altamente la astucia como forma de supervivencia y ascenso social, las aventuras de un pillito como Urdemales no podían dejar de tener una aceptación más que universal. (Memoria Chilena.) Obtenido en enero 2013 en el sitio web: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuentospedrourdemales>

mas, enormes estandartes, banderas, cubos y abanicos gigantes son maneras de permitir la visión del grupo a grandes distancias. La ropa de telas brillantes adornada con lentejuelas se destaca aún en calles oscuras. Los rostros pintados, las altas galeras (sombreros) patriarcales que agigantan a los murgueros, las contorsiones de sus bailes contribuyen al efecto de constituir un grupo sobrehumano, seres pertenecientes a otro mundo»

La murga Uruguay se caracteriza por presentarse en un tablado, cantar su repertorio crítico que apunta a variados ámbitos de la sociedad, configurar diálogos y hasta escenas





figura 16. Conmemoración asesinato Hermanos Vergara Toledo. Villa Francia, Stgo.

#### 1.4.2 Fiesta actual

La cultura festiva urbano-popular en Chile en nuestros días está siendo rehabilitada. El capitalismo e individualismo actual relega la fiesta a los espacios privados, como un bien de consumo para los que pueden acceder a ello. La garantía del divertimento es el alto costo de la entrada, ejemplo de ello son las fiestas electrónicas-estéticas como las "Sensation White" y otras exportadas de Europa. La industria del entretenimiento ha expandido actualmente sus técnicas de captación, indagando en las formas más diversas: el aire libre (un ejemplo es la fiesta de la cerveza), las noches de fiesta en un apartado lugar tipo parcela, con campamento incluido o que duran días, son actualmente parte de la búsqueda de la industria.

Al pensar en las formas del carnaval comercializado encontramos como máximo ejemplo: el Carnaval en Rio de Janeiro con su emplazamiento privilegiado "el Sambodromo", este gran espectáculo es el fruto del cruce entre el carnaval y la industria cultural. La apropiación de la industria toma lo que en su inicio nada tiene de compra/venta y lo transforma en producto. Consecutivamente se comienza a influenciar sobre las temáticas abordadas en el trabajo artístico de los montajes, carros alegóricos, danzas y mensajes de la estética. La autenticidad de la manifestación<sup>25</sup> se pone en juego, puesto que al ser un mega- espectáculo, concebido como un producto turístico pierde significancia popular, ahora aludirá solo a discursos permitidos, ingenuos y acomodaticios, pues lo que se está construyendo es una visión modelo del país o ciudad en donde se realiza.

"la intención del sistema global es filtrar paulatinamente prescripciones sobre lo que se debe desear, hacer y pensar (Ser), de modo de transformar la autenticidad en masificación uniformada" asevera Pérez Bugallo (Citado por Cocimano, 2001)

En Chile por ahora estamos lejanos a ese panorama y dilemas con la industria cultural. La problemática no es preguntarnos si el carnaval sigue siendo auténtico, sino más bien establecer y fortalecer la cultura festiva de los pasacalles y la expresión carnalera del país.

#### 1.4.3 Antecedentes de la historia festiva y lo comico popular en Chile

La historia justificará el porqué la carencia de estas manifestaciones, Salinas (2010) señala que en Chile desde

el s. XVI se intenta establecer el espíritu de seriedad propio del culto heroico de la civilización de Occidente, que traen consigo los colonialistas españoles llegados a nuestro territorio. Las festividades y la comicidad propias del pueblo son subvaloradas, solo se lee un sentimiento trágico en las crónicas de la colonia (como "La Araucana") que no han de dar cuenta de lo cómico festivo del pueblo Chileno.

Los pueblos originarios poseían muchas fiestas que la colonización española intervino con su prolífico calendario de festividades religiosas, se llegó a una proporción estimada de que cada 3 días hábiles existía un feriado de carácter eclesiástico.<sup>26</sup>

Durante los siglos XVI y XVII las autoridades políticas y religiosas se refugian en una parsimoniosa seriedad, ya tratando de aminorar los festejos, velan porque espacios como los templos no alojen ninguna manifestación cómica o animada. A pesar de ello el pueblo hace uso de la iglesia para actividades de esparcimiento y diversión, lo cual condujo a que en el año 1800 por mandato del Obispo de Santiago, Francisco José Marán se clausuraran durante la noche las iglesias de la ciudad. (Salinas, 2010: 30)

Luego de 1810, en el fulgor de la independencia de Chile, surgieron dirigentes independentistas como José Miguel Carrera, quien rebozaba un espíritu alegre, casi carnavalesco. Vicente Pérez Rosales se refiere a él mencionando "su carácter festivo y travieso... su afectado desprecio a las clases privilegiadas y su generosidad, que rayaba en derroche". (Ibíd, 2010)

En el siglo XIX post independencia se gestó el ideal conservador en la élite del país, la cual repudiaba los excesos de la vida del pueblo y se volvió distante al humor y la imaginación poética de este. El lenguaje oral cómico era el espacio que le quedaba al pueblo para la manifestación del humor, al respecto un manual de moral de la época indica:

"La chocarrería desagrada a las personas de educación; por que las chanzas groseras y las bufonadas picantes dan una baja idea del que las usa"<sup>27</sup> (citado en Salinas, 2010)

En esta arremetida contra lo popular a inicios del s. XIX el último gobernador realista Casimiro Marcó del Pont prohibió los carnavales a través de la siguiente orden:

"Teniendo acreditada por la experiencia, las fatales y frecuentes desgracias que resultan de los graves abusos que se ejecutan en las calles y plazas de esta Capital en los días

25 Al respecto ver Cocimano

26 Un País Serio (2008), Quinto capítulo "los aguafiestas", serie de Aplaplac dedicada a la fiesta en Chile, creada y dirigida por Juan Pablo Barros y Jorge Iturriaga, que Canal 13 pagó y nunca dio por considerarla fuera de su línea editorial. Obtenido 22 de enero 2013 en el sitio Web: <http://aplaplac.cl/un-pais-serio/>

27 "Manual de moral, virtud y urbanidad dispuesto para jóvenes de ambos sexos" Santiago, 1853, 15

de Carnestolendas principalmente por las gentes que se apandillan a sostener entre sí los risibles juegos y vulgaridades de arrojarse agua unas a otras; y debiendo tomar la más seria y eficaz providencia que estirpe de raíz tan fea, pernicioso y ridícula costumbre; POR TANTO ORDENO Y MANDO que ninguna persona estante, habitante o transeúnte de cualquier calidad, clase o condición que sea, pueda jugar los recordados juegos u otros, como máscaras, disfraces, correrías a caballo, juntas o bailes, que provoquen reunión de gentes o causen bullicio... (Espinoza & Lobos, s/f)

Hacia el s. XX el modelo de la élite vuelve a cambiar y torna su mirada al estilo de vida moderna que muestran naciones como EE.UU o Inglaterra. Se pretende con eso abandonar las culturas determinadas como bárbaras de españoles e indígenas, para adoptar el perfeccionamiento cultural anglosajón. La crítica a la cultura popular se volvió más aguda, se referían a “el vulgo grosero” o “la sucia plebe”, según Agustín Edwards (propietario de “El Mercurio”) el alma popular chilena estaba constituida por “la mezcla entre el fanatismo de los conquistadores con las supersticiones araucanas”.

Esta opinión peyorativa de la cultura popular se expande por los medios, José Joaquín Mora periodista en “El Mercurio Chileno” reprueba los espacios festivos populares de la chingana y sus bailes “salvajes y obscenos”. El baile al que se refería era la cueca, la cual fue una estilización de la exportada zamacueca limeña, que se fortaleció hasta diferenciarse sustancialmente de su referente peruano, en estas casas de canto llamadas chinganas. (Espinoza & Lobos: art. 2539)

Mora y Sarmiento fueron censuradores de la cultura cómica popular de la chingana que vivificaba incluso las fiestas religiosas presididas por el clero, como Cuasimodo.

Juan Rafael Allende fue un propagandista de la clase media que en sus periódicos de caricaturas construyó la imagen punzante y agresiva de un “roto volteriano”<sup>28</sup> inspirado en el humor negro de los periódicos españoles de la época. La visión del roto a manos de un liberal también había de ser desdeñosa, ya que este consideraba que “los hombres deben actuar como seres racionales y críticos” Bastidas (citado en Salinas, 2010)

Esta concepción liberal marcó la cultura y los lenguajes formales del país limitando lo cómico popular hasta hoy en día. El desdén con el que se mira lo popular desde la élite racional nos demuestra la lejanía que tiene esta cultura

festiva-lúdica con los espacios legitimados.

Un hito importante en la cultura festiva de nuestro país se llevó a cabo durante más de medio siglo (desde 1914 hasta la dictadura) en las reconocidas “Fiestas De La Primavera” evento que se realizaba una vez al año para celebrar la cercanía estival. Estas fiestas eran organizadas por agrupaciones sociales, desde juntas de vecinos a federaciones de estudiantes. La fiesta consideraba la promulgación de los reyes de la primavera, desfiles de carros alegóricos, challa o agua y un pasacalle que recorría las calles circundantes de la población, terminando en la plaza central. (Pereira, 2008: 27)

Dentro del alboroto de esta fiesta se realizaban diversas actividades: el concurso de poesía conocido por “La Flor Natural” donde los más destacados poetas (Neruda, Mistral, Huidobro, Pessoa Veliz) se disputaban el premio, el “Gabinete Bufo” en el cual los estudiantes parodiaban a algún político, competencias y talleres en las comunidades que organizaban su propia fiesta. El Golpe de estado provoca la anulación inmediata de estas manifestaciones comunitarias, bajo las políticas de seguridad interior y la instauración del toque de queda, la vida cultural festiva de nuestro país sufre una herida profunda que no cicatriza hasta nuestros días.

El modelo social de mercado y la represión impuestas en el Gobierno de Augusto Pinochet altera lo que se había estado construyendo en cultura visual, sonora y espacial en el Chile del s. XX (Errázuriz, 2009), además de que las bases económicas y comunitarias de la vida cambiaron abruptamente, por una ideología como afirma Tomás Moulian (citado en Pereira, 2008) “individualista, que fragmenta y que corroe las tendencias a la asociatividad, que debilita los nichos comunitarios” y con ello el avance de la cultura popular.

El proyecto político-cultural de la Unidad Popular es atomizado luego del Golpe de Estado, todas las prácticas estéticas que representan una ideología a favor del mundo popular son limpiadas en una operación exhaustiva del régimen militar para instaurar el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios. Se forja “una organización autoritaria de la cultura de corte nacionalista que, implícita y/o explícitamente, busca redefinir las costumbres y la percepción de la realidad social” (Errázuriz, 2009, 152)

Se lleva a cabo un “golpe estético-cultural” que contribuyó a consolidar el régimen Militar más allá de lo originalmente previsto.

28 Con esta expresión se refiere a un ser sarcástico, que violenta con su humor, lo cual no nos parece puesto que consideramos la idea de un roto carnavalero que contenga la risa festiva y la risa sarcástica, creadora y destructora a la vez.

A pesar de las condiciones en las que nos deja el duro periodo militar, la recuperación es paulatina, en los 80 surgieron múltiples movimientos de protesta que son el referente ineludible para cualquier manifestación ciudadana actual, los artistas (CADA, Andrés Pérez y El Circo Teatro, grupos musicales como los prisioneros, UPAI, entre muchos más) tratan continuamente de declamar su parecer ante un sistema injusto, represivo, carente de espacios de expresión. Todo este movimiento es invisibilizado por la prensa, tachado de agitador, insurrecto. La televisión hace eficaz su reinado, los medios comunican a las grandes masas solo lo que su línea editorial oficialista marca.

El golpe finalmente crea una gran necesidad de que la expresión callejera se fortalezca y empiece lentamente a reactivarse, tras tantos años de orden, calles vacías y el amplio gris circundante, se hace esencial y vital que aparezcan los colores, la masa alegre y comunitaria de gente que desea expresarse.

Empero bajo el imperio neocapitalista y enajenado de hoy en día, el arte no es natural a la gente pues el sistema fomenta un ser alienado, las manifestaciones de la cultura popular están fragmentadas en los medios, todo está catalogado, la danza andina o folclórica y el lugar donde debe mostrarse, el teatro callejero a simple vista es tildado de no-profesional por el mero hecho de no estar dentro del edificio teatral y su manifestación callejera se liga a la protesta por lo cual es generalmente reprimida.<sup>29</sup> El espectador es pasivo, no se involucra. No hay participación, ni opinión ciudadana. Un espectador activo y vivo, probablemente abriría el espectro del observador, acción que le permitiría experimentar la vivencia del arte sin catalogaciones vanas que solo buscan elitizar las manifestaciones artísticas.

Parte de la reacción de este espectador pasivo es secuela del miedo instaurado que dejó la dictadura, muchas veces el chileno no sabe ser espectador vivo, reaccionar, modificarse ante el hecho escénico, porque carga en la memoria colectiva con un reflejo condicionado: una impuesta auto-represión, auto-censura “que adicionada a la cultura de la sospecha en el país, con sus respectivas implicancias y restricciones en el campo de la creación y la difusión cultural, derivan en un repliegue introspectivo en la producción artística así como en la vida cotidiana nacional.” Nos cuesta accionar, la parálisis tiene sus efectos y consecuencias, la rehabilitación cultural es un proceso lento “... Aún cuando en el periodo de transición a la democracia experimentamos

un proceso gradual y sostenido de apertura cívica, política y cultural, las marcas y cicatrices de la dictadura son tan profundas que han dificultado el restablecimiento pleno de una atmósfera cultural propia de un sistema democrático” (Errázuriz, 2009, 154)

En el actual s. XXI lentamente se comienzan a rearticular las organizaciones periféricas de las poblaciones, ello porque el espacio de expresión en el centro capitalino está más vigilado y por lo tanto vedado. Surgen carnavales barriales que se van fortaleciendo con agrupaciones que hacen del baile una travesía al festejo popular, reivindicando la noción comunitaria de generar expresión.

Una nueva entrada del hacer carnaval (luego de su censura en el siglo XIX) se lleva a cabo solapadamente bajo el cariz de la fiesta religiosa. En el norte de nuestro país la influencia Boliviana y Peruana de los carnavales ha sido fundamental para la prevalecencia de los bailes andinos en formato peregrinación, símil al pasacalle. Es esta una manifestación de danzas andinas que hoy al desterritorializarse (Canclini, 2001) se ha hecho presente en Santiago, mostrándose bajo un contexto ya sea: festivo, vinculado al carnaval; o de protesta reivindicativa de las etnias originarias, como lo acaecido con el movimiento actual de los Tinkus durante diversas marchas sociales.

“Estamos recreando los símbolos y emblemas de las culturas andinas en nuestro contexto (la ciudad), reconociéndonos como mestizos” (Fernandez, 2011)<sup>30</sup>

La cultura de carnaval se está recreando en Chile y está creciendo a manos de las comunidades, las juntas de vecinos y organizaciones barriales en Santiago. Casi siempre se instaura una fecha significativa en el que se lleva a cabo el pasacalle, El Día De Joven Combatiente<sup>31</sup> en Villa Francia, el Aniversario de La Toma en La Población La Victoria (actualmente 55 años), Celebración del año nuevo mapuche “Wetripantu” en la población de Los Copihues de la Florida, Fiesta del roto chileno (actualmente roto sudaca) carnaval de la Challa en alusión al soldado de la Batalla de Yungay<sup>32</sup>, solo por dar algunos ejemplos. Cada uno de estos carnavales se reitera cada año y cada vez son más numerosos e integradores tanto de la comunidad como de las comparsas invitadas.

Una de estas comparsas es la Escuela Carnavallera Chinchintirapie cuyo circuito carnavalero de pasacalles está integrado mayoritariamente por la asistencia a los carnavales barriales que se realizan en comunas y zonas periféricas de la Región Metropolitana.

29 Agrupaciones de teatro callejero como TEUCO. fundado por Andrés Peréz, en los años 80 son ejemplo de ello. Ver Hellberg Kaid U.M & Zeme Scala J.A.2012 “Andrés Peréz: técnicas y éticas”, Tesis para optar al título de actriz. Facultad de Arte. U. de Chile

30 Francisca Fernández es Antropóloga Social. Doctora © Estudios Americanos, Instituto IDEA - USACH y miembro danzante en “Quillahuaira” Colectivo de Danza Andina muy activo en las calles de Santiago en los últimos años.

31 “Paradójicamente, un síntoma de que las secuelas del régimen militar aun están latentes, son las permanentes referencias a lo ocurrido en época de dictadura, ya sea para criticarlo, desmarcarse o reconocerlo. Desde esta perspectiva, un porcentaje no despreciable de lo realizado en el ámbito de la creación artística (artes escénicas, audiovisuales, visuales, otras), después del régimen militar, evidencia una relación con este pasado latente” (Errázuriz, 2009)

32 La instauración de la fecha de conmemoración día del roto chileno es en 1889 un año después de la batalla, no obstante hubo un realce de la celebración durante la dictadura en 1974 (Errázuriz, 2009,33), para el entender autoritario lo que se honra es el soldado “roto chileno” que deja su vida en batalla como una figura heroica. No obstante actualmente el sentido de la fiesta refiere al personaje popular típico chileno, que se vincula con el pueblo, es aquel que rompe las reglas sociales sobre el buen proceder. Además la fecha (20 de enero) para las organizaciones que bailan en el carnaval de la Challa o roto sudaca se vincula con el tiempo de Challa y su sincronía con las celebraciones de carnaval en Latinoamérica.

## MARCO METODOLÓGICO

“practicar la observación integral, aquella después de la cual no hay nada más, sino la absorción definitiva- y esto es un riesgo- del observador por el objeto de su observación”  
Lévi-strauss, Claude<sup>33</sup>.

### Sobre la opción paradigmática (perspectiva teórica)

En la investigación social, tradicionalmente existen dos paradigmas, el positivista y el fenomenológico, desde los cuales es posible hacer investigación tanto cualitativa como cuantitativa. (Maykut y Morehouse, s/f)

Para establecer la diferencia se considera que “Los positivistas buscan los hechos o causas de los fenómenos sociales con independencia de los estados subjetivos de los individuos”, suponen el fenómeno aislado del sujeto que lo vive, el hecho es cosificado (Taylor y Bogdan, 1987).

Contrario a ello “El fenomenólogo quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor. Examina el modo en que se experimenta el mundo. La realidad que importa es lo que las personas perciben como importante” (ibíd)

Así como los estudios positivistas y fenomenológicos diferencian sus objetivos, también se diferencian sus metodologías a emplear. Mientras un estudio positivista usa métodos generalmente cuantitativos para generar un posible análisis estadístico (encuestas, cuestionarios, inventarios, entre otros), un estudio fenomenológico busca la comprensión y consecutivamente utiliza estrategias metodológicas cualitativas que generaran datos descriptivos.

Lo fenomenológico atiende a que el investigador luego de observar los fenómenos, los interpreta, trata de comprenderlos y entonces actúa en consecuencia con una intencionalidad, generando conocimientos y principios, todo ello mediante el uso de ciertas estrategias metodológicas cualitativas de levantamiento de información y el análisis o sistematización de la información.

### En torno a lo fenomenológico

Según Hernandez, Fernandez y Baptista (2010) en Metodología de la investigación la pregunta fundamental de un fenomenólogo es ¿cuál es el significado, estructura y esencia de una experiencia vivida por un individuo, grupo o comunidad respecto a un fenómeno?

Para dar respuesta a esto es necesario:

- **“Describir y entender los fenómenos desde el punto de vista de los participantes y de la perspectiva construida colectivamente”,** para lo cual la inmersión es en la comunidad participante.

- **“Considerar que el diseño fenomenológico se basa en análisis de discursos y temas específicos y la búsqueda de sus posibles significados”,** es decir, la estructura simbólica

se descubre y se interpreta.

Para llegar a hacer un estudio fenomenológico, primero debemos conocer el proceder del investigador y así acercarnos al modelo metodológico a seguir. Hernández et al. (2006) expone que la praxis de un investigador fenomenológico, posee ciertas características:

- **“Confía en la intuición, imaginación y las estructuras universales, para aprehender de la experiencia de los participantes”** posee la apertura conceptual para considerar variantes nuevas.

- **“Contextualiza las experiencias: temporalidad, espacio, corporalidad, contexto relacional”,** se atiende a los hechos específicos de la realidad de los participantes.

- **“Realiza entrevistas, grupos de enfoque, recolección de documentación, materiales, historias de vida para encontrar temas sobre experiencias cotidianas y excepcionales”** su perspectiva será nutrida por lo empírico desde su sondeo particular.

- **“Hace una recolección enfocada donde se obtiene información sobre las personas que han experimentado el fenómeno”,** se sitúa desde los participantes.

A partir de estas claves identificamos lo fenomenológico como la raíz de la metodología a implementarse en esta investigación.

### Tipo de investigación

Esta investigación tiene fines exploratorios y descriptivos en torno a nuestro objeto de estudio. El objetivo de este estudio es analizar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes, e intenta describirlo y exponer su funcionamiento. En esta línea, “los estudios exploratorios sirven para acercarnos a fenómenos relativamente desconocidos o que pretenden ser entendidos desde enfoques teóricos no utilizados antes” (Cárdenas, 2011) específicamente en este caso se expone una práctica invisibilizada en el material teórico de la disciplina del Diseño teatral en Chile, a saber: “carnaval y enmascarados”

La metodología utilizada en esta investigación es cualitativa y posee un enfoque Fenomenológico entendiendo por ello (como se explico anteriormente) que se dedica a indagar en el significado y/o estructura simbólica de una experiencia (Hernández, Fernández y Baptista, 2010) en específico: La estética de los personajes enmascarados de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

33 Anthropologie Structurale II, Paris, Plon, 1973, p. 25, citado en (Pavis, 1998: 225)



Es de considerar que el enfoque de esta investigación es además etnometodológico, específicamente relacionado con la etnoescenología<sup>34</sup> pues consideramos que el objeto de estudio “danzante enmascarado” se considera participante de una práctica cultural ligada a un comportamiento humano espectacular organizado, práctica que en otro tiempo, antes de la definición de esta disciplina (etnoescenología), era considerada una manifestación escénicas “menor” dentro de lo considerado oficialmente (occidentalmente) “teatral”. (Sapiaín, 2012)

La Etnoescenología ha ampliado el campo investigación y ha ofrecido acceso al análisis de prácticas espectaculares no occidentales (o consideradas menores) de fenómenos identitarios, y que -a la vez- son el reflejo de conciencias colectivas culturalmente determinadas y dominadas. (Sapiaín, 2012)

### Técnicas de investigación

La perspectiva de la descripción del fenómeno es altamente intersubjetiva e interna, identificándose como investigación endógena<sup>35</sup>. Este tipo de Investigación, conlleva a un estudio de casos, no a la generalización; la explicación formulada por el Investigador ante la cultura que estudia, es válida sólo para ese contexto. “La investigación endógena tomada en sentido estricto es una investigación etnográfica en la que los investigadores pertenecen al grupo que se investiga” (Martínez, 2006).

Esta investigación se sitúa desde la participación y la convivencia directa de la investigadora en la comunidad a estudiar.

Las técnicas de levantamiento de información a utilizar son:

- Recolección bibliográfica para la generación del “marco teórico referencial<sup>36</sup>”
  - observación participante
  - entrevista personal con participantes de la agrupación
    - Director musical de la agrupación
    - Encargado del taller de diseño de la agrupación 2006-2007
  - entrevista grupal no estructurada
- Para el análisis de objetos se recurre a registro fotográfico de las siguientes fuentes:
- archivo personal, sesiones de taller de figurines y carnavales

- archivo de la agrupación E. C. Chinchintirapié con registro de las intervenciones y pasacalles

Posteriormente se eligieron las fotografías que permitían un mayor análisis en función de los objetivos de la investigación.

### Sobre la entrevista grupal semi-estructurada

Según Taylor y Bogdan (1987) “las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas, son flexibles y dinámicas y están en contraste con la entrevista estructurada”. Este tipo de entrevistas también recibe el nombre de no estructurada, lo cual no significa que carezcan de estructura, mas bien para llevarla a cabo se preparan los bloques temáticos y se redactan algunas preguntas concretas de lo que se quiere abordar. Este orden tentativo estará supeditado al transcurrir propio de la entrevista. Se usa la entrevista semiestructurada cuando el sujeto es considerado un cualificado transmisor de la información a la que se quiere llegar.

La inmersión en un grupo organizado que está vinculado a la horizontalidad y la integración de los sujetos hace coherente y pertinente que la estrategia sea la entrevista semiestructurada, ya que estas “siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas” (Taylor y Bogdan, 1987)

El entrevistador o moderador ha de llevar el cauce de la conversación en conjunto con el grupo. En este caso es “el propio investigador el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista. El rol implica no sólo obtener respuestas, sino también aprender qué preguntas hacer y cómo hacerlas” (Taylor & Bogdan, 1987) en una dialéctica legítima donde se escuchen las voces de los involucrados.

Existen tres tipos de entrevistas de estructura cualitativas estrechamente relacionadas entre sí.

- la historia de vida o autobiografía sociológica,
- la que se dirige al aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente, donde el entrevistado es el testigo
  - las que tiene la finalidad de proporcionar un cuadro amplio de una gama de escenarios, situaciones o personas. Un espacio al que no se puede llegar.

En este caso la entrevista (grupal semi-estructurada) utilizada tiene por objetivo llegar a ese escenario específico del

34 El término etnocenología es un neologismo creado sobre el modelo empleado por la terminología científica para la identificación de una nueva disciplina, que ha propuesto y ha defendido Jean-Marie Pradier, fundador y principal teórico de la disciplina en Europa quien define la etnocenología como el estudio de las diferentes culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados. (Sapiaín, s/f). Patrice Pavis menciona el término en relación a los métodos de investigación de la antropología en las artes escénicas.

35 La investigación endógena se genera desde adentro, desde los propios miembros del grupo que se estudia.

36 La metodología cualitativa siempre ha rechazado el uso de un marco teórico exógeno, y en su lugar usa un marco teórico referencial, en el caso de la investigación endógena, este marco es solo eso “teórico- referencial”, es decir, fuente de información y nunca modelo teórico en el cual ubicar nuestra investigación. (Martínez, 2006: 12)

pasado originario de la manifestación, para poder rearmar la historia de los procesos creativos. Se propone indagar en los recuerdos, vivencias y reflexiones del grupo que inicio esta práctica a través de esta técnica.

### Entrevista grupal

Se realiza una única jornada de conversación a la cual se citan ex y actuales integrantes del cuerpo de Figurines de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié.

### Elección de participantes

Asisten a esta jornada once personas, todos con experiencia como danzantes enmascarados de la escuela referida en distintos años del 2006 al 2012, que dan a conocer la especificidad de esta práctica escénica a través de sus memorias.

Esta conversación se guía en torno a las siguientes preguntas que instalan los temas específicos a indagar. Las preguntas fueron comunicadas con antelación y por escrito a los invitados.

### Comprendiendo los cómo y porqué

1. ¿Qué rol cree que debe cumplir un Figurín?
2. ¿Cuál fue la motivación, fundamentación y crítica que lo/la orientó en la creación de sus figurines en los distintos montajes de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié? Perro, calaca y Brujo
3. Colectivamente, ¿cómo fue el proceso creativo, inspirador y crítico, de figurines como perros con oficio, perros pacos, perros marginales y calacas?

En el anexo de la investigación se adjunta parte de la transcripción total de la entrevista grupal en razón a exponer sólo contenido pertinente a nuestra investigación. El desarrollo total de la jornada tomo aproximadamente 4 horas.

### Procedimiento de la investigación

En primera instancia para realizar el marco teórico de nuestra investigación se hará un estudio documental que indagará en los antecedentes históricos del carnaval, contexto del objeto de estudio. Desde ahí la comprensión del actor social de esta manifestación, en este caso, el "danzante enmascarado" y su contextualización en el Chile, urbano, actual. Para eso se lleva a cabo la revisión histórico-bibliográfica de conceptos clave y fuentes referenciales como: fiesta, teatralidad y evangelización, fiesta religiosa,

baile de enmascarados.

Posteriormente se instala nuestra definición del concepto "figurín" y se proponen los cinco principios para el diseño y creación del danzante enmascarado: Juego, sátira, carnavalización, sincretismo y alegoría, exponiendo su significado y relación con la práctica referida. En seguida la investigación toma un cariz descriptivo donde se hace una breve revisión de la historia de la máscara y se propone una tipología de máscaras ejemplificando con las observadas en el mundo festivo popular. Luego de esta tipología se hace el estudio de la indumentaria del danzante enmascarado y se describen los elementos y características que nos parecen relevantes para su conformación idónea.

Terminado el marco teórico referencial de nuestra práctica a estudiar, nos internamos en la descripción y presentación de la agrupación que contiene nuestro objeto de estudio: La Escuela Carnavalería Chinchintirapié, en esta parte de la investigación el uso de la técnica de observación participante es crucial en conjunto con las entrevistas realizadas, pues es con estos levantamientos de información que se construye el capítulo referido.

La agrupación estudiada es un colectivo de personas que crean una estructura simbólica trabajando a nivel estético-discursivo. Tal como lo hace una compañía de teatro, pero con una dinámica distinta, que apunta a la horizontalidad de los roles y el discurso colectivo.

Luego de dar a conocer la agrupación en términos organizativos, presentamos específicamente a los danzantes enmascarados de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié, en este proceso es clave la entrevista grupal realizada para construir la historia del cuerpo de figurines. A través de un proceso inductivo se explora este ambiente de creación microsocial para descubrir cuáles son las fórmulas estéticas del diseño para que el discurso estético-crítico se lleve a cabo.

En específico se toman los cinco principios de diseño propuestos, la tipología de máscaras y los elementos de la indumentaria, y se analiza su presencia en la construcción visual de los figurines mediante las fotografías, el material visual recopilado, la observación y vivencia directa de los montajes-pasacalles de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié.

### 3. MARCO TEÓRICO

Comprender al danzante enmascarado “figurín” desde la visión del diseño teatral implica comprender también sus fuentes, el lugar que desempeña en la cultura y el cómo se fue erigiendo como símbolo y expresión artística callejera en las distintas sociedades en que se hace presente.

Es necesario instalar los conceptos que se conjugan en el quehacer estético del figurín, cuestión que no solo es visual, sino también propia de su acción rupturista en relación con la cultura en la que se enmarca; ya sea desde el universo de lo carnavalesco o su papel en el juego de lo ritual “sagrado”. Se indagará en el concepto figurín para luego establecer los principios que influyen en su diseño y concepción, consecutivamente se identificarán los elementos concretos y visuales que configuran el diseño del personaje danzante enmascarado.

#### 3.1 Figurar

La acción del danzante enmascarado, llamada “figurar”, es un concepto que integra la idea de dar vida a la máscara, en el movimiento y el baile. Este concepto es utilizado y validado en variadas agrupaciones de danza en Chile, generalmente bailes andinos. A continuación se indaga en la raíz de este verbo y la significación de su uso.

Formalmente “figurar” alude a:

**Figurar.** (RAE) (Del lat. figur re).

1. tr. Disponer, delinear y formar la figura de algo.
2. tr. Aparentar, fingir. Figuró una retirada.
3. intr. Pertener al número de determinadas personas o cosas, aparecer como alguien o algo.
4. intr. Destacar, brillar en alguna actividad.
5. intr. hacer figura.
6. prnl. Imaginarse, fantasear, suponer algo que no se conoce.

Se deduce que figurar está ligado a hacer aparente algo y que por figuración se entenderá una idealización relevante de algo o alguien, una imagen creada de algo que no se conoce a cabalidad.

En torno a esta idea de figurar y la credibilidad del acto, Huizinga (1972, 28) establece que cuando un niño figura, copia, se imagina algo en más bello, sublime o peligroso de lo que generalmente es. Es príncipe, padre, bruja maligna o tigre. El niño se pone tan fuera de sí que casi cree que

“lo es” de verdad, sin perder, sin embargo, por completo la conciencia de la realidad normal

El sujeto en este caso concretiza una realización aparente, una figuración, es decir, un representar o expresar por figura aquello que desea ser. Se vincula la idea de figurar al juego, que generalmente es una representación o una lucha por algo, a veces ambas funciones se entremezclan de manera que el juego representa una pugna por ver quién reproduce mejor algo (Ibidem). Aquella representación puede ser sólo presentar algo, exhibir ante espectadores un juego lleno de figuración, una fantasía viva.

#### 3.2 Principios de diseño del figurín

A partir de esta inmersión en el concepto figurín, el danzante enmascarado y su práctica de figurar, es preciso delimitar los conceptos que intervienen en este accionar. Este estudio vincula cinco principios a la figuración que están implícitos en el personaje resultante: el juego, sus características y condiciones; la sátira como condicionante de este juego y la relación de la caricatura (o sátira pictórica) con la creación del figurín; la carnavalización, su lenguaje, su contexto y formas propias, las cuales están implícitas en el figurar y el contexto festivo; el sincretismo estético y su presencia en la configuración del enmascarado; finalmente se presenta la noción de alegoría y su uso o no, como una herramienta para la comprensión de los conceptos que comunica el figurín.

##### 3.2.1 El juego social

El hombre es un animal que ha hecho de la cultura su juego.  
Johan Huizinga

El juego en su función comunicativa social es un mecanismo complejo que presenta un mundo imaginado “figurado” y posee ciertas características que se expondrán desde la perspectiva de Johan Huizinga<sup>37</sup> en su libro “Homo Ludens”. Para este estudio es de interés la definición del juego social ligado a la colectividad productora de cultura.

Como actividad horizontal para humanos y animales el juego cerciora esa dualidad entre la razón y la emoción, implícita en su acción. Cuando se juega, el accionar físico está constantemente interpellando al mundo imaginado que configura el juego: una mímica, el pillarse, todo juego mantiene en diálogo dos perspectivas: la racional y la sensitiva, no es netamente sensitivo y menos aún sólo racional.

37 Es el primer filósofo que estudia el juego no en sus aspectos psicológicos, ni biológicos, sino que lo vincula directamente con la cultura, él quiere demostrar que la cultura humana brota del juego: “...no se trata del lugar que al juego corresponda entre las demás manifestaciones de la cultura, sino en qué grado la cultura misma ofrece un carácter de juego”. (p.8, Introducción a modo de prólogo - Homo Ludens).

El juego suprime y a la vez conserva un impulso racional y un impulso sensible, “el impulso de juego (...) en la misma medida en que arrebatte a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos” (Schiller citado en Castro)<sup>38</sup>

En el juego la humanidad se manifiesta en todo su esplendor, donde lo animal (irracional-sensitivo) y lo humano (racional-ideal) se plasman en su ejercicio. Por tanto, “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega” (Schiller citado en Castro). El hombre se reconoce en el juego como partícipe de un no razonamiento: “Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional.” (Huizinga, 1972, 14-15)

Es fundamental para que se produzca el juego el consentimiento de las partes que lo integran, por ello su práctica es una elección libertaria, que no está sujeta a ninguna obligación. Por esto se le considera un acto libre, pues su objetivo no está ligado al instinto, ni a las necesidades básicas humanas y no posee un sentido utilitario en términos de producción.

“El juego -y por extensión, el mundo de la cultura- sólo es posible cuando el hombre funciona libremente en un margen de seguridad proporcionado por la satisfacción de sus necesidades”. (Castro, Los libros de arena) según esta cita, el hombre juega solamente cuando sus necesidades básicas<sup>39</sup> están cubiertas, no obstante, cuando el juego muta a rito se transforma en una necesidad secundaria<sup>40</sup>, realizada entre otras razones por la carencia o en solicitud -favor de los dioses -de las necesidades básicas. Específicamente como juego sagrado, la comunidad que lo práctica le otorga un alto grado de significación transformándose en un acto necesario, parte de las creencias populares. El juego en estos casos pertenece a la esfera de la fiesta o el culto, según Huizinga (1972: 22) en todas sus formas superiores, a la esfera de lo sagrado.

La construcción de mundos ideales es parte de armar un juego, el participante ha de sumergirse en este mundo utópico propuesto. El juego contiene una visión extracotidiana que se materializa pero que a la vez está alejada de la vida real, habitual, cotidiana. Por consecuencia, el juego existe en un tiempo sagrado y durante su desarrollo hay una

disociación del mundo real. “en la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna...es la cancelación temporal del mundo cotidiano” (Huizinga, 1972, 26) este fenómeno ocurre durante el tiempo de juego como ocurre en la época de carnaval.

La suspensión temporal de la vida social ordinaria en gracia a un tiempo sagrado de juego, se ve tanto en rituales de iniciación de variados pueblos como en otras ceremonias, en las cuales el contexto alrededor deja de funcionar o al menos deja de tener valor ante los participantes de la ceremonia. En muchos casos la comunidad completa se vuelca en función de aquella manifestación; en La Fiesta de la Tirana en nuestro país, podemos reconocer esta característica lúdica, donde el pueblo y gran parte de la población de Iquique prestan absoluta atención al acontecimiento.

En el juego no todo se debe develar, se deben mantener los secretos a resguardo, el encantamiento de los niños ante el misterio del juego es símil al del espectador ante lo sorprendente o desconocido, con el uso de la máscara y el disfraz el misterio del juego se vuelve absoluto. La extravagancia del juego es indiscutible y su carácter extracotidiano.

### Componentes del Juego Social

Todo personaje enmascarado danzante, ya sea en un pasacalle o en el rito de una comunidad, está sujeto a los componentes del juego, su propia relación con su accionar, su calidad de jugador, su integración en un equipo de juego donde los involucrados pueden ser otros enmascarados o la comunidad compenetrada del juego. El espacio, el tiempo y el orden son los factores que contienen el juego sagrado y los que lo delimitan.

**El jugador y el equipo:** “Cualquier juego puede absorber por completo, en cualquier momento al jugador” (Huizinga, 1972: 21) a tal grado que pueda dejar de lado la realidad. La conciencia del “como si”<sup>41</sup> es fundamental para adentrarse al mundo del juego, es aquello lo que mantiene a salvo al jugador, pues la sumisión absoluta al juego puede ser peligrosa. Existen casos en que el niño sumergido en el juego se cree superhéroe y se apropia de las características de su personaje a tal grado que puede lanzarse desde las alturas para emprender el vuelo, el grado de peligrosidad puede ser menor pero el convencimiento del jugador en ocasiones llega a tal que pierde la noción de la realidad o de las consecuencias de sus actos y/o bromas. El juego del enmascarado permite esta absorción de la persona, muchas

38 Schiller se rige por el principio antropológico de la doble naturaleza inseparable - sensible-racional - del carácter humano, por lo cual considera la acción de jugar como un principio de activación de ambas zonas, por lo tanto de humanidad.

39 Entiéndase por ello las que remiten a la sobrevivencia: alimento, salud, vestimenta, vivienda.

40 También llamadas de orden social o de civilización, son aquellas que mejoran la calidad de vida. Se dividen en: -Las culturales/espirituales -Las de confort.

41 Nos referiremos a “como si” Cuando una imagen u objeto pasa a ser sustituto de la cosa real.



veces el personaje encarnado está presto a hacer acciones peligrosas para la persona, como el subirse arriba de árboles, autos u otros con los que se encuentra. El Khusillo y el Ayahuma (bufón andino - máscaras textiles de los andes) presentan estas características de apropiación del intérprete, en donde la persona ya no existe sino solo el enmascarado, que juega, baila, roba, pega. Cuando está encarnado en la máscara, la comunidad se compenetra en el juego de tal forma que acepta y motiva su accionar durante la fiesta. El Khusillo pasa a ser una figura importante en esta fecha, mucho más que las autoridades.

Los participantes del juego se asocian y ello conduce a que existan como habitantes del mundo mágico propuesto por el juego y como equipo más allá del mismo, puesto que perdura después de terminado el juego. El miembro participante se considera parte de un grupo que hace algo excepcional a lo cotidiano y se sustrae de las normas generales acostumbradas.

Dentro del juego en comunidad “La oposición en broma y en serio oscila constantemente, el valor inferior del juego encuentra su límite en el valor superior de lo serio. El juego se cambia en cosa seria y lo serio en juego” (Huizinga, 1972, 21), la capacidad de dilucidar este vaiven entre la broma y lo serio debe ser del dominio del jugador, en este caso el enmascarado propone y embroma.

**Espacio y tiempo:** El juego al igual que el carnaval, no es una actividad permanente y está sujeto a 2 planos de existencia espacial, las características del mundo físico -la locación donde se ejecuta, ej.: calle - y del mundo ideado - ej.: un bosque-. Según el personaje encarnado, el espacio se vuelve su entorno. Por ello para un “figurín perro”, el mundo y los elementos que sean llamativos o funcionales no serán los mismos que para un “figurín anciano”. El árbol será su baño, mientras que para un abuelo las ramas serán bastón.

El juego tiene un comienzo y un final, lo que le da la estructura de forma social, repetible y recreable.

**Orden:** El espacio cercado, delimitado del juego ya sea este un campo o un templo, en sí mismo contiene sus propias reglas. El juego exige orden, la más mínima desviación estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. (Huizinga, 1972)

En el juego no hay duda de lo que se debe hacer, frente a las reglas de un juego no cabe ningún escepticismo, así lo enuncia Paul Valéry citado en (Huizinga, 1972: 25)” pues en cuanto se traspasan las reglas se deshace el mundo del

juego... y se pone en marcha el mundo habitual”

El aguafiestas es aquel que viola las reglas, distinto y peor que el jugador tramposo, ya que es el primero quien rompe el círculo mágico del juego. Lo pone en evidencia como frágil, rompe la ilusión, a la vez que amenaza la existencia del equipo.

Para que permanezca el orden en el juego, debe existir la tensión que expone al azar al participante y hace que la incertidumbre sea una constante en el juego. El jugador enmascarado está en tensión continua al no saber con qué se encontrará, qué elementos o cómo reaccionará la gente a su alrededor, por ello está forzado a permanecer en los límites que tiene su juego y cumplir las reglas que le impone encarnar la máscara.

#### El juego sagrado de figurar

Tratar de dilucidar cómo se crea la figuración, en primera instancia atiende la idea de mimar la realidad. “La experiencia de la naturaleza y de la vida, que no ha cobrado todavía expresión, se manifiesta en el hombre arcaico como una emoción...La figuración surge en el pueblo, lo mismo que en los niños y en los hombres creadores, en la emoción” (Frobenius, citado en Huizinga, 1972, 31)

Esta emoción frente a los ciclos de la vida, frente al orden del tiempo y del espacio, hace que el Hombre recree lo que le impresiona en sus juegos sagrados, así refuerza la estructura que conoce. “En virtud de la emoción, un sentimiento de la naturaleza se ensancha reflejamente en concepción poética, en forma artística”, estas son las palabras que ofrece Huizinga (1972) al referirse al proceso de la fantasía creada. En la acción enmascarada se poetiza la realidad, transformando en imagen viva aquello percibido por el alma del hombre-niño, que representa sus demonios y sus apariciones, y finalmente se configura como un creador de ritos y con ello en hacedor de formas artísticas.

Huizinga habla con conocimiento del niño, quien se enfrenta al mundo consolidado, a un contexto delimitado por lo impuesto por sus padres y/o por su cultura cercana, finalmente a las representaciones culturales ya elaboradas, tradicionales. El niño-hombre se mueve entre estas representaciones preestablecidas, por ello es común ver que un niño occidental se enmascare de un personaje de ficción de televisión, pero no de brujo místico. La cuestión trata sobre el proceso de ese enfrentamiento entre las representaciones culturales ya dadas con la experiencia de la naturaleza, será

esa pugna la que conduce al sujeto a no ser imitador sino creador de ritos, eso lo llevará a la concepción de la acción cultural.

Los autores referidos por Huizinga, Frobenius y Jensen, llegan a una metáfora fantástica "Todo lo que se puede decir del proceso operante en la figuración, es que se trata de una función poética, y como mejor se la caracteriza es designándola función lúdica" (Huizinga, 1972, 41).

En definitiva el enfrentamiento de la cultura propia del sujeto con su experiencia personal frente la vida, hace que su acción poética, - en este caso el enmascararse - sea un proceso de crítica a la realidad, que se opera a través del juego. De esta manera se vincula el juego a una función social que sería: criticar, discursar, comunicar, así aparecen aspectos como deber y tarea o misión (Huizinga, 1972, 20) para que el discurso se logre. Si bien el juego es libertad, el jugador no está libre de las pautas para que el juego se produzca.

La acción de "figurar", encarnar una máscara, se reconoce en el mundo de los adultos en algunas prácticas culturales como parte de una representación sacra de una cultura arcaica, no obstante, la diferencia es sustancial, puesto que en este caso entra "en juego" un elemento espiritual muy difícil de describir. "La representación sacra es algo más que una realización aparente, -algo más que una figuración- y también algo más que una realización simbólica, porque es mística"<sup>42</sup> (Huizinga, 1972, 28)

Los seguidores de las creencias que se materializan en este juego sacro aseguran que la acción ritual desempeñada es salvadora y necesaria, por ello crean un orden absoluto, una estructura distinta a la que cotidianamente viven, para que el ritual se lleve a cabo sin perturbaciones. La comunidad se prepara para el rito bailado donde fuerzas de la naturaleza se personifican y danzan, reestructurando el espacio y la vida. Estas acciones rituales místicas contienen todas las características formales del juego.

El ritual se sitúa en un campo propio delimitado como fiesta y se lleva a cabo con alegría y libertad. El juego sagrado se realiza durante un tiempo determinado, pero su efecto se prolonga más allá de su temporada, gracias a su realización el grupo que ha celebrado la fiesta gozará de seguridad, orden y bienestar, hasta que se realice nuevamente, se cuida la persistencia de su ciclo en el tiempo, en un ejercicio de repetición y retorno de las creencias, que poseen un orden específico. En la comunidad se deben cumplir

ciertas condiciones para que se realice y siempre involucra un misterio para el otro, finalmente es la mística del entorno lo que le da ese matiz.

Los elementos que conforman este juego sagrado son la danza y la música en conjunto, estos acompañan el hecho ritual. Así se asevera "según una vieja doctrina china, la danza y la música tienen como fin conservar el mundo en marcha y predisponer a la naturaleza en favor del hombre". (Huizinga, 1972, 29).

El encantar a la naturaleza con las artes del movimiento es un ámbito de la mística en los juegos sagrados, puesto que la danza es uno de los representantes más auténticos del juego tanto primigenio como infantil y en su manifestación ritual ha de presentarse como una acción dialogante que se ejecuta y siempre ha de comentar algo sobre el mundo circundante, provocando a aquellos que la vivencian.

La acción sagrada es algo que se hace. Lo que se ofrece es un drama, es decir, una acción, ya tenga lugar en forma de representación o de competición. Representa un suceso cósmico, pero no solo como mera representación, sino como identificación; repite lo acaecido, ya sea un mito, o un trozo de la historia propia.

El culto predice el efecto que en la acción se representa de modo figurado. Su función no es la de simple imitación, sino la de dar participación o la de participar. Es un "hacer que se produzca la acción". (Huizinga, 1972, 29). El rito hace que la comunidad viva la acción, todos entran y participan en la figuración que se realiza.

Huizinga (1972) expone e instala una diferencia en lo que interesa de este tema a la psicología y a los estudios de cultura: para la psicología ha de ser fundamental conocer cómo estos fenómenos (la acción sacra, la figuración) pasan a ser necesidades de la comunidad, actuando como "identificaciones compensatorias" entendiéndose por ello 'un acto que es imposible de ejecutar por los sujetos en la realidad'. En cambio, lo importante para la ciencia de la cultura es "comprender qué significan, en el ánimo de los pueblos, esas figuraciones en las que rige la transmutación de lo vivido en formas animadas de vida" (Huizinga, 1972: 29).

El culto por ende es una representación dramática, una figuración, "una realización vicaria"<sup>43</sup> que representa por sustitución aspectos de la realidad, desde una mirada de la "otredad", se representa lo que no soy o lo que no puedo hacer, de lo que no formo parte y por medio de ello se comenta lo propio. El sujeto se enmascara de cóndor, se

42 Místico: ligado a una experiencia directamente relacionada con lo divino y/o el conocimiento de los espíritus.

43 Vicario (Del lat. vicar us). adj. Que tiene las veces, poder y facultades de otra persona o la sustituye. RAE



figura 17. Cabezas grotescas Da Vinci

enmascara de español conquistador, de ángel, de diablo y por medio de estos comenta y critica su realidad.

Un rasgo esencial del juego de figurar es la conciencia del “como si”, que consiste en mantener alerta la noción de la realidad. Esta situación nos enfrenta a la interrogante sobre las características de la vinculación con que el enmascarado danzante y su comunidad se entregan al juego y su trance.

Se toma como referencia el relato de Aw. E. Jensen (citado en Huizinga 1972, 39), quien considera que la forma en que los participantes contemplan sus grandes fiestas religiosas no es de completa ilusión, existe una conciencia de que no es verdad. Esto se deja ver, ya que no se asustan cuando los demonios que ellos han figurado deambulan por sus espacios. “Lo cual no tiene nada raro pues son ellos los que han escenificado toda ceremonia; han fabricado las máscaras, las llevan y las esconden (después de usarlas) de las mujeres, hacen el ruido que anuncia la aparición del espíritu, marcan su huella en la arena, tocan las flautas que representan las voces de los antepasados, es decir, preparan y hacen el artificio. En el pueblo nadie es absolutamente engañado, saben quién está detrás de la máscara, sin embargo, se agitan terriblemente si la máscara se les acerca en actitud amenazadora y huyen con gritos de espanto”. Estas expresiones dice Jensen, son en parte totalmente espontáneas y auténticas, pero, por otro lado, un deber tradicional. Hay una confabulación tácita entre espectador y enmascarado, donde la conciencia del mundo real y el mundo del juego: “como si”, se vive en ambas partes componentes del juego carnavalero del enmascarado.

El elemento de “hacer creer” siempre está presente, R.R. Marett (citado en Huizinga, 1972) en sus estudios ha demostrado cómo en la fe y en las creencias primigenias se plasman estos artíficios. En la acción sagrada quien sea hechicero o hechizado, es a la vez engañador y engañado, voluntariamente se quiere ser engañado y cautivado por la acción danzante enmascarada. Al hablar de juego sacro se entenderá que: “La acción sacra queda comprendida, en lugar importante, dentro de la categoría juego, sin que por eso pierda en esta subordinación, el reconocimiento de su carácter sagrado” (Huizinga, 1972, 44).

Al involucrar el concepto de juego en las acciones sacras se comprende la unidad e inseparabilidad de fe e incredulidad, la alianza de la gravedad sagrada con la simulación y la broma (Huizinga, 1972). Se presenta un juego que puede hacer reír pero es serio, pues lo que comunica no es un sin sentido, su probable vinculación con la comicidad no implica que no ten-

ga sentido o importancia el contenido que porta la figuración.

### 3.2.2 La sátira crítica

Dentro de la creación de un figurín, en este caso el danzante enmascarado de La Escuela Carnavalera Chinchintirapié –que se describirá detalladamente más adelante- el boceto o idea original generalmente es una caricatura del personaje que se desea realizar, no obstante, la relación del figurín con la caricatura va más allá de la mera imagen. En la conceptualización de la caricatura nos encontramos con una raíz crítica que está fuertemente ligada a la sátira, por ello es pertinente hablar de la sátira pictórica y sus similitudes con la creación del enmascarado.

#### La sátira pictórica (o caricatura)

Los retratos grotescos de Da Vinci son considerados las primeras caricaturas realizadas, el maestro renacentista en sus dibujos no creaba un rostro imaginado, si no que deformaba el de alguien observado. (fig.17) En la creación del figurín de la E.C. Chinchintirapié se dan ambas formas: la creación y la deformación. Esta última; la caricatura deformada de la persona real; resulta ser más agresiva y crítica siempre y cuando se reconozca la identidad del caricaturizado.

Antes de que este ejercicio se denominara caricatura, nos encontramos con la noción de sátira pictórica, que refiere a cualquier imagen que aluda a una persona emitiendo una opinión crítica de ella a través de la deformación de su propia imagen.

“La caricatura moderna nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico” (Eco, 2007, 190)

La caricatura, al poner énfasis en algunas características del sujeto, pretende también lograr un conocimiento más profundo de su carácter. No siempre está destinada a denunciar una fealdad interior, al contrario a veces destaca características físicas e intelectuales o de comportamiento que hacen amable y simpático al caricaturizado, entonces se reconoce una dualidad y propósitos opuestos entre la caricatura-sátira y la caricatura-retrato. Por el interés en la crítica se profundizará en la caricatura-sátira.

Ernst Kris (citado en E.H.Gombrich, 2003) trata la sátira pictórica como un instrumento de impulsos hostiles hacia una persona o las ideas que representa esa persona. Gombrich en







figura 22. Imagen Superior: Victor Hugo litografía por Honoré Daumier 1849

Imagen Inferior: "Pasado Presente Futuro" de Luis Felipe I de Orleans litografía de Honoré Daumier, January 1834.

estar ligado a una verdad absoluta, solo es una metáfora y decidir usar imágenes provenientes del mito, comienza a ser lenguaje.

El lenguaje de la sátira pictórica -a futuro caricatura- tomara como estrategia la aberración, la desproporción, la distorsión de la normalidad para comunicar una idea. "Una buena caricatura introduce la exageración, es una hermosa representación que hace un uso armónico de la deformación" (Eco, 2007:152) (fig. 22)

#### Imagen satírica y figurín como sermón

Se habla de la imagen satírica como arma y al caricaturista se le reconoce un arsenal, no obstante Gombrich (2003) se pregunta ¿será realmente un arma? o en verdad ¿será la misión de estas imágenes predicar a los ya convertidos? La función comunicacional del figurín (personaje enmascarado) se liga a ello, pues el contexto de presentación es fundamental, se difunde en la comunidad una idea que muchas veces ésta ya tiene integrada, es una prédica a los acérrimos de los mismos ideales. En consecuencia visualizar ideologías y opiniones personales en un personaje enmascarado se transforma en placer, ya que siempre alguien se identificará u opondrá, por eso la gente ríe de las caricaturas críticas, que rara vez llegan a herir las susceptibilidades de quienes son los protagonistas satirizados. El sermón robustece y alimenta las ideas ya integradas, las complementa, "como otros rituales refuerza los vínculos de la fe común y los valores comunes que mantienen unida a la comunidad" (E.H.Gombrich, 2003: 195)

En la sátira pictórica hay una noción de identidad básica que es muchas veces mal entendida como aquello que nos diferencia de los otros y nos hace superiores, esto se destaca aún más cuando se refuerza el estereotipo que cualquier grupo tiene de sí mismo y de los demás, hay una visión acotada por lo que nos entrega la imagen, por ejemplo la figura de un hombre bien vestido y gordo es asimilado como acaudalado, se estereotipa. En el caso del figurín es el accionar del personaje el que complejiza la lectura de aquella imagen que en primera instancia puede responder a un estereotipo.

Este estereotipo se construye con una serie de metáforas que buscan una mejor interpretación del público que enfrenta al figurín y se usan al igual que en la caricatura. "Se aplica un relato o un mito conocido por el público a una noticia, vinculando de ese modo lo familiar con lo no familiar" (E.H.Gombrich, 2003). La forma de comunicar de

la caricatura y el figurín es muy parecida, es posible abarcar cuestiones temáticas complejas generando una cercanía que parece ingenua desde el humor.

Al connotado caricaturista político Nicolás Garland le preguntan si deseaba influir en lo que la gente piensa con su trabajo. A lo que él responde "Yo nunca, nunca pienso que las caricaturas políticas influyan en la gente (...) pero pienso que hacen otra cosa. Las caricaturas que recuerdo especialmente son caricaturas que de alguna manera condensada expresan algo que ya sé, pero de una forma que es fácilmente accesible para mí" (E.H.Gombrich, 2003: 211). La caricatura simplifica lo que a menudo son cuestiones políticas muy complejas hasta convertirlas en imágenes muy sencillas, infantiles, que casi no se cuestionan, del mismo modo opera la imagen del figurín, que puede construirse desde la caricatura, desde un estereotipo, pero siempre se complejiza desde su acción, desde su juego, es el complemento entre la imagen satírica y el juego el que propone discurso y carnaliza el entorno.

#### 3.2.3 Carnalización del mundo

El principio de carnalización en el figurín atiende a todas aquellas características que posee la vida en carnaval, las cuales modelan y rigen su forma inusual de ser, su naturaleza particular. Dentro de esto es esencial distinguir la función de lo cómico y la risa carnavalesca, la lógica del mundo al revés en coexistencia con las dualidades y los ciclos que se expresan en el carnaval. Así como también es importante identificar el lenguaje estético de la carnalización, considerando la configuración del espacio y la vida colectiva como contexto. Para finalizar la exposición de este principio se describen algunas bromas de antaño como muestra de la vida carnalizada. Todas estas cualidades se concentran en el accionar y la vida del personaje enmascarado a estudiar.

#### Lo cómico-popular y la risa carnavalesca

Durante la Edad Media y mucho antes de ella en épocas más remotas convivían plenamente los cultos cómicos y los cultos serios, así lo menciona Maximiliano Salinas en sus estudios sobre la risa en las culturas originarias, cuando plantea que los indígenas del territorio de Chile vivían en regocijo, vivificando la risa y su goce en el cotidiano<sup>44</sup>.

Así también expone Bajtin la naturalidad de lo cómico en

44 Ver Salinas, Maximiliano, La Risa De Gabriela Mistral, o Entrevista a Maximiliano Salinas y Jimmy Scott [en línea] "La belleza nueva" Agosto 2010, Santiago de Chile <<http://www.otrocanal.cl/?video=2426>> [consulta: 9 noviembre 2012]

la sociedad, “En las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases, ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, “oficiales” (Bajtín, 2005).

La vida misma no estaba polarizada ni prejuiciada por doctrinas castradoras, que consideran la risa como un pecado. Valga como ejemplo que en la Roma antigua, durante la ceremonia del triunfo, se alababa y se ofendía a quien salía victorioso en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba y se ridiculizaba al difunto (Bajtín, 2005).

La vida y sus sucesos no estaban catalogados como serios o cómicos, episodios dolorosos podrían ser sujeto de celebración, o un suceso feliz podría ser sujeto de euforia. Posteriormente se produce una fragmentación entre lo cómico y lo serio, se estandarizan y protocolarizan muchos acontecimientos de la vida, otorgándole a lo serio el valor de lo oficial y lo correcto.

La vida y sus sucesos no estaban catalogados como serios o cómicos, episodios dolorosos podrían ser sujeto de celebración, o un suceso feliz podría ser sujeto de euforia. Posteriormente se produce una fragmentación entre lo cómico y lo serio, se estandarizan y protocolarizan muchos acontecimientos de la vida, otorgándole a lo serio el valor de lo oficial y lo correcto.

En efecto “cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos -lo cómico y lo serio- derechos iguales, de modo que las formas cómicas, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares” (Bajtín, 2005).

Lo cómico se asocia al plano de lo popular, el humor y la risa en la sociedad burguesa están impedidos de expresar una concepción universal del mundo; se subentiende que la voz de la historia no puede tener un carácter cómico, como lo expresa Cocimano (2001) “para las verdades primordiales de la humanidad, solo el tono serio es de rigor”. Consecuentemente la risa pasó a un segundo plano, dejó de formar parte de la historia, fue una de las manifestaciones populares excluida durante siglos en los estudios culturales de análisis social y folclórico.

A pesar de ello, se hace fundamental el rescate de la cultura cómica popular y el sentido de la risa en la época de los carnavales, en torno a ello es la tesis de Mijaíl Bajtín, “La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de F. Rabelais” uno de los testimonios, que aunque abocado a lo literario, otorga nociones fundamentales para el entendimiento de este fenómeno de carnavalización.

Las fiestas de carnaval y su unidad de estilo, con todas sus acciones y ritos cómicos ocupaban un lugar muy

importante en la vida del Hombre medieval, eran varios días completos en los que se llenaba la plaza y las calles de gente y festejos, con procesiones varias. Incluso existía una “risa pascual” (risus paschalis) o “risa navideña” muy singular, que tenía sus mejores expresiones dentro de la iglesia en sermones y cantos, la que tenía adversarios y detractores, dentro y fuera de la Iglesia.<sup>45</sup>

El mundo cristiano no se mostró indulgente con la risa, la iglesia contaba con documentos contra la risa, pero al mismo tiempo habían sacerdotes que defendían el derecho a una santa alegría, por lo cual existieron textos jocosos<sup>46</sup> y momentos en los que se permitía esta risa pascual.

La risa festiva es integradora y multifocal, característica del humor carnavalesco, en ella están todos participando, riendo y burlando, a diferencia de “la risa sarcástica que sólo emplea el humor negativo; se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen, que parodia la vida ordinaria a través de la risa festiva, que contiene a todas las cosas y la gente, que es una risa colectiva situada desde el objeto” (Arán, 2012). Se ríe con el otro, no del otro, a diferencia del sujeto moderno que tiende a la soledad, al individualismo y se ríe de su prójimo, no con el prójimo.

La risa carnavalesca no se ríe solo de quien parece deforme y decadente, sino también de la supuesta “perfección” de los que ostentan su supremacía, demostrando la ridiculez y decadencia de ello. “La risa festiva va dirigida contra toda concepción de superioridad” (Eco, 2007: 135)

Por otro lado, Voltaire entiende la risa en forma negativa como humillante, y se refiere a ella como risa sarcástica: “Perfidum ridens”: que es la alegría que nos causa la humillación de los demás. Perseguimos con risa burlona y maliciosa al que prometiéndonos maravillas, no hace más que tonterías... Nuestro orgullo entonces se burla del orgullo necio de los demás<sup>47</sup> (Salinas, 2010: 27) Finalmente se entenderá que la risa carnavalesca está compuesta por la risa sarcástica (burlona) y la risa festiva (alegre), pues se compone de ambos opuestos, sin dejar de ser ni la una ni la otra, es universal, ambivalente y de carácter popular, inherente a la naturaleza misma del carnaval (Bajtín, 2005).

La risa carnavalesca ejerce la burla de todos los roles, así como la autoridad es ridiculizada el cómico también tendrá oportunidad de ser burlado, una parodia que puede alzar

45 Uno de ello fue Erasmo de Rotterdam: “Lo más vergonzoso es que siguiendo el deseo del pueblo, algunos provocan la risa de la gente en las fiestas pascuales con relatos de tal calibre, obviamente inventados y en su mayor parte obscenos, que ni siquiera en un convite un hombre honesto podría repetirlos sin avergonzarse” (Salinas, 2010: 26)

46 “Juegos monacales” (Joca monacorum), título de una de las obras más apreciadas de la Edad Media. En sus celdas de sabio los clérigos escribían tratados más o menos paródicos y obras cómicas en latín.

47 Diccionario filosófico, art. Risa, 1764

o denigrar a cualquiera, donde el humor se convierte en un elemento significativo con un efecto purificador para la comunidad.

El juego sagrado de figurar se presenta como una acción en concordancia con el humor ritual de los pueblos, que mediante este juego reinterpretan, recrean y opinan sobre muchos sucesos de su propia historia. En efecto, el humor ritual en América Latina evidencia que los pueblos recurren a la risa para tener un trato menos agobiante con su pasado. García Canclini (2001) indica que la actitud es menos solemne cuando se trata de tradiciones cruzadas en conflicto, como el catolicismo v/s lo andino. "En variados países danzas bailadas por indígenas y mestizos parodian a los conquistadores españoles, usan grotescamente sus trajes, la parafernalia bélica que trajeron para la conquista" (García Canclini, 2001:208)

Cuando se realizan los ritos no se trata de reproducir el modelo arcaico del rito que se hacía siglos pasados, sino más bien de contextualizar aquella tradición, como recreación crítica de lo actual -en el espacio que la hegemonía le otorga- y es en esa acción crítica que se usa el humor como forma de comunicación.

"En el carnaval se da un juego entre la reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte, pues la explosión de lo ilícito está limitada a un periodo corto, definido, luego del cual se reingresa en la organización social establecida. La ruptura de la fiesta no liquida las jerarquías ni las desigualdades, pero su irreverencia abre una relación más libre, menos fatalista con las convenciones heredadas" (Ibídem)

Como ya se ha expuesto en estas fiestas se suele destacar como el humor ritual sirve para burlarse de las autoridades, no obstante, autores como Reifler Bricker (citado en García Canclini) sugieren otra función: el control social<sup>48</sup>, es decir, al ridiculizar se delata a la persona que tenga ese comportamiento indebido. Sin embargo, la misma autora afirma que no se puede probar que exista una causa y efecto entre la "caricatura ceremonial" -en otras palabras: el personaje satírico- y el refuerzo de las reglas. Por lo cual se expone el comportamiento ridículo, pero la lectura final de aquel suceso es del espectador.

Más allá del uso del humor como elemento crítico para el figurín carnavalizado, primero se debe entender el sentido de ese humor específico. El carnaval no alude a cualquier comicidad sino más bien a un humor integrador, un sentido

de lo cómico que reconoce lo serio dentro de sí, que busca una risa unificadora y participativa.

#### **Mundo al revés "Monde á l'envers"**

La Simbólica del ritual carnavalesco se caracteriza por una lógica invertida y contradictoria (Arán, 2012)

Todo acto cómico, rito o espectáculo producto del jolgorio propio de carnaval, creaba una realidad nueva, distinta a la que el poder quería ver representada. Se ofrecía una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial, ajeno a la Iglesia y al Estado; convivía al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida (Bajtín, 2005).

Un mundo utópico encarnado en una fecha y durante un periodo determinado, que se caracteriza principalmente por su lógica invertida, original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Se construye en cierto modo una parodia de la vida ordinaria, como un "mundo al revés". Es preciso señalar que la parodia carnavalesca, similar a la risa festiva -anteriormente tratada- es distinta a la parodia moderna que se identifica por ser puramente negativa al igual que la risa sarcástica; en efecto, al burlar la parodia mata y la risa carnavalesca resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular (Bajtín, 2005).

El juego de los opuestos y las ambivalencias en el carnaval es relevante. Así lo entendemos en esta investigación, al respecto M. Bajtín asocia el carnaval con la idea de muerte -resurrección y la permanencia de los ciclos en evolución, estos conceptos están estrechamente vinculados a los mitos agrícolas y la renovación de la vida. En el carnaval se celebra la vida y la muerte, se estimulan las incoherencias y las inconsecuencias, la dualidad de todo ámbito se revela.

"Convive en la vida festiva, la inversión de valores consagrados: a la estabilidad, inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo (jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales) se les opone la libertad, la igualdad y la abundancia propias del carnaval" (Arán, 2012).

El carnaval establece en su particularidad una forma única de relación entre los individuos que se encuentran en

48 con control social nos referimos a las tácticas empleadas por diversos organismos para fijar las reglas y mantener según sus criterios el comportamiento normado de un grupo humano.

este mundo al revés, sus códigos y lenguaje no son los habituales del sistema, es un periodo que "Posee un carácter universal como estado peculiar del mundo, renacimiento y renovación cósmica en el que cada individuo participa, creando un tipo particular de comunicación que era inconcebible en situaciones normales, con formas especiales de lenguaje y ademanes, por lo general obscenos, que eliminaban las etiquetas y las formas de la conducta regulada" (Arán, 2012).

#### La obscenidad y realismo grotesco como lenguaje carnavalesco

El concepto de lo obsceno varía según la cultura referida, pero en la cultura popular carnavalizada podemos entenderlo como una provocación. El tránsito hacia lo jocoso que implica esta transgresión al pudor y al poder, ha de ser fundamental para que un acto o ademán obsceno surta efecto crítico en el que ve o vive el carnaval, de esta manera la risa hará que la imagen persista en el espectador y a través de ella se lea el mensaje. Para provocar la risa se indaga en aquellos elementos casi universales que resultan obscenos, Umberto Eco (2007: 131) los caracteriza así:

"El ser humano siempre se ha encontrado incómodo (por lo menos en la sociedad occidental) ante todo lo que se refiere a los excrementos y al sexo. Esta incomodidad se ha expresado a través del pudor, o sea, del instinto o el deber de abstenerse de exhibir y referirse a ciertas partes del cuerpo y a ciertas actividades. En las culturas que domina un fuerte sentido del pudor se manifiesta el gusto por su violación a través de lo opuesto, que es la obscenidad. Se pueden manifestar comportamientos obscenos por rabia o por ganas de provocar, pero muchas veces el lenguaje o el comportamiento obsceno simplemente hacen reír"

Desde la jocosidad lo obsceno transmite ideas, evidentes pero a la vez muy ingenuas para ser tomadas en cuenta. Muchas veces el juego de lo cómico permite que un discurso ácido crítico salga a la luz sin ser anulado, se ve bajo el tamiz de lo inocente hasta que se devela como contestatario y serio.

La burla mediante lo que genera pudor es uno de los escarnios más utilizados contra el opresor, se reconoce tal como menciona Umberto Eco (2007) que comicidad y obscenidad se unen en el acto liberador de burlarse de algo o alguien que nos oprime. En este caso cuando el opresor es

objeto de risa, el hecho humorístico se vuelve una rebelión compensatoria, se interpreta como un desahogo de tensiones del oprimido.

La obscenidad, la magnificación de lo deforme y lo grotesco aparece en el Medioevo en las sátiras contra el rústico<sup>49</sup> y en las fiestas carnavalescas, precisamente en relación con la vida de los humildes. Las deformidades del rústico eran celebradas con sadismo, y la gente se divertía a costa de y no con los rústicos. Estas obras satíricas muestran un humor humillante y son netamente negativas y destructoras, y por lo tanto opuestas a lo que referimos como propio de la risa festiva, cuya característica es destruir para luego reconstruir.

En el carnaval dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (como las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total del lenguaje, es solo bajo este contexto en el que se permitían tales perturbaciones, que luego se redimían con actos que subsanaban las ofensas, puesto que el ofendido también podría burlar. Para entender el contexto se recurre a Pampa Aran (2012) quien explica el concepto del realismo grotesco vivido durante la época de carnavales con el análisis de Bajtin sobre la degradación de las acciones humanas. El realismo grotesco será aquello que se acerca a lo terrenal, lo que es natural al hombre como ser viviente, donde vida, transformación y muerte se muestran como un ciclo.

"...degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, del vientre y de los órganos genitales y en consecuencia también con los actos como: el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales, la degradación cava la tumba para dar lugar a un nuevo nacimiento" (Bajtin, 2005)

Así el realismo grotesco es el naturalismo exacerbado donde se exhibe sin pudor alguno la vida en todas sus formas, donde el eje visual es el cuerpo y todo lo que "sale, hace brotar, y lo desborda": las secreciones, los fluidos, los genitales, la carne y todo lo relacionado con aquellos tiene un valor expresivo particular que se aleja de lo considerado "bello", pero que pone al descubierto otro sentido de conexión con la vida en flujo constante.

La característica sobresaliente del realismo grotesco es mostrar los fenómenos, específicamente el cuerpo, en proceso de cambio y metamorfosis, muerte, nacimiento,

49 Hay una multiplicidad de textos que grafican al rústico como un tonto, dispuesto a estafar a su señor, sucio y maloliente, las sátiras contra el rústico se leían finalmente como manifestaciones de desprecio y de la desconfianza que el mundo feudal y eclesiástico sentían hacia los campesinos. (Eco, 2007, 137)



crecimiento, evolución. “El cuerpo es eternamente creado y creador, cadena o eslabón del grotesco como sistema de imágenes de lo deforme o monstruoso que se opone al canon clásico, de lo apolíneo” (Arán, 2012)

#### Espacio y comunión en carnaval

Bajtín dice: “al carnaval no se asiste sino que se lo vive”

El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comunican en el acto carnavalesco. No se mira el carnaval, y para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se le representa sino que lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Bajtín (citado en Medina, 2008)<sup>50</sup>

La noción de espacio (sin límites, una escena abierta y móvil) cuya técnica formal es el pasacalle, que recorre el trazado del pueblo, caracteriza al carnaval en tanto manifestación ejemplar de la cultura popular. En el se vive “la ausencia de toda clausura de la escena, la reivindicación total de la calle como lugar de interacción y el sistemático intercambio de papeles entre espectadores y celebrantes en un juego abiertamente promiscuo y permanentemente móvil que niega toda propiedad (de la mirada, del deseo, de la palabra o del espacio)”<sup>51</sup> (Requena citado en Cocimano, 2001)

La organización carnavalesca nos lleva a la aproximación física con el otro durante la experiencia festiva, la masa se conecta en ese estado sensible de encuentro, “hasta el apretujamiento, el contacto físico de los cuerpos, está dotado de cierto sentido, el individuo se siente parte indisoluble de la colectividad y miembro del gran cuerpo popular” (Arán, 2012)

El espíritu colectivo de la plaza pública y la feria se fortalece, convirtiéndose el carnaval en medio de expresión artística e ideológica con un poderoso sentimiento de constitución de cuerpo social, que mediante estas manifestaciones sociales se va regenerando. Pampa expone la apuesta optimista de Bajtín en torno al poder de las expresiones carnavalizadas: “por más que la cultura sea amenazada, destruida, perseguida, en el cuerpo social anida la posibilidad de regeneración y sutura, y una de las vías para lograrlo son estos procesos de regeneración”

El todo que propone el carnaval es un cuerpo social

colectivo, vivo en la expresión, allí “el cuerpo individual cesa hasta cierto punto de ser el mismo, se puede, por así decirlo, cambiar mutuamente de cuerpo y renovarse, este es el principio que rige los disfraces y las máscaras” (Arán, 2012). El sujeto puede intercambiarse de rol, puede permitirse ser otro. Al mismo tiempo el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concreta, sensible, material y corporal, donde el cuerpo social se reconoce histórico y eterno, donde se reconoce la relatividad del poder existente y el futuro intercambio de la verdad dominante.

En el frenesí del carnaval la soltura de la comunidad ha de permitir que los vicios y excesos carnales (sexo, ebriedad, violencia) reinen sobre las virtudes, lo que en carnes-tolendas era justo antes de la mortificación purificadora de la penitencia y el ayuno cuaresmales. En la comunidad carnavalizada se vivía un juego irrefrenable donde cada cual podría ser el otro y personificando un pensar colectivo, hacer lo que jamás pensó.

#### Las bromas en carnaval

Tener la instancia de “pase diplomático” del figurín donde uno no le teme al otro, y puedes ir más allá de las barreras de contención del roce social, acercarte al otro, tocarlo, sentirlo, hacerlo reaccionar y reconocerte. Figurín<sup>52</sup>

Las carnestolendas daban espacio a que entre la multitud se realizaran juegos groseros y bromas pesadas:

“chanzas habituales en carnaval era poner cuerdas disimuladas, para que cayesen los transeúntes; arrojarles aguas inmundas, soltar animales molestos, meter estopas encendidas en las orejas de los caballos, echarse damas y galanes mutuamente papelillos, polvos picantes y huevos llenos de aguas olorosas” (Deleito y Peñuela, 1944, 23)

Se exponen algunos ejemplos de burlas tradicionales para buscar la referencialidad de estos elementos hoy en día, acciones y elementos que tanto en fiestas de locos y carnestolendas se usaban evidenciando las jugarretas inspiradas por la actitud carnavalizada de la gente.

“Las prácticas más habituales en estas celebraciones populares consistían en arrojar salvado, harina y agua con pucheros o jeringas, quemar estopas, correr gallos, mantear y perseguir animales domésticos colgándoles mazas, vejigas, cuernos y botes, apedrearse con huevos, naran-

50 Bajtín, M. (1976). “Carnaval y Literatura”. En Revista Eco (134), Bogotá. p. 312

51 Jesús González Requena: “Introducción a una teoría del espectáculo”, Telos, Nº 4.

52 Comunicación personal, Taller de figurines de la E. C. Chinchintirapí, 21 de noviembre 2012

jas y tomates, fustigarse con porras, vejigas hinchadas y zurriagas, hacer ruido con matracas, tambores y trompetillas, quebrar pucheros y ollas, y disfrazarse con máscaras y trajes grotescos, en actitudes irreverentes y provocadoras” (García García, s/f).

Uno de los elementos más particulares de muchos carnavales son los monigotes- muñecos de carnaval o espartájaros festivo, de fin de año, al que se destroza, quema o golpea (Cocimano, 2001). De alguna forma el muñeco representa ideas que quieren ser invalidadas, antiguamente en ocasiones representaba al rey, como hoy puede representar al presidente.

Entre las bromas habituales de estas festividades se hacen parte el lenguaje grosero y la ofensa, los que apuntan como un arma al enemigo que se quiere burlar, será un ataque a la vivacidad pues se considera que “El insulto integra la parodia y está destinado a destronar al soberano: representa la muerte, la juventud convertida en vejez, la humillación y la agonía del viejo poder” (Cocimano, 2001), se vilipendia lo no aceptado y la originalidad y el lenguaje grosero tan propios de la vida popular son parte de este altercado.

En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia. “El carnaval está situado en la frontera de la vida y el arte, en general, no pertenece al dominio del arte, - no es una forma del espectáculo teatral o una representación- en realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego, donde no hay frontera espacial y la ley es la libertad” (Arán, 2012)

#### 3.2.4 Sincretismo Cultural

“La fuerza del sincretismo verdaderamente interesante es la influencia que se concreta en el interior del saber de hoy y en su práctica por que nos hace universales, ya que consiste en el esfuerzo humano involuntario por reunir lo diferente en cada acto y hacer que el resultado se asemeje a lo no semejante” (Gómez citado en Villalobos, 2006)

El cuarto principio de diseño que identificamos en el figura es el sincretismo cultural, concepto que se presenta en este trabajo investigativo como una operación de hibridismo de elementos culturales en un fenómeno cultural- estético. Para ello tomamos la definición de Villalobos (2006) que

llama sincretismo a la mezcla y cooperatividad de formas culturales provenientes de diversa índole que permanecen en convivencia, conformando un nuevo resultado que se distingue de sus componentes iniciales.

En el caso del danzante enmascarado se considera que es mediante la iconografía y las materialidades re-utilizadas y re-significadas, que se muestra esta fusión de elementos propios y foráneos en la creación estética. Mediante su análisis se quiere visualizar en qué medida el personaje enmascarado se configura desde un imaginario cultural identitario.

#### La Resistencia simbólica.

La visualidad en nuestra vida cotidiana está gobernada por la publicidad y la configuración simbólica de las marcas que crea el sistema capitalista. Ir más allá de este marco visual es creer en la construcción viva de los símbolos que nacen de nuestra propia comunidad, es crear nuestro propio lenguaje, aquel que es muchas veces marginado o mal utilizado por los medios (televisión, publicidad, diarios). Este lenguaje visual propio siempre será susceptible de ser catalogado en el lugar de los estilos y/o las tendencias, como por ejemplo las formas más coloridas, de líneas y trazos simples y poco estructurados serán tildados de naïf o infantil, o el vestuario negro se ligara a lo gótico, o los murales y graffitis serán vinculados al estilo hip-hop. Todas estas son visiones ingenuas sobre el contenido que encierra una estética específica.

En este estudio, la estética aludida y emergente del carnaval urbano está alejada de ser solo una manifestación o paragon de una tribu urbana o estilo. Podría vincularse a distintas modas actuales de la juventud ciudadana, como el auge de lo urbano-popular, con lo “huachaca” y el movimiento musical fiestero de corte popular de las cumbias, o el creciente medio cuequero juvenil. No obstante, nuestro objeto de estudio no es ingenuo, ni solo moda, sino constantemente dialógico con la realidad y a la vez con la tradición y su rescate contemporáneo.

Para ello se reconoce que el patrimonio histórico de nuestro territorio es un eje ineludible en la creación y para mantenerlo se reconocen variados mecanismos. Mientras algunos organismos del sistema oficial; para ganar la aprobación de las comunidades; toman como estrategia prolongar las tradiciones compartidas por medio de sus proyectos -generalmente turísticos- pasan a administrar y

apropiarse de los bienes históricos y las tradiciones populares que le pertenecen a la comunidad. Por otra parte están los fundamentalistas- un tanto arcaicos-que por protegerse de esa apropiación a manos de otros, afirman que la tradición se resiste a la modernidad y que ambos son proyectos incompatibles, no fusionables. (Canclini, 2001)

Lejos de ambas posturas se instala otro paradigma en torno al uso de las formas tradicionales, que aspira a la autonomía del lenguaje: no se hace un culto turístico a la tradición, ni tampoco se acepta el régimen de la tradición purista. Desde el punto de vista de la creación se considera que es en la amalgama de las formas tradicionales y modernas donde crece el lenguaje. La resistencia siempre estará solapada, la voz del otro, oponente y minoritario ante el sistema oficial buscará sus propias formas de expresión y en ese momento se convierte en un poderoso nido de símbolos, que nacen del acto sincrético de fusionar la cultura oficial heredera de lo occidental y del modelo americano con los elementos latinoamericanos, aborígenes y autóctonos.

El patrimonio tradicional inmutable que es muchas veces modelo del Estado esconde en sí la línea que la oligarquía le ha querido dar, al catalogar ciertos bienes culturales como "lo culto" y otros como "lo folclórico". El sustento patrimonial no está ligado a aquellas categorías, por lo cual hay una probabilidad de que convivan estéticamente lo denominado folclórico y lo culto en las prácticas populares.

Es así como en el sincretismo, en la fusión de lo culto con lo folclórico y de lo tradicional con lo moderno, encontramos y rescatamos atisbos de identidad, en "ese conjunto de bienes y prácticas que nos identifican como nación o pueblo y que son apreciadas como un don, con un prestigio simbólico indiscutible, donde preservarlo, rescatarlo, difundirlo son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos" (García Canclini, 2001: 158). Por ello lo identitario se hace fundamental, la gente se cohesionan en esa búsqueda de identidad y el arte generado en ese territorio comunitario es la materialidad simbólica de ello. Se está rememorando una esencia patrimonial, toda manifestación ligada a las raíces de ese pasado es lo que sobrevivirá, por abajo del sistema, a todos los cambios de la modernidad, es la resistencia simbólica que se traslada a las formas creadas a través de lo icónico, las materialidades re-significadas, las técnicas y el contenido esencial al que apela. "El sincretismo es en lo esencial una forma de resistir la dominación...el

principal rasgo de nuestra cultura es la resistencia, es una de las formas en que los pueblos pueden lograr mantener su cosmovisión, esto es, bajo el ropaje de la cultura oficial/dominante" (De Magdalena, s/f)

#### Re-significación iconográfica

El mundo está configurado por representaciones sociales que se reproducen una y otra vez, en las cuales los grupos muestran y ritualizan sus formas para dejar huella indeleble en los otros e instaurar creencias y políticas. Según García Canclini (2001: 159) "El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado". En estas escenas se recuerdan las normas y consignas de un buen ciudadano, como el ser culto y pertenecer a la construcción de la sociedad proyectada, según la versión del que esta teatralizando su supremacía.

La colección de símbolos en el sistema social y el repertorio de lo culto, es lo que se incita a reproducir, está prescrito en la cultura moderna que sea así. ¿Cuál es el sentido moderno de la escenificación que hacen los hombres, no para los dioses (como se entendía en la Grecia antigua con las fiestas dionisiacas) sino para otros hombres? La actuación social y su puesta en escena cotidiana han reemplazado lo divino por el poder de la jerarquía social, donde la ideología presentada habla sobre qué es el patrimonio y la identidad. Ambas en conjunto serán el reflejo fiel de la esencia nacional, y el principal evento para demostrarlo serán las conmemoraciones masivas, en donde hay un solo actor soberano: el estado. Una forma única es legitimizada por la hegemonía y reproducida inevitablemente por un alto porcentaje de la población, en colegios, trabajos y otras instituciones, el orden como una forma ritual, tradicional y repetitiva. Como expone N. García Canclini (2001) es probable que la falla de este sistema se encuentre en no tener capacidad de improvisación ante este mundo moderno cambiante y heterogéneo.

Cuando la Modernidad no da respuestas, hay una tendencia a valorar el pasado y sus condiciones, se hace una búsqueda, un rescate en lo que nos parece fidedigno a nuestra ideología. Es así como reaparecen iconografías o incluso, desde los mismos símbolos oficialistas o conocidos, se puede generar un nuevo discurso, ya sea mediante la fusión con otros símbolos culturales o la intervención plástica de ellos. Por ejemplo: invertir la bandera o maquillar a una virgen, visualmente puede ser una acción artística

que reinterpreta signos establecidos, es rupturista. No obstante, a veces estas acciones se interpretan como acto terrorista, por lo cual son reprimidas. Lo que se intenta por estos medios -lejanos a la iconología- es hallar la forma de comunicar opinión y llegar al entendimiento visual masivo, a través de la creación de un lenguaje visual híbrido de signos. Consecuentemente es por medio de la restauración de la iconografía tradicional y su manipulación o recreación que se busca dar opinión y exponer las contradicciones presentes (García Canclini, 2001)

En este panorama es que el sincretismo cultural se presenta como una estrategia del discurso, por lo tanto, se esgrime como una fórmula estética de comunicación. El barroco y su reformulación, el neobarroco, es la estética que junta toda esta explosión de iconos e imágenes, en la cual se entrelaza la visualidad propia de la cosmovisión indígena en la estética del conquistador, reconocida como arte sincrético; era inevitable que el indígena mano de obra siempre oriunda para el artista extranjero, solapadamente entremezclara su imaginario en el pedido que le hacían los colonizadores.

Fruto de esta fusión de elementos en el tiempo se levantaron las estéticas latinoamericanistas en las cuales florecen los iconos de la cultura autóctona. Esto se evidencia en las construcciones de las miles de iglesias de la evangelización latinoamericana y se traslada a lo artístico en todos sus ámbitos. Técnicas extranjeras y originarias se mezclan y transmiten contenido local, es el caso del culto a la muerte que se presenta en el arte del mexicano Guadalupe Posada, también el rescate de la imagen autóctona en el muralismo mexicano y latinoamericano en general, en la estética de Guayasamín y en la de tantos artistas latinoamericanos de resistencia.

En artes como la plástica y la literatura en América vemos un ejemplo claro de apropiación y relanzamiento de las formas heredadas y el uso del sincretismo como herramienta. "La aplicación de las técnicas, de los conceptos de las escuelas a la realidad vital (espiritual y material) de lo americano; asimilación que no es copia ni repetición, que no es una versión devaluada de algo extrínseco, sino que muchas veces es diálogo, interacción y metamorfosis, o fractura y reafirmación a partir del rechazo y la negación hacia aquello que pretende disolverlo" (De Magdalena, s/f). Se presenta lo latinoamericano como decodificador y fagocitador de lo extranjero y también como respuesta y

proposición identitaria.

Villalobos (2006) amplía el concepto sincretismo entendido desde el campo etnográfico como la mezcla de dogmas y doctrinas referentes exclusivamente a lo religioso o místico-ritual, este autor toma el sincretismo y lo aplica como una categoría para entender el arte contemporáneo latinoamericano, expone "El sincretismo se presenta como una categoría estética en donde conviven indiscriminadamente los pensamientos, las formas y técnicas, generando una suerte de promiscuidad que se acomoda y adiestra a quien mejor las utiliza y busca la mejor manera de ponerlas en operación en un solo contexto".

El arte local se nutre de lo foráneo, de lo moderno y se produce la mixtura: el sincretismo cultural, tan propio del mestizaje de nuestra América, en donde las herramientas han de cambiar, pero el discurso ha de ser siempre el de quien está al margen, aparentemente dominado.

#### 3.2.5 Alegoría como técnica para la comprensión

La razón analógica contiene 3 figuras, el simbolismo, la metáfora y la alegoría. La metáfora sustituye una cosa concreta por otra similar, mientras la alegoría sustituye una cosa concreta por una idea abstracta. Es decir, se explica un hecho (que se supone desconocido) en virtud de su relación con un hecho o una personalidad comprensibles.

Los personajes enmascarados muchas veces representan conceptos, pero ¿cuál es la mejor forma para comunicarlos? En torno a esta pregunta se indaga en la figura retórica alegoría.

La alegoría etimológicamente es "hablar de otra manera", con ella se pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos. La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen, para que pueda ser mejor entendido por la mayoría. Dibujar lo abstracto, hacer «visible» lo que solo es conceptual. Posee una intención didáctica, por lo cual siempre ha de ser fácil de entender. La alegoría es uno de los tantos recursos estilísticos concebidos por la retórica antigua.

"La alegoría<sup>53</sup> es la descripción extensa de un tema bajo el disfraz de otro sugestivamente parecido. Sin la sugerencia o sugestión (procedimiento de que la fantasía se vale) no puede haber alegoría. Esta cabe solo dentro del marco de la literatura imaginativa y en particular de la poética" (Wardrop, 1967,100)

En la búsqueda de una definición, (como se expuso en

---

53 Es una figura mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación). MARCHESE A, FORRADELLAS, J.: Diccionario de retorica, critica y terminología literaria. Barcelona, Ariel, 1986.





figura 23. Representación alegórica de la "Justicia", grabado de Gravelot y Cochin, siglo XVIII.

el cap. antecedentes históricos) la alegoría es la característica principal de los autosacramentales, género teatral que distintos autores vinculan a danzas religiosas de enmascarados como la Diablada, donde los personajes son alegóricos, a saber: los diablos representan el pecado, mientras el arcángel la virtud.

La Alegoría se usa para facilitar la comprensión del público a través de relaciones conceptuales que se personifican y se hacen concretas. De ahí que la iglesia recurra a ella, sobre esto Valbuena Prat (1924 citado en Wardropper, 1967) expone que el uso de la Alegoría se debe a que el estilo y la forma del drama evangelizador siempre ha debido ajustarse a la inteligencia del auditorio, y cuando este es heterogéneo, no necesariamente culto o entendido en los temas bíblicos, se plantea el problema de la comunicación. Ya sean doctos o ignorantes el público debe decodificar el mensaje que se le entrega y para sortear esta dificultad la iglesia en particular elige la personificación poética de la Alegoría.

Cada espectador leerá un significado distinto dependiendo de sus intereses y ocupaciones, así existe una ambigüedad tácita que deja abierta la multiplicidad de interpretaciones, pero es a través del lenguaje simbólico de la alegoría como logran hacer llegar los contenidos a un gran espectro social.

La alegoría toma una idea y de ella crea un objeto imaginario que ha de ser su exponente. Por ello el mundo sacramental festejado no puede concebirse sin la expresión figurativa que otorga la alegoría, así lo confirma el papa Urbano IV en el inicio que da al Corpus Christi el año 1264: "¡Cante la Fe, la esperanza salte de placer y la caridad se regocije! ¡Alégrese la devoción!" (Wardropper, 1967: 104). En el autosacramental la alegoría es la herramienta que se usa para el entendimiento profundo de la significación de los dogmas de la iglesia, puesto que el drama histórico o un misterio representando un pasaje de la biblia, no lleva al espectador hacia el devenir ético que se quería lograr. El uso del lenguaje de signos para dogmatizar hace que el dramaturgo imagine personajes alegóricos como La Gracia, La Humanidad, Satanás, La Culpa, Dios, El Paganismo, El Pecado, La Fe, La Justicia, La Avaricia, La Verdad, etc. (Wardropper, 1967). Todos conceptos que habitan este mundo recreado, se presentan como dioses personificados.

El espacio y tiempo que habitan estos personajes alegóricos también tiene sus particularidades. "En el sacramento

se comprime la historia, en él se funden el pasado, el presente y el porvenir, el sacramento existe en su temporalidad eterna" (Wardropper, 1967, 105). Además se entiende que conceptos universales de valores específicos se conservan en la historia y no pertenecen a una época específica.

El anacronismo<sup>54</sup> es pieza fundamental del autosacramental y esto se manifiesta en la convivencia de personajes de una época y de otra solo por acomodar los conceptos y hacer más evidente lo que se quiere transmitir. Por medio de ello personajes divinos y humanos se mezclan: La trinidad suprema, el Demonio, San Pablo, Adán, San Agustín pueden presentarse y relacionarse en un solo acto. Extrapolando esta idea se subentiende que un personaje que representa un concepto en específico como por ejemplo: la espiritualidad, puede presentarse en cualquier contexto y cualquier época.

Entendiendo este procedimiento se asevera que los personajes alegóricos se configuran en torno a un solo concepto abstracto y se lucen en los textos de dramas como los autosacramentales, donde ese concepto se presenta y anuncia. En el caso del danzante enmascarado esta técnica aporta más ambigüedad visual que claridad, en la ausencia de texto es muy difícil para el espectador reconocer un personaje que represente la tentación o la pureza, a no ser que se acuda a los iconos clásicos y universales, que poco tienen de creación y originalidad. (fig.23) La interpretación abierta y crítica del personaje enmascarado bajo la mirada del observador aporta mucho más al discurso y contenido del pasacalle. En el figurín que expondremos en este estudio no hay una posición dogmática, puesto que lo que se muestra son las ambivalencias, un figurín no ha de ser bueno o malo, puro u obscuro sino que contendrá en sí ambas características a la vez.

### 3.3 Máscara

En este capítulo se busca dilucidar de qué manera el objeto-máscara se vincula al carnaval. Para esto es necesario indagar, de manera introductoria, sobre la procedencia, aparición y usos de la máscara en la cultura occidental y en lo pre-carnavalesco; entiéndase por ello los festejos dionisiacos de Grecia y las bacanales de Roma.

A pesar de que los danzantes enmascarados existen en el mundo andino desde tiempos inmemoriales, la influencia de las costumbres hispánicas y occidentales es innegable.

En este estudio se expondrá brevemente esa vertiente de

54 Anacrónico: (del griego *vá* 'contra' y *χρόνος* 'tiempo') se refiere a algo que no se corresponde o parece no corresponderse con la época a la que se hace referencia.(RAE)



figura 24. Máscara "Wendjebwaendjed: comandante de los arcos del rey y gran sacerdote de todos los dioses"



figura 25. "La máscara de Agamenón".

la máscara occidental que llega a proyectarse e influenciar en las prácticas enmascaradas actuales.

#### De la máscara mortuoria a la máscara teatral.

La mayoría de los pueblos alrededor del mundo poseen alguna manifestación importante para su cosmovisión particular, en la que se utilizan máscaras. En éstos existe una tendencia generalizada a que la máscara represente a sus espíritus o dioses propios.

La máscara, según lo exponen Parra y Romandia (1978) era "casi siempre sagrada, ya que encarnaba el espíritu guardián que se invocaba para tener éxito en la guerra o la caza"

La máscara más antigua encontrada se remonta a más de cincuenta mil años (Mártinez, 2004), su uso y confección en muchas culturas se liga al rito funerario. Una de las civilizaciones que deja las máscaras como testimonio de sus complejos ritos fúnebres es la Egipcia.

Los egipcios hacían máscaras de absoluta fidelidad al rostro del difunto, convirtiendo la máscara en un retrato en tres dimensiones del fallecido, que se situaba sobre el féretro en la cámara mortuoria. La materialidad de sus máscaras mortuorias habitualmente era de un cartón que

realizaban con lienzos o papiros revestidos con un estuco. Los adornos y revestimientos de las máscaras mortuorias se diferenciaban según la clase a la que pertenecía el fallecido, si este era de la alta jerarquía (funcionarios faraónicos o clase sacerdotal) la máscara podría revestirse con láminas de oro o ser esmaltada. Las máscaras mortuorias no presentaban perforaciones ni en los ojos, ni en la boca, más bien, se recreaban estos con pintura e incrustaciones de piedras preciosas<sup>55</sup>.

La máscara mortuoria es una forma de honrar al difunto y no está hecha para que alguien la encarne. Su producción e instalación en el féretro conformaba un rito que obedece a "un tenso anhelo de vida ultraterrena" (Palavecino, 1954) graficado en el hecho de dar forma eterna al rostro del fallecido.

"La religión egipcia exigía que al volver el alma del más allá esta se encontrara con el cuerpo y la cara del difunto" (Parra de Garcia Sainz & Romandia de Cantu, 1978, 13) (Fig.24)

Los griegos también cubrían los rostros de sus muertos con máscaras, principalmente a los considerados héroes (Fig.25). Al mismo tiempo en el teatro de La Antigua Grecia las máscaras comenzaban a tomar mayor importancia. El culto dionisiaco, génesis de las fiestas en occidente, da cabida al uso más popular de la máscara, en el marco de los festivales de comedias y las grandes dionisiacas.

Los oficiantes en el rito religioso a Dionisio, mucho antes de que utilizaran máscaras, se untaban en el rostro barro o azafrán, queriendo simbolizar la transformación personal para la realización del rito. Siglos después cuando los festivales de comedias en Grecia adquieren una estructura clara -una obertura con la procesión de la figura de Dionisos por la ciudad y un concurso teatral- la máscara que se usaba en las tragedias y comedias que se presentaban en el festival comienza a tener características muy funcionales a la representación, las que se expondrán a continuación.

- El tamaño de la máscara teatral es mayor en proporción al rostro humano, con lo cual se logra que los actores sean visualizados por el público que se situaba a distancias significativas por las dimensiones del anfiteatro.

- El gesto (trágico, cómico) del rostro graficado en la máscara es amplificado y exagerado para hacer presente la intención de la máscara a la distancia que ve el espectador.

- Las máscaras tenían agujeros a la altura de la boca y ojos del actor, así este podría ver y declamar.

55 Cuadernillo exposiciones "Máscaras del mundo".



figura 26. Máscara cómica de esclavo; Máscara cómica femenina. Roma.

• Dentro de su estructura contaban con una forma cónica que se situaba a la altura de la boca del actor y amplificaba su voz, cobrando la utilidad de megáfono.

• Los actores lograban interpretar a distintos personajes, cambiándose de máscara, representando a un viejo, una dama o un joven si así lo necesitasen.

Las máscaras del antiguo arte teatral ático<sup>56</sup> podían ser trágicas, cómicas o satíricas, reproducían los rasgos del personaje en formas más o menos caricaturizadas. Las más grotescas eran las satíricas, mientras las más “bellas y serenas” eran las de las tragedias. (Parra de Garcia Sainz y Romandia de Cantu, 1978).(fig. 26)

Los Romanos por su parte, usaban máscaras en las farsas atelanas<sup>57</sup>, pero no en los demás dramas. Por otra parte en sus fuerzas militares encontramos los “cascos-máscaras”

(fig 27 ver pag. sig.), elemento heredado de los tracios de la época romana (Parra de Garcia Sainz y Romandia de Cantu, 1978), los que logran piezas grandiosas al disponer distintos metales en la composición de su forma. Al igual que los egipcios, en Roma también se ocuparon máscaras en los cortejos fúnebres para recordar el rostro del fallecido, las que progresivamente comenzaron a aparecer en las saturnales<sup>58</sup> tomando un cariz más festivo, presentándose en escenas burlescas de los ritos sagrados<sup>59</sup>, finalmente adoptando un rol más cómico que sagrado.

Para dar una visión general y resumida de las diversas apariciones y funciones de la máscara en la cultura europea occidental se transcribirá un interesante cuadro expuesto por Enrique Palavecino en su estudio de 1954 “La Máscara y La Cultura”

PERIODO HISTÓRICO	
Paleolítico Inferior	Ausencia de referencia
Paleolítico Superior	Máscaras para ceremonias mágicas y máscaras de caza
Neolítico	Ausencia de referencias
Edad De Bronce Y Ciclo Paleo Mediterráneo	- Urnas funerarias con rostro humano Prusia y Posen, en Etruria y Troya - Uso de los ataúdes antropomorfos iniciado en Egipto - Máscaras funerarias de oro en Micenas - Uso de la máscara con fines religiosos . Mascaradas reales y sacerdotales
Etapa Grecorromana	- Máscara religiosa. Misterios órficos - Máscara teatral - Uso esporádico de los sarcófagos antropomorfos - Máscara guerrera de protección
Etapa Medieval	-Baja edad media. Iniciación del teatro litúrgico cristiano en Bizancio. Drama Litúrgico sin máscaras - Alta edad media, renacimiento del teatro bajo la influencia cristiana. Misterios y autosacramentales. Posible uso de mascaradas demoníacas. -En toda la edad media y comienzos de la moderna, gran desarrollo de la máscara guerrera de protección.
Etapa Moderna y Contemporánea	-Desarrollo de la “comedia del arte” con personajes que usan maquillaje o máscaras. -Autosacramental -Mascaradas procesionales de los gremios. Bailes de máscaras. -La máscara folclórica ha existido desde la antigüedad pero en el siglo XX gracias a los estudios folk y el movimiento romántico toma más relevancia. -Máscara teatral contemporánea y máscara de arte

56 gentilicio de Ática, una región de Grecia<sup>61</sup> Cuadernillo exposiciones “Máscaras del mundo”.

57 Se trataba de farsas populares improvisadas de tono satírico; mezcla de versos y de prosa intercalada con términos rústicos; se empleaban máscaras fijas, cuyos nombres eran: Dossennus, Maccus, Bucco, Manducus, Pappus. Con el transcurrir del tiempo, las farsas atelanas se emplearon al igual que los dramas satíricos como apéndice de las tragedias (exodia).

A veces los actores se dejaban llevar por una arriesgada tentación: criticar a los poderosos. Por esta razón sufrieron trágicas consecuencias, como aquel actor que arremetió contra Calígula y fue quemado vivo en el anfiteatro por orden del emperador (Suetonio, Calígula, 27, 4). Obtenido en la web: 30/01/2013 <http://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-antigua/el-teatro-romano/el-teatro-romano-imperial-i/>

58 Culto al dios de la agricultura Saturno, esta festividad romana se llevo a denominar “fiesta de los esclavos” ya que en ellas, los esclavos recibían raciones extras, tiempo libre y otros beneficios.

59 Cuadernillo exposiciones “Máscaras del mundo”, Obtenido en la web 28/02/2013: [http://distintosenaigualdad.org/qui\\_index.html](http://distintosenaigualdad.org/qui_index.html)



figura 27. Máscara Casco: Casco de acero con decoración en latón. Máscara en latón.

En un sentido funcional, Palavecino (1954), divide las máscaras de Europa en cuatro tipos: funerarias, religiosas, teatrales y de protección. En Latinoamérica, en diversas culturas, ya sean modernas u originarias, las máscaras también presentan estas cuatro modalidades.

El objeto de estudio, danzante enmascarado “figurín” según estas categorías está emparentado con la máscara teatral, no obstante, se reconoce la existencia en otras tipologías de una categoría más idónea para esta manifestación, como la “máscara danzada o ritual”, la cual podemos encontrar en estudios etnográficos de muchas manifestaciones en el continente Africano y el Americano.

En torno a la noción de máscara ritual Gisela Cánepa vincula esta a la máscara teatral, pero instala una diferencia sustancial que radica en que “A diferencia del teatro, en el ritual lo que es representado es concebido como real; no existe una separación clara entre realidad y representación. Por lo tanto, el danzante que usa una máscara de diablo es el diablo y no sólo su representación. Pero, simultáneamente, no deja de ser él mismo, es decir, un danzante enmascarado. En el ritual es posible manejar la ambigüedad entre actor o danzante y personaje, y entre representación y realidad. Por el contrario, máscara teatral se ubica únicamente en el plano de la representación, es decir, en el plano de lo irreal, de lo falso. La separación entre lo irreal y lo real, lo objetivo y lo subjetivo, lo sagrado y lo profano, no existen en el ritual; en él se acepta la ambigüedad y es posible moverse entre dos mundos” (Koch, 2002).

Así la máscara danzada no es representación sino acción misma, pura y viva, presenta en sí, no representa, ni recrea un suceso pasado sino que lo trae a la vida, lo encarna. Permite las ambigüedades y las dualidades del enmascarado en acción, bajo la “conciencia del como si”

que transforma la realidad de su comunidad y del grupo social.

#### La Máscara danzada en Latinoamérica y Chile

Bajo las anteriormente mencionadas categorías de Palavecino se sitúa el danzante enmascarado en un limbo entre lo llamado religioso-teatral exportado desde occidente a Latinoamérica. Con respecto a ello, es de considerar que las mismas religiones adoptan teatralidades entre sus costumbres, como la religión católica que en la Edad Media adopta los autosacramentales, teatralidad que influye enormemente el devenir de la máscara danzante en los

andes y Sudamérica.

Por ende, identificamos la mixtura de la máscara danzante latinoamericana, que presenta lo ritual originario de su cultura propia en convivencia con lo religioso-teatral impuesto por el conquistador, en un sincretismo único.

Las mascaradas tienen un lugar prominente dentro de las costumbres tradicionales europeas que se practican en Latinoamérica, se usan en diversas celebraciones: las fiestas patronales, navidad, semana santa. La sociedad celebrante está influenciada por el espíritu barroco trasplantado, hay muchas razones que sirven de excusa para la celebración.

“Se hacían desfiles de enmascarados o disfrazados, en los cuales las cofradías y organizaciones gremiales en conjunto con otros personajes importantes de las ciudades participaban con carrozas alegóricas, bailando al son de la música y llegando incluso a representar en un momento dado pantomimas históricas” (Palavecino, 1954: 137)

Los “morismas” típicos de España y otras escenas de la conquista del Perú y de México responden a esta idea de pantomima histórica, antiguos relatos que desde el s. XVI son representados en diversos festejos de Latinoamérica, como la representación del relato Inca en el Carnaval de Oruro, en Bolivia.

No solo existen pantomimas históricas sino también pantomimas de relatos míticos, como Las Diabladas, que son muy populares dentro del carnaval latinoamericano, “desde México hasta el Noroeste Argentino. Los famosos diablos de San Francisco de Yare, de Venezuela y las Diabladas de Oruro, forman parte de este género de demonios enmascarados” (Palavecino, 1954: 138) Las diabladas comienzan a independizarse de la significación exclusivamente religiosa y aparecen en variadas fiestas como un emblema patrio (turístico).

En nuestro país no se vivió una división entre la procesión religiosa y el pasacalle de carnaval, aparentemente no se secularizan de la religiosidad las expresiones de los danzantes.

El sincretismo solapado -producto del cruce entre las tradiciones culturales nativas de América y el catolicismo-, y el supuesto dominio mediático de lo religioso para la población, hace que en Chile se relacione predominantemente la máscara danzada a la fiesta religiosa y sus procesiones, específicamente en Santiago y el norte, territorios en los cuales las costumbres andinas fueron invisibilizadas y posteriormente sometidas y vinculadas a la evangelización.





figura 28. (de Izq. a Der.) Ukuko en pasacalle: Romería en conmemoración a la muerte de los hermanos Vergara Toledo, Día del joven combatiente, Villa Francia, marzo 2013; Figurín Achachi de Fiesta de la promesa, Templo Votivo de Maipú marzo 2012; Figurín Cóndor de Fiesta de la promesa, Templo Votivo de Maipú marzo 2012.



En Chile y sus regiones hay una incontable cantidad de fiestas religiosas que actualmente siguen su camino de reiteración incansable en las cuales se presentan algunas máscaras.

Mientras en el mundo laico las danzas andinas buscan un camino para mostrarse independiente a las fiestas religiosas, recién en el año 2008 llegan al espacio público de la urbe central. Esto debido a la motivación de algunos nortinos que migran a la ciudad de Santiago, los que al extrañar sus costumbres y ritos comienzan a fortalecer un movimiento de danzas, música y cultura andina en la Región Metropolitana. Agrupaciones salen a las calles sin necesidad de estar enmarcados en una fecha religiosa, más bien se movilizan en fechas conmemorativas o alguna ocasión de protesta o reivindicación de los ideales y culturas que representan.

Se ve en las calles, en los barrios donde diversas agrupaciones traen lo andino, lo aymara y sus danzas tradicionales a la capital, manifestación que cada vez se arraiga más. Actualmente no es inusual ver máscaras textiles de Ukuko acompañando alguna danza Tinku; o algún enmascarado de Achachi, Cóndor u otros figurines en pequeñas muestras de Diablada. (fig. 28). Ejemplo de ello es el Día de Bolivia, donde se realiza un pasacalle por la Plaza de Armas de Santiago, o la Marcha por los pueblos originarios, manifes-

tación que se realiza en torno al 12 de Octubre cada año por la Alameda.

Estas manifestaciones se emparentan con las míticas artes escénicas medievales en el espacio público, comentadas en líneas anteriores, procesiones donde eran comunes los juglares y los tablados al aire libre, referentes ineludibles del teatro callejero. El carnaval y sus recorridos no quedarán atrás, hoy en día una línea de las artes escénicas de vanguardia está vinculada a la urbanidad y su alteración a través del hecho escénico. Un pasacalle que recorre e instala escenas en diversos puntos es un formato del género callejero donde la performance y otras variantes se encuentran para impactar al espectador en el espacio público.

Este estudio visualiza la presencia de la máscara y su discurso estético en la procesión de un pasacalle danzado entorno a una fiesta, sea ésta comunitaria (organizada en el barrio recorrido) o la ocasión festiva que produce el mismo pasacalle entre los espectadores.

### 3.4 Elementos del diseño del figurín.

#### 3.4.1 Tipos de máscara

A partir de la recolección de información teórica y de campo experimental dominado por la investigadora, se exponen a continuación dos tipologías que se usaran en este estudio para identificar las máscaras utilizadas en festividades. A saber: morfología técnica del objeto máscara; donde se exponen y catalogan las máscaras en el sentido técnico según su forma; y morfología representativa que expone una tipología sobre la especie que representa la máscara. Además se describen las principales materialidades y técnicas de construcción de máscaras.

#### Morfología técnica:

Según tamaño, en relación con la porción del rostro que cubre la máscara.

- **Máscara-Tocado:** Aquella que abarca la superficie de la cabeza sin cubrir el rostro del ejecutante. La ubicación de la máscara es la base del cráneo. Para el manejo de su direccionalidad se debe bajar el rostro y tener conciencia de la proyección de la mirada de la máscara. (fig. 29)



figura 29. Máscaras tocado de Les-frelons le grandes marionetas "Cauchemar" de la compañía "Les grandes personnes".

- **Media máscara:** cubre medio rostro y según la zona que cubre estableceremos 2:

Media máscara superior: es aquella que deja la mandíbula libre, permite gesticular y sacar la voz. De amplio uso en teatro. Existen medias mascararas superiores que cubren o no la nariz. (fig.30)



figura 30. Media máscara músico E. C. Chinchintirapie 2008.

Media máscara inferior: deja al descubierto la frente de la persona y transforma los rasgos de humano. Generalmente es usada para prolongar la mandíbula en formas animalescas. No se puede hablar con ella. (Fig 31)



figura 31. Media máscara inferior en uso, Confección: Miguel Calixto.



- **Máscara-Careta:** es aquella máscara frontal que cubre el rostro completo de la persona (fig. 32)



figura 32. Máscara careta indonesia.

- **Máscara-Casco:** cubre la totalidad del rostro y parte de la cabeza, asentándose en ella directamente. Existen algunas con mandíbula móvil, que permiten hablar o hacer sonidos. (fig. 33)



figura 33. Máscara casco con mandíbula móvil de ángel anciano leporino, Montaje Cortejo fúnebre E.C.Chinchintirapié. Carnaval del roto 2012.

- **Mascarón o Cabezón:** cubre el rostro y la cabeza completa del ejecutante, siendo en proporción mucho más grande que su cabeza. Por el gran tamaño de los mascarones la ubicación de la mirada de la persona que la usa generalmente se sitúa en la boca del personaje representado por la máscara u otro sector, no necesariamente el ojo del enmascarado coincide con el ojo de la máscara. (fig. 34)



figura 34. Cabezón hipopótamo, Le Grandes Personnes.

- **Mojiganga:** con ella se traspasa el límite del enmascarado, cuando la máscara se exterioriza y siendo una cabeza completa sale del rostro del animador se transforma en marioneta. La mojiganga es un muñeco-marioneta que está muy involucrado con el cuerpo del animador, en ella generalmente las extremidades del muñeco son las extremidades del animador. (fig. 35)



figura 35. Mojiganga Taller en Bonomo , Les Grandes Personnes

**Morfología representativa:**

Según el personaje que representa la máscara y su alusión a lo humano, animal u otras especies.

- **Máscara Antropomorfa:** representa la forma humana, no solo ha de poseer rasgos realistas o naturalistas, sino también abstractos o caricaturescos, por ejemplo: vincularemos a esta categoría las entendidas como máscaras larvarias y expresivas de Lecoq. (Fig.36)



figura 36. Sup: Máscara expresiva, compañía familie flöz.  
Inf: Máscara larvaria, compañía anónima teatro

- **Máscara Zoomorfa:** Adopta la forma de un animal o insecto (fig. 37)



figura 37. Máscaras zoomorfas africanas. Representando tucán.



- **Máscara Fitomorfa:** representa o adopta la forma de un vegetal. (fig. 38)



figura 38. Máscara fitomorfa, green man en festival UK.

- **Máscara Híbrida:** refiere a las formas combinadas entre máscaras antropomorfas con características de las zoomorfas o fitomorfas. (Fig. 39)



figura 39. Máscaras híbridas, personajes película Marquis de Henri Xhonneux.

#### Materialidad y técnicas de realización

Existe una multiplicidad de materiales para hacer máscaras, no obstante toda producción ha de depender de la inventiva del mascarero, quien generalmente las manufactura por encargo y consciente del uso que se le

dará a la máscara. A continuación se expondrán las bases materiales y técnicas más conocidas para la fabricación de las máscaras:

- **Cuero:** las máscaras realizadas en cuero más emblemáticas son las de "La Comedia del Arte".  
"Confeccionadas de un cuero delgado y liviano que priva-  
ba al actor de la movilidad de la expresión, pero le permitía  
entregarse a un juego curioso: el de "Mover la máscara", o  
sea mostrarse en diversos ángulos de modo que pudiera  
verse cómica, y luego pasar a ser inquietante, trágica o  
monstruosa" (Uribe, 1961: 34)

El procedimiento para su realización se lleva a cabo tallando el modelo de la máscara deseada en madera, sobre esa matriz (positivo) se pondrá el cuero húmedo y moldeará. Después de su secado y tratamiento, se desmolda quedando la forma de la máscara tallada traspasada al cuero. (fig. 40)



figura 40. Imagen Sup.: Máscaras caretas neutras de cuero. Realizadas por Alfredo Iriarte; Imagen Inf.: Matrices de madera para la realización de máscaras de cuero y máscaras de Comedia del Arte en cuero.

• **Madera:** La máscara directamente tallada en madera es una de las técnicas más utilizadas en variadas culturas. Existen máscaras de madera en todo el mundo: sencillas como el Kollon mapuche y algunas africanas; y otras más elaboradas con procesos de pulido y esmaltado: como las máscaras Balinesas confeccionadas en madera de balsa. La técnica para su realización comienza con el bloque de madera que paulatinamente es tallada con gubias y otras herramientas de tallado. Luego de terminar la forma básica, se lija, pule y pinta según el acabado que se quiera obtener. La pericia como escultor del mascarero es fundamental para el resultado final. (fig. 41)



figura 41. Imagen Izq.: Máscara de madera, Kollon mapuche; Imagen Der.: Máscara de madera tibetana.

• **Latón:** las máscaras en latón o hojalata son muy livianas y firmes. Están hechas en base a moldes, estos se cortan en la lámina de lata que es curvada a golpes de martillo,

luego estos moldes se ensamblan y son soldados dando forma a la máscara. Las máscaras de Oruro actualmente en su mayoría son de latón. (fig. 42)

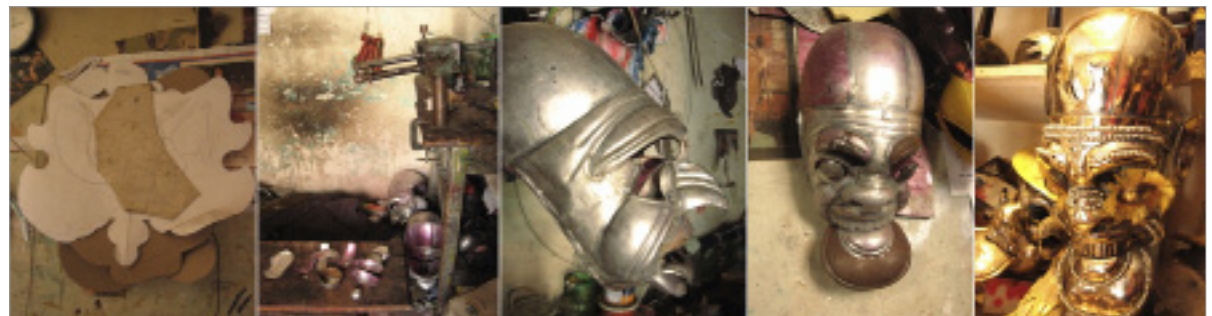


figura 42. Proceso máscara hojalata moreno cromada, Taller de bordados y máscaras folclóricas el Monarca, Oruro 2008.

Consecutivamente se expone una narración del proceso de confección de una máscara de latón boliviana:

“... se utiliza la hojalata de las latas de alcohol. Este material se aplana y luego, bajo un molde, se recorta hasta lograr la forma deseada. Esta lámina se coloca sobre el choco (tronco grueso con pequeños agujeros) y comienza a martillarse dando forma a las piezas del rostro, pómulos, mandíbula, frente, etc. Para todas estas formas se usan diferentes martillos.

Después se sueldan todas las piezas. Saturnino Ibáñez, que trabaja en la fabricación de máscaras desde los doce años y que cuenta con 40 años de experiencia, explica que después la máscara es llevada al “níquelador”, artesano que la reviste de una capa de Níquel (plateado) o de cromo (dorado).

Existen otras máscaras que son pintadas. En ese caso, los mismos mascareros las pintan con soplete y pinturas al aceite, dándoles los retoques con pincel.

Las barbas que adornan las máscaras son fabricadas con colas de ganado. Las compran teñidas de artesanos especializados en confeccionarlas, que a su vez las adquieren de los mataderos. Las lentejuelas y las perlas son el último toque” (Alfaro, 2011)

- **Malla metálica:** las máscaras o caretas de malla son hechas con un tejido metálico que se curva dando forma al rostro, luego se remachan los bordes con chapa metálica, para después pintar y dibujar sobre ellas los rasgos deseados. (fig. 43)

- **Cartapesta o papel maché:** Esta técnica a veces se

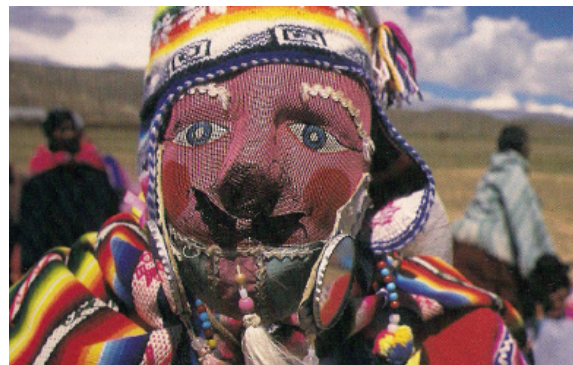


figura 43. Ch'uta personaje con máscara de alambre en el carnaval Paceño.

acompaña de la pre-elaboración de un molde en yeso de la cabeza de la persona que va a usar la máscara, lo que permite un mejor calce, ya que la máscara se modela sobre el positivo en yeso de la cabeza real del usuario.

Primero se modela la máscara, con greda, plastilina, arcilla o alguna masa para modelar. Con este diseño listo se hace un molde negativo en yeso, que posteriormente se desmolda. Sobre este vaciado de yeso que se aísla con vaselina o algún otro producto desmoldante como la cera, se comienzan a poner capas de papel encolado. Luego de tener suficientes capas (entre 3 y 5) se desmolda la máscara, se reviste con pasta muro o masa de papel (DAS), se lija y/o pule para su posterior pintado y decorado.

El vaciado en negativo se utiliza para poder sacar otras copias de la máscara modelada.

También existe la variante de poner las capas de papel encolado directo sobre el modelado en plasticina, lo que después del secado es desmoldado y termina con un solo original de la máscara, pues el modelado se deforma o deshace.

La popularidad de esta técnica proviene de la gran escuela del oficio mascarero: las máscaras venecianas. (fig.44) Ver en la siguiente página

- **Textil:** consiste en armar una capucha a base de paños cosida o tejida en lana u otros textiles apropiados. Muchas veces se utiliza la técnica del “patchwork”<sup>60</sup> para componer la máscara con diversas telas.

En parte del territorio de los andes sudamericanos: Bolivia, Perú, Ecuador, las máscaras prehispánicas textiles tienen gran significancia y presencia, personajes encapuchados como el Kusillo, el Ayahuma y el Ukuko son los danzantes enmascarados que en diversas fiestas cobran vida y hacen de las suyas en los pueblos a los que pertenecen.

El kusillo es el bufón andino. Su máscara es “una capucha hecha de bayeta que llega hasta la base del cuello; es cerrada completamente. En la parte delantera presenta una división en 2 colores fuertes, cada combinación posee una significación. La parte de atrás de la máscara presenta un solo color. En la parte superior existe un rectángulo de tiras de diversos colores. En otras ocasiones utilizan en la base de la cabeza cuero de oveja blanco, café o naranja” (Sotomayor, 1996: 245) (fig.45) Ver en la siguiente página

60 Trabajo de parches de tela unidos y cosidos entre sí.





figura 44. Proceso máscara de maché, cartapesta. Figurín Mono, Montaje Pasacalle "Pan y Circo" E. C. Chinchintirapié 2012.



figura 45. Imagen Sup. izq.: Kusillo; Imagen Inf. izq.: Ukuko, Qoyllur Rit'i. Cusco, Perú, junio 2008; Imagen der.: Ayahuma o Diablo huma, Ecuador, 2011.



- **Resina/fibra de vidrio:** El proceso es similar a la técnica de la cartapesta con molde negativo de la máscara; luego del modelado de la máscara y el vaciado de su respectivo molde en negativo se ponen capas de fibra de vidrio con resina dentro de la matriz en negativo para obtener, luego del periodo de secado y desmoldaje, la máscara de resina en positivo. Como resultado se obtiene una máscara muy liviana y que tiene mucha resistencia y durabilidad. Actualmente muchas máscaras de carnaval como las de China supay o Diableza y Diablos se hacen de este material. (Fig.46)



figura 46. Imagen Sup.: Proceso máscara de resina. (Izq: Negativo; Der: Positivo).  
Imagen Inf.: Máscara de resina personaje Pepino. Carnaval de Oruro 2008.

- **Látex:** Involucra el modelado y la creación de matrices en yeso del modelo de la máscara, en vez de las capas de cartapesta o fibra de vidrio se vuelca el látex sobre la matriz cerrada, luego de su secado y desmoldaje la máscara se somete a un proceso de vulcanización donde el caucho se cura, pierde lo pegajoso, quedando duro y resistente pero igual de flexible. Este proceso ha sido industrializado ampliamente para la creación de máscaras para la noche de Brujas "Halloween" o de efectos especiales en el cine, no es una técnica de fácil acceso e implica un alto costo, principalmente porque los materiales y materias primas para llevarlas a cabo no se encuentran fácilmente en nuestro país. (fig.47)



figura 47. Máscara de Latéx, personaje Brujo de baile Tobas.

- **Reciclaje:** esta categoría atiende a la inventiva personal del mascarero. Para generar estas máscaras se combinan diversos materiales tales como: la madera, el metal, el plás-

tico y el textil en conjunto con latas, cuencas, se reutilizan residuos o partes de otros productos para la elaboración de la máscara.(fig. 48)



figura 48.  
Imagen Izq.: Máscara de material reciclado. Realizadas por: Flanklin Jwhonjovuchor, Ghana.  
Imagen Der.: Comparsa Diablos rojos, Máscaras de reciclaje textil, Stgo. 2010

### 3.4.2 Indumentaria del danzante enmascarado

Cada cultura presenta distintas estéticas para la configuración de sus enmascarados donde formas, rasgos, tamaños, materialidades de las máscaras y elementos que visten son muy variados. Algunos presentan grandes máscaras como los Papúes en Oceanía que fabrican piezas que llegan a medir seis metros de alto; y otros crean máscaras tan diminutas, como las que usan las mujeres esquimales<sup>61</sup>, (fig. 49) empero existe una necesidad general de que la indumentaria acompañe la transformación del enmascarado.

Para definir la figura “enmascarado” hemos categorizado primero el objeto “Máscara” como parte primordial, ya que sin ella sólo estamos frente a un personaje y no frente a la figura encarnada y energética del otro, entendido como ‘enmascarado’. Ser en el cual la máscara anula parcialmente al ejecutante y lo posee en el juego ritual. Pese a la importancia de este objeto, reconocemos que la figura del enmascarado no está conformada sólo por la máscara sino que contempla la utilización y vestimenta del cuerpo completo del ejecutante, en una posesión absoluta física y estéticamente<sup>62</sup>. El uso de la máscara y la indumentaria que tratamos en este estudio no solo atiende al ocultamiento y la obtención del anonimato por quien lleva la máscara (lo que identificamos como el sentido occidental moderno del enmascararse), más bien apunta a conectarse con un otro, una fuerza u energía ajena y que se encarna en el enmascarado, símil al sentido original que tenían las máscaras en Latinoamérica antes de la conquista.

El Arqueólogo Cuauhtémoc Reyes da cuenta de la importancia que tenía para las culturas prehispánicas estar conectado con los dioses. Por medio de la máscara los sacerdotes o chamanes tenían la responsabilidad primordial de mantener la cohesión social en su comunidad, mediando en la comunicación con sus dioses o espíritus a través del uso de las máscaras. Al enmascararse el chamán es poseído por otra energía y se transforma, “entonces, tiene mucho que ver el sentido de la transformación de la personalidad de un hombre físico o mortal para retomar algunas de las cualidades de la deidad y poder comunicarse con esta” (Perez, 2007), así mismo conectar a su comunidad con esa energía, a través de su encarnación completa y personal en la deidad por medio de la máscara.

Identificar la morfología representativa de la máscara nos sitúa en el mundo que evocaran los enmascarados, en ese caso será primordial la coherencia entre la materialidad y lo



figura 49. Imagen Sup.: Pequeña Máscara esquimal; Imagen Inf.: Kavat (máscara-espíritu). Cultura baining, Nueva Bretaña, Papúa Nueva Guinea.

61 Cuadernillo exposiciones “Máscaras del mundo”, Obtenido en la web 28/02/2013: [http://distintosenaigualdad.org/qui\\_index.html](http://distintosenaigualdad.org/qui_index.html)

62 No indagaremos en este estudio en la posesión mental.





figura 50. Kusillo



figura 51. Media máscara china diabla, Bolivia

que representa la máscara y el vestuario del enmascarado. Nos detendremos en la importancia que tiene el vestuario en concordancia o coherencia con la máscara para lograr que aquel nuevo ser cobre vida.

En sus estudios acerca de la máscara teatral, Lecoq recalca que ella no deberá ser la única que llame la atención en la escena, puesto que puede fácilmente saturar al espectador, quien no tendrá ojos para descubrir al personaje completo y su corporalidad más allá de la máscara. "La cara destacada se convertía (en la escena) en una gran luna sin brazos, ni piernas" (Lecoq, 1995). Coherente con esta reflexión de equilibrio visual, Lecoq experimenta. En vez de usar una máscara, usa un velo negro sobre la cabeza de sus actores vestidos de negro. La idea de que la máscara no sobresalga o se destaque más que el resto del cuerpo del actor es una reflexión válida para cualquier enmascarado. En el caso de los figurines la indumentaria no deberá ser visualmente ni más, ni menos que la máscara. Para lograrlo ha de cumplir con ciertas características que se expondrán a continuación.

#### a. Vestimenta Total

La figura completa del enmascarado está compuesta de la vestimenta del cuerpo completo del encarnado. Así se entiende en la cultura andina la vestimenta del Khusillo, él se cubre toda la superficie del cuerpo diferenciándose de los otros danzantes (no enmascarados). Hay especial cuidado en que no se vea el cuello y las muñecas de la persona enmascarada, todo está cubierto. "El uso del disfraz en la cultura andina permite al individuo mantenerse anónimo, ser el personaje principal de la fiesta ocupando la atención que otros tienen en la cotidianidad, le posibilita hacer públicas las quejas y frustraciones que no se atreve a expresar libremente, el disfraz irá desde la cabeza a los pies, con guantes y velos para no develar la identidad más que la del bufón andino" (Sotomayor, 1996, 241) (fig. 50)

El caso de las medias máscaras de morfología antropomorfa es la excepción para mostrar la piel. (fig.51) La base de la vestimenta en este caso será la misma piel del enmascarado, pero si la máscara presenta una variación en el color o tono natural de la piel del ejecutante, el cuerpo deberá ser enmascarado también. En otras palabras, deberá ser cubierto con la base del color de la máscara o con un vestuario completo. Se deben usar guantes y cubrir las articulaciones que se puedan ver en los cortes del vestuario, como por ejemplo rodillas si se usa pantalón corto, cuello alto y capucha si se ve parte de la cabeza del ejecutante.

Todos los detalles deben ser cubiertos y caracterizados según la particularidad del personaje: Los zapatos, tocados, sombreros y peinados de las pelucas de la máscara.

#### b. La silueta

Las grandes máscaras o mascarones necesitan adecuarse al cuerpo del ejecutante, pues el cabezón antropomorfo resulta desproporcionado al cuerpo real del ejecutante. Es importante que la silueta geométrica de la máscara pueda ser acompañada de la silueta del cuerpo, es decir, si el mascarón es grande el cuerpo debe ser amplificado, con postizos y relleno para modificar su silueta.

Un personaje tradicional que usa una máscara descomunal es el Danzanti, figura que en su esplendor era encarnada por una persona fuerte física y moralmente. El elegido era consciente de que la danza ritualizada podía ser lo último que hiciese en su vida, pues no paraba de bailar con esta gran máscara hasta desfallecer por agotamiento. El Danzanti ancestral era un sacrificio humano que se daba a cambio





figura 52. Máscara actual de jacha tata danzanti (Gran Señor Danzante)



figura 53. Cabezudo Barcelona



figura 54. Comparsa de kusillos, Carnaval de Oruro 2012

del bienestar colectivo de la comunidad, para evitar las plagas y sequias en la cosecha. (Vargas, 1993) (fig.52)

Una máscara de grandes dimensiones limita el uso del cuerpo y el tiempo de la danza. Con el cabezudo no hay danza sino desfile. Al utilizar mascarones de grandes proporciones, gigantones y cabezones, el figurín pierde movilidad y vida, en este caso es preferible que la máscara salga del rostro del ejecutante y se convierta en una moji-ganga. (Fig. 53)

### c. Materialidad y decorado de la indumentaria

La congruencia en la materialidad del figurín completo es esencial. Las máscaras textiles lo evidencian al presentar en gran proporción del cuerpo tejidos similares a la materialidad de la máscara. (fig. 54) Así también máscaras zoomórficas como las de La Diablada, con grandes porciones esculturales -amplios cachos y orejas-superficies que se

extienden más allá de la cabeza, presentan en los vestuarios formas amplias y rígidas que al igual que la máscara, modifican la silueta del ejecutante, rompiendo su corporalidad habitual. El decorado de la máscara y su materialidad se presenta tanto o más en el vestuario, sobre el cual abundan las incrustaciones de metales brillantes, espejos y grandes porciones de color. Lo que finalmente hace que el vestuario esté en armonía con la máscara. Ambos han de ser barrocos (fig. 55) Ver en página siguiente.

En este caso de exceso escultórico y decorativo, lo que se debilita es el entendimiento de la morfología representada, el espectador no reconoce lo básico, como dónde están los ojos de la máscara. Consecuentemente la máscara pierde vida y pasa a ser una escultura en movimiento. No obstante, para que la máscara tenga vida es fundamental la interacción con el público, con la comunidad, y para ello es primordial fijar la mirada y captar la atención del otro desde



figura 55. Diabla Carnaval de Oruro 2012



figura 56. Vejigante de Las Fiestas de la Calle San Sebastián, Puerto Rico

una conexión directa con el que mira.

Deborah Hunt (Mártinez, 2004) reconoce que máscaras como el Vejigante, tradicional del Carnaval de Loiza, en Puerto Rico, presentan tanto colorido y extensiones que tienen muchos puntos de atención. Finalmente su expresión es una sola y es muy difícil que se modifique la actitud de la máscara desde lo corporal, ya que la máscara tiene demasiada presencia. (Fig. 56)

El ejemplo austero de la congruencia material entre máscara y vestuario es el mimo, el minimalismo absoluto del rostro llevara al minimalismo en el vestuario. Una silueta simple y limpia de una sola línea, tanto en el rostro como en el cuerpo cubierto hará que el conjunto funcione con unidad.

#### d. La flexibilidad o rigidez de la indumentaria para el movimiento

Al igual que la máscara, el vestuario no debe impedir los movimientos naturales de la morfología representada. Una máscara zoomorfa y su vestuario deben permitir los movimientos expresivos de la figura encarnada. Dentro de un figurín ya existen muchas limitaciones (la oscuridad-la falta de aire- la visión reducida -el calor), por lo cual el vestuario en cuanto a su estructura no debe ser una limitación más.

La máscara como objeto "tiene limitaciones físicas para el actor: con ella se ve menos, se oye menos, hay menos aire, hay límites severos, pero también hay una libertad enorme de expresar y de ser preciso" (Mártinez, 2004, 95).

En cambio, si la morfología representada es por ejemplo un elefante, el vestuario debe facilitar el andar de esta figura personificada y generar los volúmenes y extensiones que permitan que se mueva desde su particularidad y logre tener vida.

#### e. Diseñar conociendo, más allá del cliché

La creación de un figurín ha de ser tan personal y específica que para que el ejecutante lo adopte adecuadamente se requiere abordar profundamente el personaje que va a encarnar. Su resolución en un diseño específico es una obra abierta que siempre se podrá complementar con nuevas aplicaciones y elementos que hablen estéticamente del personaje.

Se puede visualizar arquetípicamente el personaje a encarnar, pero aquello no otorgara la veracidad que requiere el enmascarado, puesto que lo único que lo concede es

la práctica y búsqueda desde la acción con la máscara e indumentaria del personaje.

"La máscara ayuda a buscar más allá del cliché. La máscara brega generalmente con arquetipos, pero es bien fácil llegar al cliché y usar eso como lenguaje" (Mártinez, 2004). Hunt relaciona el movimiento arquetípico de un abuelo con lo cliché, por ejemplo representarlo con bastón cojeando o con Parkinson es un cliché. Ella cuestiona y establece que un anciano de la vida real no se mueve así, por lo cual moverlo bajo estas actitudes cliché le quita credibilidad.

Esta experiencia se relaciona directamente con la indumentaria: es fácil vestir a un anciano desde el cliché representando la imagen estereotipada (con chaleco o gilette, suspensores, sombrero). No obstante, mediante la observación de la vida real se puede percibir que los ancianos no siempre andan vestidos de esa forma. En consecuencia se considera que en base a la observación es el detalle específico y su referencialidad en lo real del personaje, lo que dará veracidad a la máscara tanto en el actuar, como en el diseño de su indumentaria y elementos de uso.

#### f. Amuleto como apoyo significativo

La indumentaria del figurín ha de ir acompañada muchas veces de un elemento significativo para la morfología representada. Los enmascarados del Carnaval de Oruro y otros danzantes tienen este elemento; para el Brujo Tobas es el báculo; para los danzantes Tobas: la lanza; el Rey Moreno porta un cetro; el arcángel San Miguel el escudo y la espada. (fig. 57 Ver en siguiente página) Este elemento emblemático hará que el enmascarado tenga un apoyo para la realización de su acción y expresión. En el caso del enmascarado danzante este elemento debe ser funcional al movimiento en la danza, deberá ser un complemento y no entorpecer su tránsito, ni movilidad.

En esta investigación se tratara el elemento significativo, que pueden ser uno o varios, como: amuleto. Generalmente es un artefacto fabricado o intervenido por el realizador que presta función práctica y/o utilidad crítica, un ardid que se emplea para lograr mejor comunicación o claridad en la acción.

#### g. Emblema pancarta.

La gran mayoría de los danzantes del Carnaval de Oruro destacan en su vestuario tipográficamente el nombre de la agrupación a la que pertenecen. El uso de las palabras





figura 57. Arcángel San Miguel con elemento significativo. Corso de corsos Cochabamba, Bolivia. 2008.

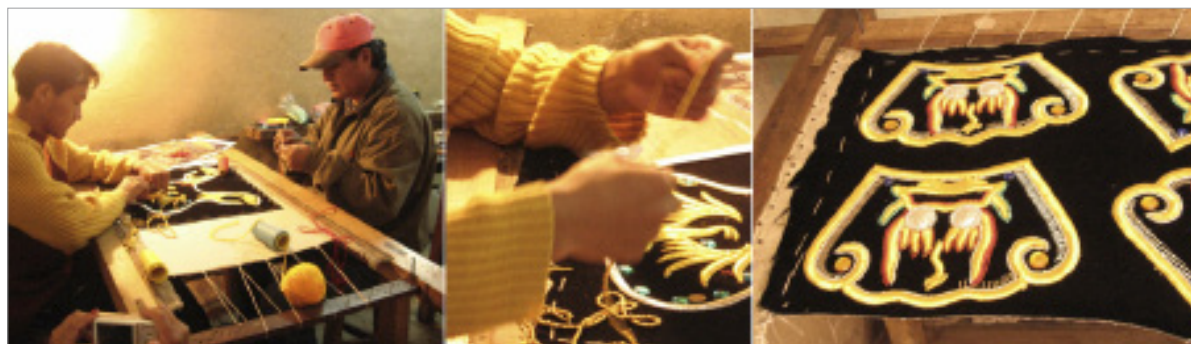


figura 58. Bordadores calle la paz, Oruro, Bolivia 2008

o iconos bordados en el vestuario no es un factor ajeno al diseño de la indumentaria del enmascarado y el danzante de carnaval. (fig. 58) En Chile la presentación de agrupaciones en carnavales no atiende a una competencia o exhibición entre escuelas de danzantes; como en los carnavales de Brasil o Bolivia. Por lo cual el nombre de la agrupación pasa a ser secundario, empero el elemento emblema: icono bordado o parche serigráfico, se utiliza para otros fines comunicativos. El carnaval, o más bien el pasacalle, en Chile involucra una opinión frente al contexto. Danzar o tocar en una agrupación no es suficiente para declarar esa posición, se debe ser más sugerente y especificar lo que se quiere decir. Es por ello que el vestuario se usa también como soporte discursivo con la presencia de emblemas o bordados tipo pancarta, lo cual muchas veces busca denunciar algo (Fig. 59).

En el caso de los personajes enmascarados que analizaremos en detalle "figurines de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié" se crea un emblema aclaratorio del sentir de ese enmascarado, en relación a su representatividad, oficio o acción para con el mundo que enfrenta, materializado en un bordado carnavalería o un parche textil-estampado, generalmente de uso en la espalda que es la superficie más extensa de un vestuario y por lo tanto logra mayor visibilidad haciendo el emblema legible.



figura 59. Parches emblema tipo pancarta en vestuario tradicional de Tinku.

## 4. CONTEXTO DEL OBJETO DE ESTUDIO: ESCUELA CARNAVALERA CHINCHINTIRAPIÉ

63 Frutos del País: Chinchintirapié en la fiesta del roto chileno obtenido noviembre 2012 del sitio web: <http://www.youtube.com/watch?v=BwHzZ9qUrW8>

64 “Se sabe, a través de la historia oral, que a fines del siglo XIX llegaron 300 organillos a Valparaíso. El chinchín se desarrolló después, tomando la idea del “hombre orquesta” que acompañaba al organillero junto a un viejo loro desplumado o un monito vestido con un clásico chaleco. Se cree que este oficio y el instrumento se inventó en la Quinta Región y al tiempo se extendió hacia la zona central. “Es una orquesta reducida para que una sola persona recaude más dinero. Es un oficio de sobrevivencia ligado a la astucia del chileno”, señala Juan José Lazcano” obtenido el 9 abril 2013 en la web <http://diario.latercera.com/2011/05/07/01/contenido/santiago/32-68189-9-con-mi-bombo-y-mi-chin-chin.shtml>

65 Frutos del País: Chinchintirapié en la fiesta del roto chileno obtenido noviembre 2012 del sitio web: <http://www.youtube.com/watch?v=BwHzZ9qUrW8>

66 Instrumento de viento que se toca girando una manivela, tradicionalmente acompaña al Chinchinero en su itinerancia urbana.

67 Melodías y ritmos que a principios del siglo XX eran muy populares, se masificaron con el desarrollo tecnológico sonoro (la radio y las grabaciones), por lo cual eran bailadas y cantadas por las masas.

68 Tanto la cueca chora, cueca urbana, cueca brava, cueca chingana aluden al mismo género, cuando el pueblo y la marginalidad se apropian de este baile y su canto, desde las chinganas del siglo XIX este tipo de cueca se aloja en los conventillos y burdeles y se liga al mundo y la tradición popular. Este término en específico deriva de un disco muy popular de Roberto Parra en los años 60 llamado “Las cuecas choras del tío Roberto”.

69 Del quechua chincana, que quiere decir escondrijo, aunque algunos lo adjudican a la acepción “chingar”, vocablo que significaba beber con frecuencia vinos o licores. La chingana fue el principal espacio de desarrollo de la cueca en el valle central de Chile y uno de los más importantes lugares de sociabilidad durante el siglo XIX y parte del siglo XX. También conocidas como casas de canto, ramadas o fondas. obtenido el 9 de abril 2013 en la web: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecachinganas>

### 4.1 Proyecto Escuela Carnavalera Chinchintirapié

Corre el año 2005 y es víspera de Fiestas Patrias, en la Plaza de Armas de Santiago toca su Bombo y su Chinchin, Guillermo Saavedra, chinchinero diestro que observan con detención los transeúntes. Entre ellos: Rosa Jiménez (trabajadora social y bailarina) y Juan José Lazcano (Abogado) disfrutan de la pericia del artista. Repentinamente el músico es silenciado y expulsado del lugar por carabineros<sup>63</sup>. (Miranda, 2011)

Este hecho motiva e inspira a Rosa -quien ya había integrado otras comparsas y batucadas- y a Juan José para fundar una organización comunitaria artística-carnavalera en torno al oficio del chinchinero y el arte en el espacio público.

Desde fines del siglo XIX ser Chinchinero se convierte en un oficio popular Chileno<sup>64</sup>, se llamará de esta forma al músico que toca el instrumento “Chinchin”, el cual está compuesto de un bombo con platillos ensamblados que se usa en la espalda, se toca con varilla, maceta y un tirapié -hilo unido al zapato del músico que hace que los platillos suenen- (fig.60). El Chinchinero, además de interpretar su instrumento, danza y ejecuta piruetas, “la habilidad de poder mezclar los toques con el baile da valor al chinchinero como ejecutor de su práctica, en que representa el juego y la historia de un instrumento de orígenes populares” (Cárdenas Flores, 2011:73)

El proyecto artístico-musical-comunitario Escuela Carnavalera Chinchintirapié toma el “Chinchín”, sus ritmos tradicionales y sonoridad, como base musical para construir la propuesta de pasacalle-carnaval. La agrupación reconoce este instrumento como el tambor callejero original y genuino del país, que debe ser recuperado como tal en “La Fiesta Popular Chilena”<sup>65</sup>

Rosa y Juan José convocan un grupo de amigos y profesionales de las artes para conformar lo que sería en un futuro cercano la Escuela Carnavalera Chinchintirapié. Ésta se define como una organización artístico-comunitaria, autogestionada y sin fines de lucro, que se inicia en Julio del 2006, configurándose como escuela y siguiendo las líneas de la educación popular, siendo una iniciativa que busca crear y aprender desde la cultura del mítico Chinchinero y los oficios que se conjugan en el carnaval, como los Músicos, Bailarines y Figurines.

La idea es generar un espacio colectivo donde se integre gente heterogénea, que quiera participar en la creación de



figura 60. Chinchineros. Valparaíso, 1970.

un pasacalle-carnaval: bailando, figurando, declamando coplas, carnavalear con muñecos, acompañados de la música festiva e incesante generada por la misma comparsa.

El repertorio musical de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié fluctúa entre melodías tradicionales y contemporáneas festivas de la cultura popular: desde lo tradicional se integran algunas melodías que reproduce el organillo<sup>66</sup> como el foxtrot, vals, baion y jota<sup>67</sup>. Se incluye la cueca por ser tradicionalmente popular y chilena, especialmente la cueca chora<sup>68</sup> en su calidad de ser propia del pueblo y las chinganas<sup>69</sup>; por otro lado desde lo contemporáneo se integran ritmos fiesteros populares como la cumbia y el corrido. También aparecen otros ritmos propios de la “Fiesta popular Chilena”: como el rock and roll y el twist (muy populares desde los años 60), y actualmente se añaden algunas alusiones culturales modernas como “cortinas” de películas. Todo ritmo incluido en la propuesta está siempre adaptado al pulso del tambor base “Chinchin”.

“Usamos los ritmos del organillo chileno, y otros que también nos sirven gracias a su llegada y cercanía tácita con la gente. Además en el desarrollo actual y bajo la propuesta de los integrantes de la escuela, se incluyen otros ritmos contemporáneos con los cuales se genera un quiebre con la tradición (que no es malo a mi juicio), justificado, creo, por el contexto generacional.” (Entrevistado 1, Director Musical E.C. Chinchintirapié, anexo 2)

Complementando la propuesta musical de la banda están los bailarines, los enmascarados, los muñecos; todas



ideas que se van formulando para armar esta comparsa carnaval con una propuesta escénica de intervención callejera. En la convivencia desde la práctica creativa nace un terreno fértil de integración y comunión social entre un grupo de personas que, independiente de su diversidad sociocultural, son capaces de cohesionarse y autogestionarse en “El Aprender - Haciendo La Fiesta”. Una práctica social que rescata y transmite estas manifestaciones Artístico - Culturales mediante el florecimiento común de un “Espíritu Carnavalero”, casi extinto de la sociedad popular chilena.

#### 4.2 Orgánica y organización.

La base orgánica de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié actualmente se compone de 4 cuerpos-talleres formativos orientados a los oficios de carnaval: Bailarín-cantor, Banda de Músicos, Figurines y Copleros, estos cuerpos en conjunto son los que preparan y ejecutan el pasacalle o montaje carnavalero de la E. C. Chinchintirapié.

Además de los cuerpos artísticos mencionados existen equipos de acción que proporcionan el soporte material, teórico y de gestión para el funcionamiento de la Escuela Chinchintirapié. Éstos equipos están conformados por los mismos participantes de los cuerpos formativos. Existen dos equipos fundamentales y de acción anual continua: Autogestión; que se ocupa del financiamiento; y Coordinación General de Escuela; que organiza a la agrupación, en términos artísticos y orgánicos.

Aparte de los recién mencionados equipos, en la vida de la organización han funcionado otros que se articulan según las necesidades de la Escuela, como el Equipo de Diseño y el de Investigación, los cuales se constituyen ante la emergencia de un nuevo montaje carnavalero, y gracias a la motivación e inquietud de algunos integrantes. Así mismo se conforma un Equipo de Comunicaciones preocupado de generar una plataforma comunicacional con el exterior (blog, página web, facebook). Éstos 3 últimos equipos al estar conformados por los mismos miembros de los cuerpos formativos, muchas veces no están activos, puesto que se prioriza la participación activa de los integrantes de la Escuela en la propuesta artística de pasacalle.

Los integrantes de la E. C. Chinchintirapié tienen generalmente entre 18 y 45 años. Actualmente los participantes menores de 18 años<sup>70</sup> son hijos/as de los mismos integrantes de la organización.

La cantidad de integrantes de la Escuela fluctúa entre las

60 y 100 personas cada año, todos los años se abre convocatoria (cupos acordados por los cuerpos) para participar de la escuela, al mismo tiempo, muchas personas deciden retirarse (generalmente por no contar con la disponibilidad horaria que requiere la participación en la escuela).

Cada cuerpo artístico-taller formativo tiene sus reuniones y ensayos específicos, 2 en la semana (excepto los copleros<sup>71</sup>) que se detallan a continuación:

**Baile y canto:** tienen 2 sesiones semanales, una destinada al ensayo y creación de coreografías y otra destinada a clases y práctica de canto, herramienta que es utilizada principalmente para las cuecas que integran el repertorio de los distintos montajes.

**Banda:** está constituida por 3 filas instrumentales:

- Bombos “Chinchin”
- Bronces
- Ensamblés (percusiones menores).

Los músicos tienen un ensayo por fila a la semana y un ensayo de banda instrumental, en los cuales interpretan sus instrumentos y ensayan las composiciones del repertorio Escuela.

**Figurines:** tienen 2 sesiones semanales una destinada a entrenamiento psico-físico para sobrellevar el trabajo corporal y coreográfico del personaje enmascarado en la calle y una sesión de Taller de máscara e investigación, destinado a la creación y realización de máscaras e indumentaria del personaje carnavalero.

Las sesiones de los 3 cuerpos se realizan en horario vespertino, después de las 19:00 hrs en la semana, puesto que se considera que el integrante de la E.C. Chinchintirapié trabaja o estudia durante el día. El fin de semana hay un ensayo general de Escuela en el cual se juntan los 3 cuerpos artísticos a conjugar la creación, las coreografías con la música, las mudanzas de los cuerpos y “hacer la pasada” ensayar el repertorio del pasacalle que están por presentar. Esta jornada denominada “Taller de montaje carnavalero” se utiliza para hacer asambleas, en las cuales se toman decisiones o se sociabilizan temas claves de y para la organización (calendarización de carnavales, actividades de autogestión, políticas de escuela, exposiciones de los equipos de acción, entre otros).

Cada cuerpo o taller formativo tiene uno o más coordinadores o encargados que guían el trabajo del grupo. En banda existe la figura del Director Musical que se complementa

70 Existió durante aproximadamente 2 años (2008- 2009) un 4to cuerpo de la escuela “Chiquitín Pum pum” que estaba enfocado a la participación de niños en el pasacalle, proyecto que fue imposible sostener ante la responsabilidad de mantener niños cuidados en el contexto muchas veces caótico de los carnavales, ante ello se opta por que participen niños pero solo acompañados por sus padres y se disuelve la iniciativa.

71 Los copleros se juntan según su propia organización en el taller de lírica (eventualmente una vez por semana) en el cual se estudia la métrica de las coplas y se crean los textos.

con las capacidades de otros músicos integrantes de la escuela que forman a los menos expertos, por filas instrumentales surgen liderazgos naturales en razón de la experticia del músico. En baile hay una directiva que es complementada por un grupo que coordina los ensayos coreográficos y gestiona clínicas de canto o baile para el mejoramiento vocal y coreográfico del grupo de bailarines(as). En figurines existen los encargados del taller estético de realización de máscaras y vestuario (2) y el grupo gestiona clínicas de entrenamiento dictados por ex-figurines u otros profesionales de las áreas de la danza y/o teatro. Generalmente el equipo de formadores está conformado por integrantes con antigüedad en la E. C. Chinchintirapié, que llevan el saber experimentado en los años de la organización. Estos liderazgos suelen ser rotativos ante el receso y la deserción de algunos participantes.

#### 4.3 Folclore e identidad en Escuela Carnavalera Chinchintirapié

Para aclarar la línea que tiene como organización social, la agrupación contenedora del objeto de estudio de este trabajo, enunciaremos brevemente algunas propuestas conceptuales sobre el folclore y la identidad, según el pensamiento de García Canclini en su libro "Culturas híbridas" para ponerlos en relación con el trabajo de la E. C. Chinchintirapié.

##### Escuela Carnavalera Chinchintirapié y lo folclórico.

Folclore proviene etimológicamente del inglés folk pueblo y lore conocimiento. El pueblo comienza a existir como referente de debate a principios del siglo XIX, por lo cual se puede entender como un saber contemporáneo. En este debate la especulación de la oligarquía sobre el pueblo es eminentemente peyorativa. Así lo expone García Canclini (2001) en su libro "Culturas Híbridas":

"La ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia...El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo inculto por todo lo que le falta"

El movimiento opuesto a la ilustración es el romanticismo, que, apropiado de la cultura popular, rebate la idea de que la producción cultural esté en manos de una élite; valorizando los sentimientos y formas populares, reivindicando

lo que sorprende y altera la armonía social, y estimando "las pasiones que transgreden el orden de los "hombres honestos", los hábitos exóticos de otros pueblos y también de los propios campesinos" (García Canclini, 2001: 198).

Este mismo romanticismo provoca que personajes ilustrados se integren a las filas de los estudios folclóricos. El conocimiento del mundo popular ya no se requiere solo para formar naciones modernas integradas, sino para liberar a los oprimidos y resolver las luchas entre clases.

Así, lo popular se trata románticamente como residuo elogiado: se presenta como depósito de la creatividad campesina, de la comunicación y aprehensión oral del conocimiento de las comunidades. Es un conocimiento que desde la modernidad está en un flujo continuo entre desaparecer y representarse. Las comunidades con sus creencias ancestrales y sus pactos con la naturaleza pierden argumentación en estos tiempos en que la tecnología y sus formas explican todo, en una sociedad contemporánea en torno a la globalización, donde el sentido de las cosas se pierde y se vuelve a encontrar muchas veces en lo popular.

Lo folclórico, al parecer, está ligado con una élite romántica que decide accionar, que enaltece ciertos rasgos de este conocimiento del pueblo y los exalta manifestando la pugna entre grupos sociales. Según este enunciado el trabajo de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié se enmarcaría dentro de la producción folclórica contemporánea. No obstante, existen ciertas perspectivas que comprenden el Folclore bajo un prisma tradicional que privilegia las formas antes que el contenido y contexto de las prácticas, lo que implicaría una mera reproducción de lo antiguo, una noción de Folclore que no toma en cuenta las actuales interacciones de lo tradicional -popular con la cultura de élites y las industrias culturales.

En este sentido coincidimos con García Canclini cuando expone que los hechos culturales no siempre tienen los rasgos que valoriza el folclore: "la producción manual o artesanal, puramente tradicional (transmitidos de una generación a otra), la circulación de forma oral, lo anónimo, el aprendizaje o transmisión fuera de instituciones o de programas educativos y comunicacionales masivos" (Ibíd.: 201). A continuación se exponen 6 puntos propuestos por García Canclini en rebate a la visión clásica de los folcloristas, aplicándolos al trabajo de la agrupación visitada.

- **El desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales:** las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose interactuando con las fuerzas de la modernidad, creando nuevas nomenclaturas y fusiones. En la E. C. Chinchintirapié se observa el rescate de la tradición de los oficios, pero eso no impide que emerjan nuevas propuestas desde las experiencias y experimentaciones de los diversos integrantes de la organización.

- **las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular:** las prácticas culturales están en una red de relaciones con la vida urbana, los migrantes, el turismo y los símbolos tanto de la tecnocracia, como de variadas religiones. Cada una de estas combinaciones puede generar un “grupo urbanoide” como define Jose Jorge de Carvalho (citado en García Canclini, 2001: 206), el mundo iberoamericano esta unido por formas tradicionales que se acercan y quedan en las regiones -como por ejemplo la influencia afro-fruto de las múltiples migraciones de las culturas populares latinoamericanas. Cada manifestación, incluidos los pasacalles, son parte de esa herencia multicultural, que puede surgir tanto en un “pueblito” como en la urbe citadina, en este caso Santiago, de Chile.

- **lo popular no se concentra en los objetos:** sino más bien en el ritual que es el dominio donde cada sociedad manifiesta lo que desea situar como perenne o eterno, es la práctica y uso de ese objeto cultural y su contexto, lo que le da sentido. Mientras suceda vive. La E. C. Chinchintirapié se sostiene en el ejercicio de los carnavales y su continuo accionar.

- **lo popular no es monopolio de los sectores populares:** lo “folk” es concebido más que como un conjunto de objetos como una práctica social comunicacional. En la modernidad una persona se puede vincular a distintos grupos folclóricos, por lo cual puede participar de varios sistemas de prácticas simbólicas. No hay folclore sólo de las clases oprimidas, esta relación con lo cultural no sólo se da desde la dominación, el sometimiento o la rebelión. “No hay un conjunto de individuos propiamente folclóricos; hay sin embargo, situaciones más o menos propicias para que el hombre participe de un comportamiento folclórico” (Blanche, 1988)

El contexto y la oportunidad se presentan para algunos, que aunque no son los elegidos, viven el momento en que se forjan los movimientos y se establecen las organi-

zaciones. “Los hechos culturales folk o tradicionales son hoy el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales” Es el caso de una organización que interactúa con todos los sujetos sin limitaciones de clase u origen.

- **lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones:** sino como momento de elaboración simbólica y humorística de conflictos actuales y es en la expresión donde emergen referencialmente las tradiciones, por que forman parte del repertorio biográfico o relacional del sujeto popular, no es solo remembranza sino creación.

- **La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación.** Es necesaria la reinención e intervención de las tradiciones para congregarse su valor, ejemplo práctico de ello es la cueca bailada y cantada por la E. C. Chinchintirapié que no es puramente tradicional pues se somete a variaciones, y a pesar de ello, convoca el espíritu de la cueca popular.

Finalmente concluimos que lo folclórico, a no ser que su entendimiento sea reformulado según los puntos recién expuestos, no es el concepto apropiado para el trabajo de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié, a lo cual se agrega que esta no es una agrupación folclórica, pues en ningún caso busca representar, preservar o recuperar danzas o costumbres tradicionales tal cual son.

#### Identidad y Herencia en la Escuela.

La idea de identidad cultural de un grupo humano -desde la perspectiva del tradicionalismo legitimado- se establece primeramente por habitar un territorio y segundo por la colección de los bienes generados en ese territorio, es esta identidad cultural la reconocida y legitimada por la oficialidad (García Canclini, 2001). No obstante, en este estudio se reconoce la existencia de prácticas culturales identitarias que no cumplen estos patrones.

El trabajo de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié rebate ambas posturas: primero la organización no tiene un espacio de residencia y posee un carácter nómada ligado a la Región Metropolitana, ya que sus participantes habitan o residen en distintos lugares de Santiago de Chile. El trabajo territorial de la organización se vincula con el Barrio Yungay (barrio patrimonial del Santiago antiguo), a raíz de



#### 4. Contexto del objeto de estudio: Escuela Carnavalera Chinchintirapié

la generación de redes de intercambio con organizaciones de la zona y el levantamiento en conjunto de la producción de "La Fiesta del Roto Chileno" desde hace 6 años. Por otro lado la Escuela Chinchintirapié, hasta la fecha, no posee una colección de sus bienes culturales producidos, más solo registros audiovisuales de su quehacer carnavalero.

Pertenecer a la organización de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié implica responder a una noción de identidad, para ello se considera la idea de que "Tener una identidad sería tener un lugar de pertenencia, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar (en este caso organización) se vuelve idéntico o intercambiable. Allí la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza en los rituales cotidianos" (García Canclini, 2001: 183). La pertenencia y el habitar este tejido humano hace que los participantes de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié sean activos en los rituales cotidianos de la organización. El espacio de ensayo multitudinario y multidisciplinario trabaja la cohesión social del grupo, donde cada integrante, al participar de los ritos carnavalescos, se siente parte del tejido social. Desde ahí se comienza a generar un lenguaje propio, comparten símbolos e ideas base -como considerar el arte un medio de acción social- a pesar de la heterogeneidad, diversidad cultural y/o económica de los participantes.

Los sujetos practican los ritos para validar su pertenencia cultural "El rito se distingue de otras prácticas porque no se discute, no se puede cambiar ni cumplir a medias. Se cumple entonces uno ratifica su pertenencia a un orden, o se transgrede y uno queda excluido, fuera de la comunidad y la comunión" (García Canclini, 2001) El ritual sanciona entonces, en el mundo simbólico, las distinciones establecidas por la desigualdad social, el ritual es democrático dentro y bajo el somos todos iguales.

El que ha formado parte de estos ritos y ha recibido la cultura como un don debe comportarse como lo que ya es: un heredero. Lo único que no puede hacer (según el tradicionalismo autoritario) es desertar de su destino. El peor adversario no es el que ignora, sino el que quiere transgredir la herencia. La Escuela Chinchintirapié es un espacio subalterno a la sociedad capitalista, en cual el sujeto que la integra puede reconocerse como un heredero de la cultura- sea cual sea-, heredero de las tradiciones y sus re-creaciones.

Es la educación popular el medio de transmisión para

aprehender sobre la re-creación de lo tradicional en la Escuela Chinchintirapie esto se efectúa promoviendo una herencia cultural popular propia que se entrega desde la experiencia, se rescata y reconoce escuchándola, bailándola, interactuando con ella en la vivencia carnavalera del pasacalle.

En los proyectos sociales de países más integrados, grupos subalternos (como las organizaciones autónomas) tienen su lugar, pero desde la perspectiva imperante del capitalismo, este siempre será secundario a los dispositivos hegemónicos. García Canclini lo expresa as "Los sectores dominantes no sólo seleccionan qué bienes merecen ser conservados sino que a la vez cuentan con los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento"

Es ante estas ideas que el circuito y red de la Escuela Carnavalera Chinchintirapie está generalmente fuera de la institucionalidad, no hace alianza con proyectos culturales gubernamentales o con el mercado de la escena cultural, opta por estar al margen y ser legítima en su propio medio de organizaciones sociales autónomas. La E. C. Chinchintirapié entrega su capital cultural identitario y sus prácticas carnavaleras a diferentes medios sociales, desde el centro a la periferia Santiaguina, privilegiando muchas veces a aquellos que no tienen la oportunidad, ni el capital económico para conocer y disfrutar de manifestaciones artísticas culturales. Sector que tiende a ser abandonado por las grandes instituciones culturales y que sólo mediante la acción de organizaciones sociales de base (como las juntas de vecinos) obtienen algún beneficio artístico cultural, bien tan necesario para el desarrollo integral del ser humano.

El desafío para la perdurabilidad de un trabajo social y comunitario que no genera capital más que inmaterial es permanente, una organización que está integrada por personas de diversas clases sociales donde la gran mayoría debe sostener una vida productiva en el sistema, dando sus pocas horas de ocio u otros compromisos a mantener la organización y tratar de sustentar un trabajo de calidad en evolución, hace que la tarea sea más exhaustiva, pues la oportunidad se busca en un sistema que desatiende a quienes están destinados a ser subalternos, fuerza de trabajo productiva, mano de obra en pro del sistema. Los segrega a no ser dueños y administradores de su propio capital, aunque este sea simbólico. En este sistema capitalista no se da facilidad alguna para que personas trabajadoras funden



figura 61. Cuerpo de Baile E. C. Chinchintirapie 2006

una organización que no sea reproductor de lo dado, ni del orden establecido.

Podemos entender que ser contestatario a ese sistema establecido, en esta oportunidad, es preocuparse de la calidad artística del producto o del bien cultural generado, para que así este se convierta en un bien cultural que perdure y por lo tanto tenga herederos que lo reproduzcan y hagan prosperar, para lograrlo la ocupación principal y el territorio que habita la E. C. Chinchintirapié son los cuerpos vivos y dispuestos de aquellos que se incorporan a la organización.

Los pasacalles en los que se muestran los montajes de la Escuela Carnavalera casi siempre circundan una plaza principal, ya sea de una comuna, de un pueblo o de un barrio. El concepto que rodea la plaza como espacio público para la recreación de la comunidad se expande al territorio recorrido, obediendo la premisa de que la calle es de todos. "La plaza es un territorio público que no es de nadie en particular, pero es de todos, se vuelve ceremonial pues contiene en sí los monumentos que son símbolos de identidad" (García Canclini, 2001)

El territorio de la E. C. Chinchintirapié es el cuerpo social de la agrupación y la calle, en una relación de pertenencia mutua. Los símbolos y los rituales se viven en este territorio en el momento del pasacalle. El espacio público se vuelve ceremonial cuando se reproducen ritos culturales que hacen que la persona pertenezca a la comunidad, los ritos se usan para congregarse en ese espacio-territorio a los que se identifican con la práctica cultural, que contiene una ideología, a la vez aquellos que no comparten las prácticas se auto-segregan (aquellos que leen el carnaval como disturbio). El montaje carnavalero se transforma en una forma ritual que se masifica en la fiesta creando una comunión entre los cuerpos de los danzantes, enmascarados, músicos y espectadores, no hay barrera contenedora, ni palco de observadores, la invitación es abierta, por lo cual de un modo u otro todos formarían parte del acontecer del pasacalle.

El involucrar a la comunidad ha de generar mayor pertenencia en los que viven la experiencia carnavalera, establece redes de apoyo y de sentido comunitario que van cimentando sus propias prácticas culturales y con ello su identidad. Según G. Canclini (2001: 193) "Un patrimonio reformulado teniendo en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud defensiva, de simple rescate, sino con

una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a diversos sectores activos actualmente, constructores de la cultura. En la medida en que el estudio y la promoción del patrimonio asuman los conflictos que lo acompañan, pueden contribuir a afianzar la nación, ya no como algo abstracto, sino como lo que lo une y cohesionan a los grupos sociales preocupados por la forma en que habitan su espacio"

En una forma de refortalecer la configuración simbólica y/o identidad popular (en nuestro caso chilena) sin tratar el patrimonio cultural arcaicamente, sino poniéndolo en una relación productiva con los conflictos contemporáneos; haciendo posible la proyección de prácticas culturales que están en permanente diálogo con la realidad y sus problemáticas, es así como desde lo temático y lo artístico se alimentan manifestaciones culturales como los pasacalles, en el caso referido, es sustancial la incorporación de la contingencia en la propuesta artística de los montajes de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

#### 4.4 Diseño y montajes de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié

El desempeño artístico de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié se reflejan en los montajes realizados durante 7 años de organización, a continuación se realizará una revisión a nivel estético visual (disciplina de este estudio) de los cuatro montajes realizados hasta el presente año 2013.

##### 4.4.1 Montaje Fundacional (2006 a 2009)

Actualmente llamado montaje fundacional puesto que es el primero de la Escuela, está constituido por distintos procesos:

**1era etapa (2006)** vemos un montaje que integra ritmos y melodías chilenas populares, cuestión que ha de ser un lineamiento que actualmente persiste: cuecas, cumbias emblemáticas (p.e. "la piragua"), fox trot, entre otros. En lo que concierne al diseño visual de la escuela, nos encontramos con un vestuario carnavalero simple para las bailarinas, que prioriza la liviandad y el movimiento del cuerpo con la predominancia de un solo color en el vestuario (celeste o morado) (fig 61). La banda, en una búsqueda de lo popular, se viste con ropa deportiva aludiendo a la popularidad del fútbol, materialmente se recurrirá al reciclaje de vestuario propio (fig.62), a excepción de los



figura 62. Fila de Bronces E. C. Chinchintirapie 2006



figura 65. Muñecos Carnavaleros E. C. Chinchintirapie. Carnaval Mil Tambores 2006, Valparaiso



figura 63. Chinchineros E.C.Chinchintirapie 2006.



figura 64. Figurines E. C. Chinchintirapie 2006

chinchineros para los cuales se genera una recreación del vestuario tradicional (fig. 63). Mientras, los figurines muestran múltiples personajes de referencia y creación personal, oficios populares y personajes variados que se entremezclan, presentan una libertad para elegir el personaje o la idea a criticar, algunos personajes son más alegóricos, otros más realistas, existiendo una generalidad de medias máscaras (fig.64). En este primer montaje existe el cuerpo de muñecos carnavaleros<sup>72</sup> que solo funciona el primer año de existencia de la Escuela. (fig. 65)

**2da etapa (2007)** en este periodo se refuerza la idea de lo festivo y lo popular. Se lleva a cabo un trabajo de diseño buscando la recuperación de iconos de lo popular y la reinterpretación de la indumentaria, y otras referencias estéticas de los carnavales y las fiestas religiosas cristianas.

La articulación del trabajo general de la E.C. Chinchintirapie se lleva a cabo por medio de talleres formativos, y diseño no será la excepción. En el año 2007 se implementa el taller de diseño que estará abierto a los integrantes de la escuela, en él se realiza una profunda investigación de la cultura popular, buscando las esencias y las cosmovisiones de los

distintos carnavales y fiestas religiosas, además se prioriza la idea de la realización de un diseño en colectivo, en coexistencia con la expresión personal de cada integrante.

Sobre este proceso el diseñador P. De la Fuente, perteneciente a la escuela en este periodo, relata "La investigación del taller de diseño (2007) arrojó que el carnaval respondía a una identidad cultural y local de cada comunidad que lo realizaba, por lo que era ficticio intentar emular algo de esos elementos estéticos. Por consiguiente, buscamos cuál podía ser la raíz identitaria que pedía identificarnos como Escuela Chinchintirapié. En esos tiempos la cueca estaba comenzando a difundirse, saliendo del círculo de los cultores. Decidimos que dentro de la cultura popular era lo que más reflejaba el espíritu urbano de la comparsa.

En la línea de la búsqueda de lo identitario se investiga en la gráfica popular presente en los carteles ferianos y veguinos, además de que en la procesión de cuasimodo encontramos respuesta a varias formas de ornamentación"

Luego de esta investigación, realizada en el taller, se llega a las siguientes líneas de diseño:

- En los bailarines rescatábamos el gallo y la gallina como

72 Marionetas de manipulación directa, generalmente mojjingangas.





figura 67. Banda, Montaje fundacional, E. C. Chinchintirapie.



figura 69. Estandarte, E. C. Chinchintirapie 2010.

73 Expresión popular en la agrupación que se usa como sinónimo de embellecer, dar brillo o decorar generalmente el vestuario.



figura 66. Bailarines, Montaje fundacional, E. C. Chinchintirapie.

la pareja cuequera. En el hombre se rescataban conceptos como el gallo, el guapo, el galán, con la referencia del vestuario del zambo caporal. En la mujer, la sensualidad, el mostrar, exponer, romper el cotidiano o la formalidad del traje de carnaval cristiano, mediante la picardía y el desborde. (fig.66)

- Los Bombistas Chinchineros se vestían con el traje tradicional este se extendía a la banda, las platilleras tenían una referencia al cabaret. (fig. 67)
- En el caso de los figurines, la línea de diseño no se trabaja en el taller de diseño de escuela, las figuras eran más autónomas. Sólo se les aportó con un boceto de máscara guía en relación a la proporción de las facciones del perro, (máscara a utilizar en la propuesta del año, lo que se trata en detalle más adelante). Para que no se vieran pequeñas o muy teatrales se usa la referencialidad de la máscara de diablo boliviana.
- Se desarrolla una iconografía que unificará todo, para lo cual cada intérprete estaba a cargo de ornamentar su propio

vestuario, dándole el carácter personal, el “enchulamiento”<sup>73</sup>. Usamos los copihues, la rosa, los remolinos, el ají, el gallo y la gallina; (fig.68) que reemplazaban las copas, las cruces, la paloma, los copihues y la flor de la iconografía de cuasimodo.

- Se realizó el estandarte para la identificación de la escuela a la usanza de las distintas agrupaciones de bailes andinos en las procesiones y bailes religiosos. (fig.69)
- (Entrevistado 2, encargado del taller de Diseño 2006-2007, anexo 2)

La propuesta de figurines hace una búsqueda de lo popular en la urbe y lo grafican enmascarándose de perros (fig. 70 ver pág. sig.), humanizan a los canes de modo que existen distintas razas, cada uno de los figurines tendrá un oficio humano distinto que se dejara ver en el vestuario, el colorido será variado y vivaz, la intervención decorativa del vestuario apunta a ser un personaje vistoso.

### 3ra etapa Montaje fundacional Modalidad Figurines



figura 68. Iconografía utilizada en el vestuario, Montaje fundacional, 2007.





figura 70. Máscara-casco de Perro Narco, Montaje fundacional, E.C.Chinchintirapie, 2008.



figura 71. Figurines Calacas en Villa Francia 2013, E. C. Chinchintirapié



figura 72. Figurines Calacas en funeral de Víctor Jara 2009, E. C. Chinchintirapié

#### Calacas (2008 - en adelante)

El año 2008 los vecinos de Villa Francia convocan a la E.C. Chinchintirapié para que participe en un pasacalle en conmemoración del "Día del Joven Combatiente", todos los años se realizan diversas actividades culturales en torno a la fecha, como tocatas<sup>74</sup> y actos memoriales en los cuales se recuerda el asesinato de los hermanos Vergara, perpetrado el 29 de marzo de 1985 en la Villa, por agentes de carabineros durante la dictadura de Augusto Pinochet.

Ante el contexto de la invitación, los nuevos integrantes del cuerpo figurines de la E. C. Chinchintirapié deciden contextualizarse y hacer personajes que aludan a la muerte. Se crean medias-máscaras de calaveras o calacas, con una referencialidad ineludible a las calacas mexicanas típicas de la Fiesta de los difuntos. El Día del joven combatiente se convertirá en este contexto, en una fecha en la que nuestros muertos vienen del más allá a reencontrarse con su familia. Tal como ocurre durante la fiesta de los fieles difuntos en México.

La estética de las calacas en primera instancia alude al duelo, es un cortejo de muertos de luto y floridos, que bailan en memoria de uno de los suyos.

El carácter de la calaca apunta a la idea de muerte y renacimiento, donde la calaca posee una vitalidad propia de lo festivo que se traspa al vestuario y sus decoraciones, en los colores múltiples de las flores, que aluden a las coronas funerarias y a las decoraciones y ofrendas de las tumbas. (Fig. 71)

No se deja de lado el carácter de denuncia del caso de los Hermanos Vergara, y en torno a ello se crea la idea de representar calacas de carabineros penitentes<sup>75</sup> (2009)

Las calacas de los figurines de la E. C. Chinchintirapié saldrán a la calle en otra fecha emblemática: el Funeral de Víctor Jara (2009), apuntando también al luto florido y a la remembranza de una vida festiva, como la del cantautor. (fig. 72)

Posteriormente saldrán en otros carnavales, algunos sin el peso contextual de una conmemoración o un funeral, interpretan una variedad de calacas con personalidades que van desde el borracho hasta el hippie sin limitación estética alguna.

Las calacas acompañan la estética e indumentaria del montaje fundacional de banda y baile.

#### 4ta etapa Montaje Fundacional Modalidad Figurines Perros "Pacos"<sup>76</sup> y Marginales (2008-2009)

La Escuela completa continúa con la estética fundacional. Mientras el cuerpo de figurines en el año 2008 crea una nueva propuesta crítica en base a ser más claros con el discurso contestatario carnalero en los personajes que presentan. La animalidad popular del perro de la etapa anterior se mantiene en la propuesta que parte de la idea de figurar de perro. El discurso crítico ante el poder y el sistema de control se traduce en la creación de distintos personajes enmascarados que representan una jerarquía social o escala de poder. Se crean 4 tipos de figurines: Poderosos (grandes mascarones alegóricos), Seguridad Nacional (perro guar-

74 Evento donde "tocan" distintas bandas musicales.

75 Se explica detenidamente en el análisis de figurines calaca.

76 Una de las teorías de la utilización del nombre Paco para los carabineros dice que en la época de la colonia existieron 2 de ellos llamados Francisco, quienes hacían guardia en el puente cal y canto, que se identifica como el límite de la chimba en el Santiago antiguo, ambos eran muy celosos de su deber quedando en la memoria popular el término "Pacos" para denominarlos.



figura 73. Figurines de izq a der: Perro Marginal, Poder y Perro Seguridad Nacional, E. C. Chinchintirapié 2009



figura 74. Figurines: Perro Paco y Perro Marginal, E. C. Chinchintirapié 2009



figura 75. Perro paco marcha 24 hrs de arte por la educación, 2011

dián), Fuerzas especiales de carabineros (perro agresivo) y en contraste con esta estructura jerárquica están los Marginales (perro quiltro<sup>77</sup>). (fig. 73)

Durante la praxis de este montaje, se tiende a sostener la dualidad de dos bandos más que la variedad de personajes que simbolizan el poder en jerarquía, lo que finalmente se sintetiza en la presencia de perros fuerzas especiales v/s perros marginales. (fig. 74) Este montaje se muestra hasta el estreno de “El Gran Cortejo Fúnebre” en el 2010. Los perros fuerzas especiales, posteriormente llamados “Perros Pacos”, durante el año 2011 se presentan reiteradamente en marchas estudiantiles, en las cuales participa un grupo representativo de la Escuela con un pasacalle reducido, siendo parte de las protestas pacíficas y artísticas de la marcha, contexto en el cual los “perros pacos” resultan fuertemente críticos y satíricos.(fig.75)

Ambas modalidades Figurines calaca y Figurines perro paco son parte de la batería de opciones que tienen los figurines para salir a carnavales no oficiales, carnazas<sup>78</sup> (invitaciones) y/o marchas.

#### 4.4.2 Montaje Noche de San Juan - We tripantu (2007 a la actualidad)

El montaje de la E. C. Chinchintirapié entorno a la Noche de San Juan surge por la asistencia anual al Carnaval de la población Los Copihues, en la Florida. Esta celebración se lleva a cabo todos los años el 24 de Junio y tiene una alta

77 Quilto (voz mapuche) Perro ordinario. (Diccionario del habla chilena, de la Academia Chilena), se usa como expresión popular para designar un perro que no es de raza pura, sino mezcla de variadas razas.

78 Se llama carnaza a una presentación pasacalle de la Escuela Carnalera Chinchintirapié en versión reducida, pero representativa de los 3 cuerpos que integran la escuela. Las carnazas se configuran según disponibilidad de las personas de los distintos cuerpos, generalmente ante una invitación que motiva la participación de los integrantes y que no estaba previamente agendada. Invitación de una junta de vecinos, aniversario de alguna organización, celebración de algún rito, marcha, entre otros.





figura 76. Cuerpo de Baile, Montaje Wetripantu estética 2008.



figura 77. Banda, Montaje Wetripantu E. C. Chinchintirapie, 2009



79 El folclore local sugiere que en esta festividad, la presencia demoniaca es más patente que en cualquier otra fecha del año, lo que se reconoce como la oportunidad para la realización de ciertos actos de brujería. Célebre en el país es la "tradicón de las papas", según la cual, la colocación de estos tubérculos bajo la cama en la Noche de San Juan puede ser utilizada como un oráculo de Año Nuevo. También se relaciona a esta festividad con numerosos eventos relacionados con la higuera, desde el aprendizaje instantáneo de la interpretación de un instrumento musical (mediada por el demonio) bajo este árbol, como la aparición de su supuesta flor.

80 Equipo que integra la investigadora en el periodo del 2009-2011.

81 No se ignora la presencia de los portugueses y otros migrantes europeos (principalmente italianos y alemanes)

carga simbólica, ya que además de ser San Juan<sup>79</sup>, el 24 de Junio también es We tripantu o Año nuevo mapuche y año nuevo Aymara (Maraq Mara), lo que conjuntamente corresponde al solsticio de invierno.

Todos estos antecedentes hacen que en nuestro país, ésta sea una noche de sincretismos, noción que se traslada a la simbología que ilustra el pasacalle de la E. C. Chinchintirapié en este particular carnaval desde el 2007. (fig.76)

Durante el año 2009 el Equipo de Diseño<sup>80</sup> investiga y trabaja en la readecuación y mejoramiento de los vestuarios y la estética de la Escuela para este carnaval.

La noche de San Juan, por un lado, está relacionada con antiguas tradiciones y leyendas, prácticas que se trasladan a nuestro continente principalmente de manos de los españoles<sup>81</sup>. El 24 de junio es una fecha muy celebrada en el mundo entero y se caracteriza por encender fuego, lo que se realiza como rito para dar más fuerza al sol ante su decaimiento en el solsticio de invierno. Estos rituales de fuego no son exclusivos de los europeos, sino que también se llevan a cabo dentro de nuestra cultura rural e indígena en los solsticios.

En consecuencia de ello, la primera presencia estética significativa en la noche de San Juan, será el fuego.

Este carnaval es una de las pocas salidas que tiene la Escuela Chinchintirapié en temporada de invierno, por lo cual se espera y prepara con antelación, además de ser un pasacalle nocturno.

La presencia y uso del fuego se luce más allá de la pro-

puesta de la E. C. Chinchintirapié, en el carnaval completo por las antorchas que rodean a todas las comparsas y pasacalles.

En cuanto a la estética del diseño creado desde el año 2009 para Wetripantu de la E. C. Chinchintirapié:

- El imaginario visual se constituye con la inspiración de variados mitos en torno a la noche de San Juan; los vestuarios del cuerpo de Baile están inspirados en el fuego, se escogen ciertos simbolismos como la higuera, los pájaros, mientras la banda complementa el fuego con las apariciones del diablo.

- Para las materialidades de los vestuarios y sus decorados se sugiere el uso de materiales nobles, distantes a lo sintético, el uso de lanas, plumas, textil, arpillera y todo lo que sea natural será priorizado.

- Los vestuarios son funcionales a la temporada climática, todos los participantes del pasacalle están cubiertos de la fría noche.

- En base a los conceptos fuego y noche se crea una paleta cromática que presenta colores cálidos (rojo- anaranjado- amarillo) más el negro.

En torno a los colores:

- Para banda lo predominante será la combinación y contraste entre negro y rojo, mientras que para baile se luce la paleta completa. (fig.77)

- En el vestuario de baile para mujer se usara una base superior negra y la presencia del rojo en una falda plato, muy



figura 78. Cuerpo de Baile dama y varón Montaje Wetripantu.



figura 79. Maquillaje damas Montaje Wetripantu.



figura 80. Brujos Montaje Wetripantu 2008.

dúctil que ayuda a las bailarinas a simular los movimientos del fuego. En conjunto con ello existe un poncho lanado y una faja que hacen la inclusión de colores cálidos y tonalidades del fuego, como los anaranjado, amarillos y los cafés.

- En el caso del vestuario del varón de baile: camisa roja y pantalón negro, más un bolero que presenta en algunos casos un estampado de la higuera en el dorso, de esta manera cita la leyenda sobre este árbol, típica de la fecha<sup>82</sup>. La parte baja del pantalón se decorará con un accesorio lanado símil al poncho de las bailarinas, que crea más movimiento y da luz a la zona baja. (fig. 78)

- El maquillaje femenino propuesto se vincula al uso de plumas y de los colores de la paleta cromática, para dar una apariencia más "pajarística"<sup>83</sup> a las bailarinas e integrantes féminas de banda. (fig.79)

- El trabajo de figurines respeta las materialidades y trabaja los colores ocre como base de los vestuarios, con aplicaciones y "enchule" en los tonos de la paleta de color del montaje. La propuesta de figurines devela el sincretismo de la fecha, así es como el mundo mapuche se hace presente con los figurines creados, algunos son brujos y otros son personajes inspirados en la mitología de diversos puntos del país. (fig.80)

- En torno al pasacalle de la Escuela pululan "las candelillas": faroles circulares que son manejados por los recién integrados a la escuela, estos iluminan y decoran el pasacalle completo y están inspirados en los fuegos fatuos y las candelillas. (fig.81)

82 La flor de la higuera. El mito cuenta que la higuera florece por única vez en la víspera de San Juan a las doce de la noche, pero hay que estar muy atentos porque dura solo un instante, y desaparece. Quien logra aprisionarla entre sus manos, se enriquece y es feliz por toda una vida. Para esto es necesario subirse al árbol y observar las ramas más altas, lugar donde florece la flor. Para tomarla hay que luchar con demonios y reptiles que van a impedir el paso, al vencer se debe tomar sólo una flor y ponérsela en el pecho, después bajar del árbol. Al día siguiente desaparece la flor, pero el valiente tendrá fortuna y felicidad.

La guitarra y la higuera. Se dice que la noche de San Juan si pasas las 12 de la noche bajo una higuera con una guitarra entre tus brazos, por arte de magia comienzas a tocarla y aprendes instantáneamente.

83 Parecido a los pájaros y aves.



figura 81. Candelillas Montaje Wetripantu E. C. Chinchintirapie 2012.





fig. Ataúd Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo personal.

### 4.4.3 Montaje Cortejo Fúnebre (2010 a 2012)

El Gran Cortejo Fúnebre es el primer montaje para el cual se hace un concurso temático interno en la E. C. Chinchintirapié. Los miembros participantes proponen la temática a la que hará alusión el próximo montaje de escuela, esto con el objetivo de lograr unificación y armonía en el trabajo artístico del pasacalle, lo que se evidenciara en lo estético: musical y visualmente.

Tras un proceso de votación democrática se decide que “El Gran Cortejo Fúnebre” es el tema que se trabajara durante el año 2009 y finalmente se estrenara el montaje de pasacalle en el Carnaval del Roto Chileno el año 2010.

El segundo trimestre del 2009, el equipo de Diseño y el equipo de investigación de la escuela se articulan, investigación trabaja en base a la idea del Cortejo, indagando en el concepto de la muerte y la historia de las ritualidades en torno a ella, enfocados a la realidad país.

Aparecen antecedentes como los velorios de angelitos, la fiesta de cuasimodo, las animitas, los cementerios, y se ponen en discusión colectiva funerales como el de Augusto Pinochet o Jaime Guzmán, que han producido conmoción en el pueblo. Además de los cortejos de personajes emblemáticos, como el Gato Alquinta, Patricio Bunster, Víctor Jara, en torno a los cuales ha surgido el Cortejo Fúnebre con características de pasacalle.

Luego del ejercicio crítico interno de la escuela sobre cómo se toma la muerte en el Chile actual, se atisba por qué es necesario y contingente hacer un montaje de pasacalle que se refiera a esta.

La muerte en el cotidiano en Chile es casi tabú, actualmente en nuestro imaginario las únicas oportunidades en las que se visibiliza y enfrenta es cuando se ritualiza, en funerales, velorios o cortejos. Por otro lado se presenta desde el morbo: la muerte en accidentes o crímenes, se expone en los medios de comunicación, que adhieren a la idea de generar miedo ante la muerte, tomándola como un fenómeno externo, del que se debe huir y temer.

Hay un desafío en llevar el concepto de muerte a la calle y a la fiesta, sin una muerte real. Con todo, se toma en cuenta que las manifestaciones sociales que la rodean son un espacio de comunión. “El velorio, la romería, el funeral constituyen un momento ceremonial colectivo que da pie a excesos” puesto que el ánimo y la sensibilidad de los participantes están afectados.

La dualidad en la historia de las ritualidades en torno

a la muerte en nuestro país nos habla de un constante “sufrimiento y dolor ante la muerte en la urbe (el mundo ciudadano), inculcada y transmitida por la iglesia católica, eje conservador de nuestro país, versus la vivencia fiesterera de lo mortuorio en el mundo rural/ agrario marcada por la visión cíclica de la vida, de transformación, fertilidad y religiosidad popular” (Olivares Del Real, 2011)

Con el montaje “El Gran Cortejo Fúnebre” se quiere transmitir un sentido de la muerte ligada a lo festivo, e instalar el hecho de fallecer como parte de la vida. Es un pasacalle carnaval que instaura el tema e incita a la reflexión, a considerar la vida más allá de la muerte, la presencia de lo sobrenatural en nuestras vidas y a expresar aquello que deseamos que muera o que viva, aquello que queremos mandar al cielo o al infierno.

En cuanto a la estética de “El Gran Cortejo Fúnebre”

#### Ornamentación

- El equipo de diseño hace una búsqueda de simbolismos y referencias que trasladen al espectador al imaginario de la muerte, aparecen los epitafios, las velas, los rayos iridiscentes de los santos, las cruces, las flores y las ofrendas a las tumbas (objetos significativos) y los retratos de los difuntos. Todos estos serán sugeridos para implementar la ornamentación o “enchule” de los vestuarios del Cortejo.

Se plantea llevar a la muerte simbolizándola objetualmente en un Ataúd, objeto que simbolizara lo que se quiere de forma metafórica “matar” y dará sentido al cortejo que le sigue. (fig. ataúd)

#### Baile

- El cuerpo de Baile y Canto concibe la idea de ser un alma en pena danzante, acompañada del epitafio, la última frase. Por otro lado representaran a los deudos, la parte emotiva del cortejo que acompaña al difunto con cantos alegres, ofrendas y flores.

Baile finalmente concluye simbolizar en su vestuario la dualidad de la muerte y esto se grafica en la combinación y contraste de la tenida que consta de un delantero amarillo como símbolo de la vida y un reverso morado simbolizando la muerte.

- La propuesta del equipo de diseño para las bailarinas responde a ello con el diseño de un estilizado vestido que posibilita dualidades con el movimiento, por ejemplo: es corto adelante, largo atrás. Se complementa con la presencia de las flores en colores cálidos bajo el ruedo del faldón, lo que da la posibilidad de mostrar o no la vivacidad de las





figura 82. Bailarina Montaje Cortejo Fúnebre.

flores al levantar la falda durante el baile. El tocado también refuerza la idea de la dualidad instalando la imagen de una calaca (muerte) en la nuca, mientras en el frente están las flores en conjunto con los rayos iridiscentes (vida). (fig.82)

- Los varones de baile se engalanan en el mismo contraste, una camisa amarilla con textura en el pecho, citando a las coronas de flores, acompañada de una faja que ayuda a estilizar la silueta, sobre la cual va una gillete morada con espacio suficiente para la ornamentación con retratos y/o un epitafio en la espalda. Pantalón negro con ornamentación de coloridas flores en la parte baja, para iluminar y dar textura. (fig.83)

#### Banda

- La Banda en su trabajo colectivo y su devenir sobre la muerte, decide homenajear a los abuelos, queriendo con ello aludir a la cercanía temporal que tienen con la muerte y a pesar de ello el goce de vivir. La experiencia y sabiduría con la que cargan son tratados con admiración y respeto. La banda autónomamente lleva a cabo una experimentación estética con una base realista, se maquillan y visten con ropa de sus propios abuelos o reciclada. Luego de esta experimentación el equipo de diseño realiza una contrapropuesta, integrando los ideales de banda para lograr una unificación o cercanía con el vestuario del resto de la comparsa.

- La combinación de los colores de la paleta de baile: amarillo, morado y negro para banda se transforman en beige, lavanda y gris como tonalidades deslavadas o pastel, que son referenciales a la ropa de los ancianos. En base a referencias realistas como faldas largas, tableadas y blusones con encaje se construye la propuesta para las damas de banda, a ello se integra la característica puntilla de lana.

Para los varones la referencialidad de las prendas como los suspensores, la humita o corbata, incluyendo pañuelos y chalecos son la base. La banda en su totalidad posee una tendencia al gris, con ello aluden a una imagen monocroma que cita a la fotografía en blanco y negro, concebida como foto antigua. (fig.84)

- A esta propuesta se le adhieren pequeños detalles ornamentales en amarillo y morado, que harán el ensamble con la propuesta de baile. Para ello toman 2 símbolos: la mariposa o polilla, aludiendo a "lo viejo y apollillado" y los relojes como símbolo de que "el tiempo pasa nos vamos poniendo viejos", todo acompañado del "enchule personal" en la misma línea: lentejuelas, pasamanerías y brillos en los



figura 83. Bailarín Montaje Cortejo Fúnebre.





figura 84. Banda Abuelos Montaje Cortejo Fúnebre.



figura 85. "Enchule" Banda de abuelos Montaje Cortejo Fúnebre

mismos tonos, más dorado y plateado. (fig.85)

- Deciden caracterizarse de ancianos con un maquillaje altamente contrastado, tomando como referencia las murgas de estilo uruguayo (específicamente "El viaje" de la murga "Agárrate, Catalina"). El maquillaje tan cubritivo no es adecuado para una pasada en movimiento, de alta exigencia y bajo el sol, los rostros de los jóvenes de banda terminan siendo una mancha a la mitad del pasacalle. La búsqueda de una solución concluye cuando en el año 2011 se realizan medias máscaras de rostros de ancianos, (fig.86) que permitan a la banda tocar sus instrumentos, exceptuando al chinchinero que por tener una alta complejidad corporal para la interpretación de su instrumento, opta por no limitar su visión, ni respiración con el uso de la media máscara. Cuestión corporal que en la praxis definitiva afectara a la banda completa, terminando la media máscara generalmente no en el rostro del músico sino en la frente.



figura 86. Media Máscara Banda de abuelos Montaje Cortejo Fúnebre



figura 87. Familias de Figurines Montaje Cortejo Fúnebre. Imagen Superior: Perro Calaca y Ángel Cabrón. Imagen Inferior: Sepulcros, Demonio, Buitre.



figura 88. Figurines Montaje Cortejo Fúnebre Diablos y ángeles.

#### Figurines

- Los enmascarados se embarcan en el imaginario del más allá de la muerte. La búsqueda arroja referencias al imaginario del infierno, La Divina Comedia, los demonios, los ángeles. Se buscan otras relaciones con la muerte, como por ejemplo animales carroñeros como los buitres, y los esqueletos. Bajo el cariz de que ya existen las calacas de la escuela (con una referencialidad inevitable en el Día de los Muertos de México) se instala una búsqueda para ir más allá de lo clásicamente vinculado a la muerte. Luego de varios "Brainstorming"<sup>84</sup> colectivos se llega a la creación de 5 familias de personajes que habitan desde el cielo al infierno: Ángeles, Perros Calacas, Buitres, Diablos, Demonios. (fig.87)
- El equipo de diseño sugiere para la creación y realización del vestuario de estos personajes enmascarados una paleta de colores que instala el amarillo claro en conjunto con el celeste y el blanco para los seres más celestiales o terrenales y el rojo, morado y negro para los más infernales. Además de sugerir distintas texturas y posibilidades de materialidad para "el enchule" de los vestuarios.
- Ya en el año 2011 los figurines deciden mayor claridad y legibilidad para los espectadores y las familias se reducen a 2: Diablos y Ángeles. (fig.88)

#### 4.4.4. Montaje Pan y Circo (2013-¿?)

A fines del año 2011 se realiza un nuevo concurso temático para la producción de un nuevo montaje de pasacalle, el 2012 se elige "Pan y Circo", montaje que se trabaja durante el año

2012 para estrenarse en el Carnaval de la Challa o Fiesta del Roto Chileno (Sudaca), en Enero del 2013.

"Pan y Circo" es un proyecto que alude a un carnaval político y quiere hacer una crítica contextualizada en las futuras elecciones presidenciales del año 2014.

En cuanto a la propuesta estética del diseño para "Pan y Circo" de la E. C. Chinchintirapié:

- La visualidad del circo y su multiplicidad de elementos es la base de la investigación. La noción del circo chileno y su auge es el material primordial para la creación. Aparecen antecedentes visuales como la carpa, la decoración geométrica de la tela y sus contrastes de color, la figura del payaso y su indumentaria, el domador de fieras, las trapecistas y sus vestuarios, el animador "Señor Corales". Con este imaginario se configura el diseño tanto de baile como de banda.

- Para el cuerpo de figurines se toma la animalidad como pie forzado, y la búsqueda de un animal emblemático del circo desemboca en que el mono sea el elegido. El mono por su motricidad y juego tácito permitirá al cuerpo de figurines la versatilidad para criticar "El Pan y Circo" en el que se vive actualmente.

- Para la unificación del montaje completo el equipo de diseño propone una paleta de color altamente contrastada donde el rojo, verde (claro), azul y amarillo en un nivel de pigmento puro, serán vibrantes colores que se usaran en los vestuarios de los 3 cuerpos de la Escuela, estos matices aluden además a las combinaciones circenses, a la artificialidad y su referencia es la carta de ajuste<sup>85</sup>.

- Sobre la materialidad: Existe una fragmentación de colores en el vestuario por medio del corte y ensamblaje de telas (de los colores de la antedicha paleta), se encuentran grandes zonas de color liso y brillante, por ejemplo: solapa verde, pecho rojo, faldón azul.

La geometría y estampados de telas intervienen en pequeños detalles, al igual que el encaje o transparencia que se usa citando a las trapecistas o la gimnasia artística.

- La referencialidad estética del Payaso para Banda es absoluta, mientras que para figurines se opta por la uniformidad en la indumentaria con un enterito o mono, que permita la movilidad y despliegue físico del enmascarado de simio.

Se propone para el enchule del vestuario en general la creación de parches o bordados significativos o alusivos a la protesta y opinión tomando como referencia el stencil urbano. Este montaje se encuentra actualmente, 2013, en proceso de creación y reestructuración.

84 Lluvia de Ideas.

85 ... la Carta de ajuste servía de guía para sintonizar tonos, brillos y la propia señal de televisión, precedía el comienzo de cada una de las emisiones. Obtenido el 12 de febrero de 2013 en el sitio web: [http://www.rtve.es/failover/archivos\\_comunes/TVE\\_50Años/decada\\_50\\_50años.htm](http://www.rtve.es/failover/archivos_comunes/TVE_50Años/decada_50_50años.htm)



### 5. OBJETO DE ESTUDIO: FIGURÍN ENMASCARADO Y SU ANÁLISIS VISUAL

#### 5.1 Figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié

##### 5.1.1 Ser figurín

El personaje enmascarado de carnaval tiene muchos referentes para configurarse, aún más en nuestro país, que dentro del horizonte sudamericano es uno de los que no posee tradición carnalera, al contrario de países circundantes como Perú, Bolivia y otros como Brasil y Uruguay. En consecuencia de la ausencia de un referente local, la búsqueda se extiende a las culturas de otros territorios y se hace múltiple. Por lo mismo, para configurar al figurín de Santiago de Chile, se toma desde lo más cercano, como las manifestaciones teatrales de religiosidad andina en el norte con sus enmascarados diablos, ángeles y cóndores, los rituales ukukos (por mencionar algunos) hasta referentes europeo-occidental como el bufón medieval. El figurín de la Escuela Carnalera Chinchintirapie está nutrido por todas estas nociones, siendo una construcción híbrida muy particular.

“Lo que hicieron cuando inventaron los figurines del Chinchin y el Chinchin en sí mismo, es un invento que tiene una realidad súper propia” (E9, anexo 2: p.4)

“No podí comparar al figurín de la Chinchin con el figurín del mundo andino, porque es un universo y un grupo más pequeño” (E5, anexo2:p.4)

“Es un gran desafío ser figurín, y lograr generar todas esas aristas, ser conector, defender, estar solo, y ... también ser uno, disfrutando, pasándolo bien, son artas aristas, capas que van creando un nuevo formato, muy particular, porque la Chinchin es muy particular, porque no hay historia de carnaval contemporáneo” (E3, anexo 2:p.4)

En el Santiago urbano, metrópoli globalizada de hoy, la idea contemporánea que podemos vincular al ver un figurín es la de un ser cómico, generador de risa. Desde ese prisma se identifica al figurín como un bufón, tanto para el que lo ve, como para el que lo ejecuta.

“encuentro que es una especie de bufón moderno carnalesco...La gente ve al figurín y se ríe, con este juego, es como un bufón para la gente, sin ser un payaso.” (E4, anexo 2:p.5)

En ese sentido los fundadores de este oficio en la Escuela Carnal darán los primeros lineamientos y referentes de creación, por lo cual su escuela y formación personal influirán enormemente en el proceso y resultado final de los figurines.

“El figurín de la Chinchin es más bufonesco, no es un figurín santo, no es clown blanco, es más de doble cara. Yo personalmente creo que esa visión que se inculco viene un poco de Andrés del Bosque, director de teatro que instala el tema del juglar pero primero del bufón y el clown, por lo cual yo entendí cuáles eran los bufones contemporáneos” (E3, anexo2: p.6)

En el pasado de la organización hubo dos directores del cuerpo de figurines, Robinson San Martín: Actor y figurín suelto de La Tirana por tradición familiar; y Dánae Álvarez: Bailarina y actriz. Ambos durante el año 2007, paralelamente a su trabajo en el cuerpo de figurines formaban parte de la Compañía de Teatro Callejero “Los Mendicantes”. El año 2008 ambos dejan el cuerpo de figurines, ante lo cual los integrantes deciden organizarse de una forma más horizontal y coherentemente con la creencia en la formación y la educación popular de la Escuela Carnalera Chinchintirapié, delegan responsabilidades entre ellos, funcionando con equipos de trabajo.

##### 5.1.2 Rol del figurín

El personaje enmascarado en carnaval causa un alto impacto, específicamente en nuestro contexto donde se carece de manifestaciones similares, de expresiones callejeras y de su tradición.

“Cuando uno está fuera lo primero es la visualidad, el efecto especial...en las calles no es común ver un figurín, y que tampoco hay un sentido simbólico desarrollado de que la gente cuando ve un enmascarado piense o llegue a algún tipo de emoción, que sea parte de su cultura” (E9, anexo2: p. 5)

Ese impacto generado por la primera imagen debe ser complementado con la interacción directa con el observador, cuando se produce esa interacción se produce un quiebre entre el espectáculo y la vida. Se carnaliza la situación, donde el que mira, el observador, se traslada y se hace parte de la acción, en muchas ocasiones pasa a ser el observado por otros, y así en una cadena insondable todos

comienzan a ser parte de ese único cuerpo social. Pero para que eso se lleve a cabo existe el figurín, quien en su deber carnavalizador debe acceder a la gente, siendo sorpresivo pero no invasivo.

“uno como figurín dentro de un personaje, tiene ciertas libertades que no tienen los otros participantes de la comparsa” (E13, anexo2:p. 2)

Los figurines poseen libertad de movimiento dentro de la comparsa y de interacción con la gente, pero esa misma libertad incluye deberes que configuran el quehacer del figurín en el carnaval o pasacalle. Se distingue mediante el análisis de la entrevista grupal que los roles del figurín son cuatro:

**1. Con la comparsa:** Un figurín debe abrir el espacio para que la comparsa pueda hacer el pasacalle, debe ser el mediador entre el público y la comparsa. Debe proteger el bloque de la comparsa y a sus compañeros de pasacalle-entendiendo por ello músicos y bailarines de la agrupación-de aglomeraciones y golpes casuales.

“Cuando a mí me dicen que es como para servir a la comparsa, una especie de soldado que esta para abrir el espacio a las bailarinas y a los músicos, en verdad no pienso lo mismo, hay que proteger pero así ser un servidor, no.” (E4, anexo2: p. 2)

Es una coexistencia de roles. Solamente no hay que desligarse de la comparsa porque ella es la que te da la razón de ser.” (E9, anexo 2: p.2)

**2. Con el público:** Debe interactuar con la gente, incitar al juego y al baile, debe saber reaccionar ante reacciones violentas para contener desde su personaje.

“En la calle se tienen que estar articulando esas dos situaciones, nunca es puramente abrir el espacio y nunca es puramente estar con la gente, a veces si el carnaval lo permite vas y “chivias” con la gente, cuando es uno que no tiene mucho problema de taco humano, estas ahí, haces las coreografías lo más grande que puedes y eso es puro disfrute. Pero no pasa lo mismo cuando estás en un pasacalle masivo, gigante y tenés al mismo tiempo la responsabilidad de cuidar a la comparsa y abrir el espacio sin perder lo otro” (E9, anexo 2: p.3)

**3. Con los figurines:** Debe generar relaciones con sus compañeros, crear escenas entre personajes compatibles e incompatibles, debe estar conectado con el equipo, generar o integrarse a las iniciativas de interacción con el público.

“es cuando te comunicas con tus compañeros, es una relación sicofísica, la cual es cuando uno con el físico puede comunicarse con el otro, es importante no olvidarse del otro figurín, porque se puede crear una situación muy entretenida entre dos, tres o cuatro.” (E7, anexo 2:p.3)

**4. Con la máscara:** Un figurín debe tener la máscara puesta durante todo el pasacalle, no debe reaccionar de manera personal ante algún hecho, sino siempre desde su personaje. Debe dar vida a su personaje enmascarado graficando todos sus defectos y virtudes.

“Pero igual con la máscara podi hacer cualquier cosa... Por eso, esto de sacarse la máscara o no guardarse no existía para mí, porque después me sacaba la máscara y me daba vergüenza frente al que la había visto.” (E5, anexo 2: p. 34)

### 5.1.3 Formas de trabajo

Para el funcionamiento del cuerpo de figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié se conforman equipos formativos, estos generalmente son integrados por personas activas que asumen el rol de ser guías del proceso de creación de enmascarados. Estos equipos se proponen y eligen colectivamente, para su elección se tiende a valorar la experiencia y dominio técnico que tiene la persona, ya sea en lo estético (realización de máscaras y diseño de vestuario) o en lo corporal (danza y entrenamiento psicofísico), según equipo formativo a integrar.

El equipo de formación en las dos áreas -Taller de Máscaras y Entrenamiento Corporal- tiene por objetivo asesorar a los partícipes del cuerpo en el proceso de creación de sus personajes enmascarados, especialmente a los recién integrados.

El encargado de taller y su conocimiento siempre se complementa con el de las personas que van teniendo más años en el oficio del figurín y permanencia en el cuerpo.

#### a. Sesiones de entrenamiento

Las sesiones de entrenamiento corporal se realizan una vez a la semana y se complementan con el trabajo coreo-



figura 89. Figurines Perros de oficio. Montaje fundacional.

gráfico y rítmico que se realiza en la sesión semanal de ensayo general de Escuela.

En los entrenamientos se trabaja: el cuerpo, la resistencia, la relación corporal y el trabajo en equipo con los compañeros, además de la relación personal con la máscara y el personaje. Para la entrada al trabajo con el cuerpo se realizan elongaciones y dinámicas grupales. En los entrenamientos más profundos se hace un trabajo teatral psicofísico de inmersión en emociones y/o situaciones posibles de los personajes a encarnar. Cuando la máscara ya está realizada, se realizan improvisaciones y búsquedas corporales de los personajes con la máscara puesta.

### b. Ensayo general de escuela

Se realiza una vez a la semana, los días sábados. En el cuerpo de figurines durante el ensayo general de escuela, se crean las coreografías para las melodías y ritmos que ensaya paralelamente la banda. En conjunto con el cuerpo de baile se ensayan las mudanzas e interacciones con el resto de la Escuela.

Los personajes enmascarados toman posición en el espacio, abriendo, cerrando o rodeando el bloque del pasacalle de la E.C. Chinchintirapié.

Finalmente en los ensayos generales y durante el pasacalle se fusionan ambos elementos: las coreografías y el movimiento particular de cada enmascarado, dando vida corporal al figurín carnalero.

### c. Taller máscaras y realización de vestuario.

En el taller de realización de figurines se lleva a cabo el proceso visual investigativo, en este espacio cada persona expone los referentes visuales y se discuten en colectivo los planteamientos y razones para crear los personajes imaginados. Se llega a acuerdos sobre la estética y materialidad de los enmascarados y sin afectar la unidad general de la propuesta, se da espacio a la expresión personal de cada figurín.

Luego de la adopción de la temática del montaje de la Escuela, en la creación de un figurín se llevan a cabo los siguientes procesos:

1. Discusión colectiva sobre la personificación del figurín, si estos serán animales, humanos u otros (antropomorfos, zoomorfos, fitomorfo, híbridos) según lo que sea más apropiado para la exposición del tema.

2. Consenso del cuerpo sobre: el tipo de figurín (antro-

pomorfo, zoomorfo, etc.) y la paleta cromática a utilizar (generalmente esta es propuesta por el equipo de diseño de escuela)

3. Búsqueda de referentes visuales y temáticos que complementan o dan peso, frente a la temática del montaje, al personaje.

4. Boceto preliminar de la máscara y vestuario del figurín, caricatura.

5. Realización máscara

6. Realización vestuario

7. Salida a Carnaval del personaje enmascarado.

8. Se complementa el vestuario con elementos ornamentales y discursivos.

## 5.2 Indumentaria y máscara del figurín de la E. C. Chinchintirapié

A continuación se describirán los distintos figurines realizados en los montajes de la Escuela Carnalera Chinchintirapie

### 5.2.1 Figurines del montaje fundacional

El montaje Fundacional de la escuela y su propuesta estética se mantendrán desde el 2007 hasta el 2010, lo que va mutando es la propuesta del cuerpo de figurines, quienes comienzan con una primera propuesta que al pasar el tiempo y cambiar los integrantes del cuerpo muta.

#### a. Perros de Oficio (2007)

En el 2007 el trabajo de la Escuela Carnalera Chinchintirapié comienza a conceptualizarse para tener un mejor desempeño artístico. La idea de generar Carnaval y la investigación en torno a manifestaciones que tuviesen relación con ello concluye que: la visualidad del carnaval se nutre de la identidad del contexto en el que se vive. Comienza una búsqueda de la identidad cultural local donde conceptos como lo popular y lo urbano en Santiago son definitorios.

Dentro de esa búsqueda el cuerpo de figurines decide crear perros, ya sean quiltros o de raza, refieren a la presencia que éstos tienen en la urbanidad.

Para complementar la idea de creación, cada perro, cada enmascarado tendrá un oficio y una raza que sea coherente con aquel oficio. Estas elecciones y la acción del enmascarado en la calle constituirán generalmente una crítica social específica, ligada al oficio que ejerce el perro. Ejemplo: un perro profesor apunta a la idea de Educación y su crítica (fig.89).



Los figurines de este periodo son en su generalidad zoomorfos, además de perros hay algunos pájaros, su performance hace que los movimientos y gestos corporales propios del animal se mezclen con la corporalidad típica del personaje representado.

### Análisis de los principios de diseño en los perros de oficio

Juego -Sátira -Carnavalización-Sincretismo -Alegoría

La carnavalización que producen los perros en la calle es absoluta: personifican un mundo al revés, donde los perros son figuras reconocibles, ya sean personajes populares famosos o estereotipos que se encuentran día a día (periodista, "cuica<sup>86</sup>", novia). Estos personajes se apropian y están en dominio del espacio en el que se presentan ejerciendo su oficio o característica en el momento en el que se desarrolla el pasacalle.

Los figurines "Perros de oficio" hacen uso de la broma con el otro desde de su labor específica, viven en su quehacer, (por ejemplo: la tenista lanza pelotas) así articulan un juego fundamentado en su accionar que los conectara con el entorno inmediato. El juego en equipo está ligado a la cualidad del ser perro en manada, y desde ahí se acciona y juega en lo coreográfico.

El principio más activo en estos personajes es la imagen satírica, puesto que al ser perros tiñen de la animalidad y sus características a cualquier personaje que presenten, la metáfora se hace evidente y todos resultan burlados.

Descripción de elementos del figurín Perro oficio a través de dos ejemplos:

### PERRA TENISTA (fig.90)

Este figurín posee una máscara-casco confeccionada con la técnica del papel maché cuya referencia racial es el Chihuahua. Esta raza se caracteriza por ser una mascota de élite, cuyos cuidados deben ser rigurosos. Exótica y delicada, es la raza de perros más pequeños conocida.

El oficio de esta perrita es tenista y su referencia específica es Anna Kournikova, modelo y tenista rusa que se hace conocida y popular por su belleza además de ser una jugadora notable a fines de los 90's.

El vestuario de este figurín toma como referencia su oficio y agrega detalles que carnavalizan su apariencia, en otras palabras se "enchula" el vestuario con la aplicación de brillos y elementos de contraste; como las pelotas de tenis sobre el celeste de su ajustado polerón.

Dentro de sus características está la coquetería propia

de una modelo y el gesto delicado y fingido de la nerviosa raza chihuahua, esto es acentuado por un vestuario ajustado y deportivo, cuya pequeña faldita provoca libidinosamente a los enmascarados perros machos y al público.



figura 90. Figurín Perro de oficio, Perra tenista Kournikova.

86 Expresión que refiere a una persona que simula pertenecer a un nivel socio-económico alto, snob.

**PERRO NARCO** (fig.91)

Este figurín posee una máscara-casco confeccionada al igual que la mayoría de las máscaras de la E.C. Chinchintirapié con la técnica de papel maché. Su raza es Doberman, que generalmente es utilizado como perro guardián.

Su oficio o característica es ser Narcotraficante, vendedor de drogas ilícitas. Su vestuario es semiformal con un ambo estilo 70' con referencias a Tony Manero<sup>87</sup>, cita al estereotipo de esa época de la mafia latinoamericana o mexicana, está armado y posee varias alhajas imitación oro, como por ejemplo un gran crucifijo que le sirve como símbolo de protección aludiendo a las creencias religiosas exacerbadas de las pandillas.

La raza elegida es coherente, apunta a la imagen de las grandes mansiones de millonarios narcotraficantes que cuentan con estos perros guardianes.



figura 91. Figurín Perro de oficio, Perro narco

**b. Perros Pacos<sup>88</sup> y Marginales (2008-2009)**

En el año 2008 se plantea la idea de hacer una apuesta más crítica y evidente. Las reflexiones del cuerpo de figuras derivan en exponer una visión crítica sobre la jerarquía social o escala de poder y el control social. Para graficar esta idea se crean 5 tipos o familias de personajes enmascarados dando prioridad a conservar mayoritariamente el trabajo previo con los figurines perros.

JERARQUÍA Y FAMILIA	MÁSCARA
Poderosos	Antropomorfo mascarón alegórico
Seguridad Nacional	Zoomorfo perro raza guardián (Doberman) (fig 92)
Fuerzas especiales- "Pacos"	Zoomorfo perro raza agresiva (Rottweiler, Pit bull, Boxer, Bull terrier)
Marginales	Zoomorfo perro quiltro



figura 92. Figurín Perro Seguridad Nacional y Poder económico

87 Protagonista de la película "Fiebre de sábado por la noche"

88 Se dice que el nombre Paco se da a los carabineros puesto que en la época de la colonia existieron 2 de ellos llamados Francisco, que hacían guardia en el puente cal y canto, que se identifica como el límite de la chimba en el Santiago antiguo, ambos eran muy celosos de su deber quedando en la memoria popular el término Pacos para denominarlos.



figura 93. Figurín Poder económico

Durante la praxis este montaje decanta a sostener una dualidad más que una torre de poderes en jerarquía, lo cual se sintetiza en la presencia de perros “pacos” fuerzas especiales v/s perros marginales.

### Análisis de los principios de diseño en los perros pacos y perros marginales

Juego- Sátira- Carnavalización- Sincretismo - Alegoría

En esta propuesta de figurines el **juego** y la configuración de equipos se ve incrementado, puesto que se ven enfrentadas dos manadas de perros, los pacos v/s los marginales. En la primera se destaca el orden y las formaciones que rodean la comparsa en avance, mientras los perros marginales se agrupan aleatoriamente buscando cobijo y refugio, entre ellos, entre la gente o en algún rincón perdido. En conjunto a estas manadas de perros permanecerán algunos personajes alegóricos (máscaras cabezón) que simbolizan el poder ya sea el económico, el militar u otro, estos permanecen intocables y centrales dentro de la comparsa, interaccionan mínimamente con los demás enmascarados validando su jerarquía en la línea de poder.

La **sátira** es el principio más notorio en los figurines de perros, los “pacos” deforman absolutamente la figura del carabinero, la caricatura es representada a través de la animalidad y su acción: se ilustran las bajas pasiones del humano: la ira, la soberbia, la lujuria. Muchas veces se explicitan y exageran las imágenes de la realidad buscando generar opinión o crítica, ejemplo de ello es la represión policiaca, la cual es una imagen recurrente para el pueblo, que expuesta por los enmascarados se transforma en sermón, entendiendo por ello cuando se ilustra algo que ya conoce el espectador.

La imagen satírica aplica el mito al figurín para familiarizarlo con el público, ejemplo de ello es el mito del “perro amigo del hombre”, a raíz de este los enmascarados de perros marginales, enternecen y a la vez causan repulsión, pues en el quiltro aparte del mito amigable también vive el marginal, delincuente, sucio, violentado y violento.

La propuesta de perros pacos y marginales posee una **carnavalización** donde los opuestos se aprecian en una lucha donde el agresor puede intercambiarse de lugar, el perro marginal es tan violento en su accionar como el perro “paco”, ambos muestran ámbitos serios y cómicos en sus distintas posturas. El marginal es tildado de ladrón y el “paco” reacciona a ello con zurras injustificadas, así como

también el marginal burla y molesta al “paco” sólo por su calidad de uniformado.

El lenguaje visual de lo obscuro y el grotesco son reforzados por un actuar animalizado de los enmascarados, el perro se deja llevar por sus instintos fácilmente, se aparea, defeca y/o orina cuando se le da la gana.

Sobre el principio del **sincretismo** podemos identificar la cita y reinterpretación de algunos símbolos oficiales del personaje que se quiere criticar, por ejemplo: se grafica un Perro cuyo dueño es el Estado, que está adiestrado y refleja una obediencia absoluta, que busca el reconocimiento de su labor y la distinción por medio de medallas como recompensa. Estos símbolos de reconocimiento (estrellitas) se lucen en el vestuario de los “perros pacos”, así como también se hace una recreación del logo de las fuerzas policiales (detalle a continuación) readaptando su significado.

En los mascarones de los poderes se muestra el proceso y uso que hizo el cuerpo de figurines de la técnica **alegoría**, estos personajes representan un concepto en específico, en este caso: Poder económico, Poder de la contaminación, Poder militar, que tratan de darse a conocer en el simbolismo y metáforas visuales que contienen los personajes. Por ejemplo: el poder económico porta un abanico del que salen billetes y tiene un trasero de oro. (fig.93) La lectura de estos personajes es más reflexiva y poco inmediata, por lo cual se torna hermética y difícil de entender para el espectador instantáneo del carnaval, que en una sola imagen debiese decodificar un mensaje. El observador sólo alcanza a hacer asociaciones vagas con la lectura visual de los elementos que usan estos personajes, necesitan información extra, un soporte de apoyo, algo que evidencie el concepto sugerido, como el texto o la declamación.

### Descripción de elementos de los figurines Perro paco – perro marginal:

Al identificar estos figurines como 2 familias contrapuestas se efectuará el análisis agrupándolos por familia de enmascarados.

#### PERRO PACO (fig94)

Los figurines de perro paco usan máscaras-casco realizadas con la técnica del papel maché, son la caricaturización de perros de razas conocidas como agresivas: Rottweiler, Pit bull, Boxer, Bull terrier, bulldog. La gran mayoría de las máscaras tiene las orejas amputadas, tal como se suele realizar



## 5. Objeto de estudio: Figurín enmascarado y su análisis visual

a los perros de estas razas. Este gesto de orejas erguidas en un perro es una señal de dominancia, debido a la operación siempre tendrán ese gesto.

En el vestuario y accionar del perro paco están referenciadas las fuerzas especiales de carabineros de Chile, cuerpo especialmente entrenado para el control de “muchedumbres” y manifestantes de toda índole. Para lograr una similitud con el uniforme oficial de este grupo especializado se usa: un overol verde similar al tono verde olivo de la institución, sobre él va una pechera que en el dorso tiene el logo distorsionado de los Pitbull de Chile con el lema “Oro Y Paria”

Paria”, en los antebrazos y los tobillos se usan protecciones confeccionadas de cartón tetrapack, dejando el plateado a manera de “enchule” del vestuario.

El cinturón, los guantes, los bototos y la Luma son los elementos que completan al figurín, y se hacen necesarios para lograr la silueta del uniformado.

Ocasionalmente algunos perros pacos usan un sostén rojo bajo la pechera, graficando el canto popular “los pacos tienen tetas”, de la misma forma la luma se luce como un elemento fálico con el cual provocan a la gente, haciendo gestos sexuales.

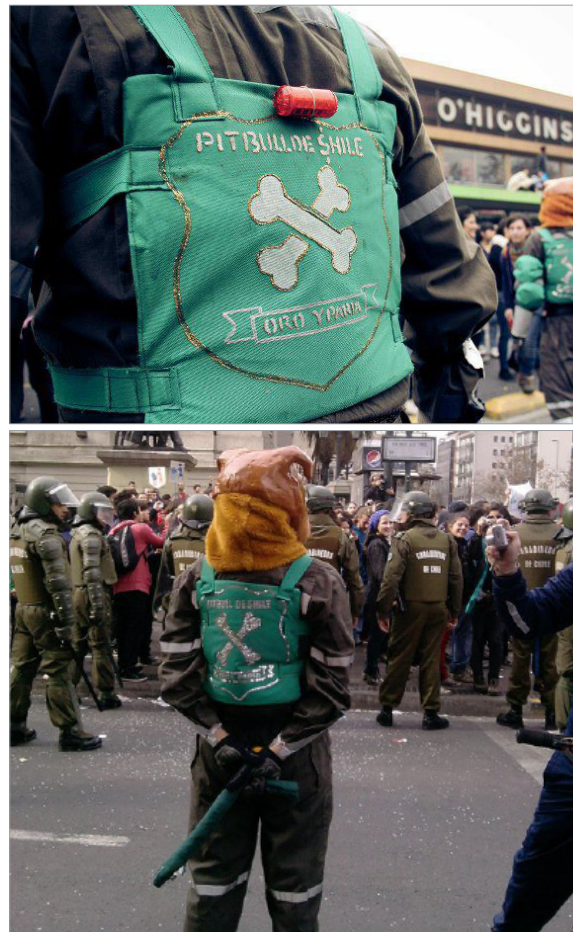


figura 94. Figurín Perro Paco

**PERRO MARGINAL** (fig. 95)

Los perros marginales usan máscaras casco realizadas en papel maché representan al perro quiltro, es decir, un mestizo mezcla de distintas razas caninas. Los marginales son perros callejeros sin dueño, que en conjunto funcionan como una pandilla. Los 8 perros marginales creados el 2008 toman como referente una caleta de niños pobres los cuales, en este caso, se personifican en cachorros.

La pandilla de perros marginales es una familia en la que cada perro adolece de algo que lo hace marginal, se reconoce la figura del trabajo infantil callejero, de la madre adolescente, el punky desadaptado, el ladrón, el limpiavidrios, la perra atropellada y el borracho.

Para su caracterización zoomorfa poseen una base corporal del color del pelaje de su perro en las zonas donde no los cubre el vestuario. Su indumentaria está compuesta por ropa reciclada intervenida para verse sucia y rota, algunos de estos danzantes enmascarados tienen en su vestuario los emblemas-pancarta con frases como "Karne de Perro" pintadas en sus vestuarios a manera de crítica legible.

Casi todos estos personajes mendigan, usan letreros lastimeros como "Jui Atropeya, alludeme" o piden comida y/o dinero a cambio de servicios inútiles.

No poseen "enchule" notorio, son opacos y en general oscuros, lo cual los invisibiliza, muchas veces se camuflan en el entorno urbano, no obstante, causan impacto cuando la gente nota su presencia, provocan ternura y pena, (como los perros callejeros) y a la vez repulsión como los mendigos.



figura 95. Figurines Perro Marginal





figura 96. Primeros Figurines Calacas



figura 97. Figurín de La muerte



figura 98. Figurín Calaca Carabinero

### c. Calacas (2008 en adelante)

Dentro de los numerosos pasacalles en los que participa la Escuela Chinchintirapié durante el año, se encuentra el del Día del joven combatiente, 29 de Marzo (mencionado anteriormente en el apartado montajes). El año 2008 la Escuela decide hacer algo especial para este pasacalle, para ello se realiza un altar con el cual se conmemorará a los Hermanos Vergara, este acompañará el pasacalle mientras se toca y baila alrededor de él. El cuerpo de figurines en conjunto con personas que se integrarían en abril al cuerpo, deciden complementar la idea del altar. Los figurines del 2007 usan sus máscaras de perros de oficios y hacen su pasacalle de costumbre, mientras los recién integrados portaran en andas el altar y para ello confeccionan las primeras calacas. (fig.96)

Uno de los referentes para ello es la creación de una figurina en específico, que decide desde el 2007 sacar la figura de la muerte a la calle, este enmascarado en el montaje fundacional ejerce el rol de figurín suelto; es decir, va delante de la comparsa abriendo camino y guiando. (fig.97) Las primeras calacas que se crearon en colectivo fueron medias mascaradas con una evidente referencialidad al culto mexicano de celebrar "el Día de los Muertos". Estas calacas eran aproximadamente 6, que llevaban y se turnaban el peso del altar y personificaban un cortejo fúnebre de damas lloronas. Todas vestían de luto florido, con una base negra y aplicaciones de flores en el vestuario a manera de citar las coronas de los funerales. Las lloronas utilizan medias mascaradas lo cual hará que sus llantos y risas se escucharen entre la gente.

El 2009 la E.C. Chinchintirapié lleva su pasacalle a Villa

Francia, y en conjunto con las calacas de luto que ahora son máscaras careta, aparecen las "calacas carabinero". Estas calacas visten con el vestuario de fuerzas especiales de carabineros y poseen un objeto que llevan a cuestas, una gran piedra o ladrillo que deben cargar. Estas calacas penitentes tienen un alto peso simbólico en el contexto, puesto que entre la gente cumplen una función catártica, grafican a los verdugos de la dictadura (los asesinos de los Hnos Vergara), que han permanecido impunes, cumpliendo una condena simbólica. (fig.98)

Al pasar los años las calacas salieron en otras instancias, una de las más emblemáticas fue el funeral de Víctor Jara (2010) en el cual aparecen nuevamente las calacas de luto, pero esta vez no son solo lloronas, sino que simbolizan al pueblo, en su variedad y heterogeneidad.

Desde el 2009 Chinchintirapié baila en la marcha del Día del trabajador, en ella también los figurines se presentan con calacas, que en esta ocasión no irán de luto, sino con su vestuario de trabajador y obrero. Allí aparece una amplia variedad de calacas, mecánicos, barrenderos, garzones, cuya imagen colabora a la idea de día de protesta por mejoras en la legislación laboral, presentando un personaje que literalmente ha muerto trabajando.

El uso y creación de los figurines calaca atiende al contexto en el que se presenta. Durante estos años (2007-2013) han existido variados tipos de calacas, en general son de protesta y personifican la muerte desde distintas perspectivas (ver tabla)

CALACA CHINCHINTIRAPIÉ	CONTEXTO PASACALLE	FUNCIÓN
Calaca Llorona florida.	Conmemoración muerte Hnos Vergara.	Cargan el altar.
Calaca luto florido- pueblo	Funeral Victor Jara y otros. Conmemoración muerte Hnos Vergara.	Acompaña el cortejo y al muerto alegremente
Calaca carabinero	Conmemoración muerte Hnos Vergara.	Cargan con el peso de la culpa, (piedras) cumplen condena.
Calaca obrero trabajador	Marcha día del trabajador.	Trabajan mas allá de estar muertos.
Calaca ejecutivo	Carnaval por la vida, agua si oro no. Valle del huasco.	Hacen negocios, mediciones.
Calaca estudiante	Marchas por la educación 2011	Mueren protestando por la educación.





figura 99. Figurín Calaca Luto-Florido

### Análisis de los principios de diseño en las calacas.

Juego- Sátira- Carnavalización- Sincretismo- Alegoría  
Estos figurines funcionan como un bloque en **juego**, como una comunidad, una familia que se sitúa en el mundo de los vivos, son el reflejo de diversos personajes vivientes, buscan la identificación y la mimesis con sus espectadores.

El segundo principio de la calaca es su **imagen satírica**, en el contexto en el que se presenta, siempre ha de mostrar vicios y defectos, exageraciones y deformaciones de la gente en su accionar. La calaca en pasacalle nos da un sermón específico sobre la muerte y la vida, recuerda aquello que ya sabemos y lo hace evidente en su actuar, si una calaca bebe de una botella, si pelea con otra calaca, si se droga, hace evidente su causa de muerte. La crítica al humano es explícita y en el caso de la calaca se vincula al contexto en el que se presenta.

La calaca **carnavalizada** presenta un mundo al revés donde los muertos salen a bailar y a vivir la vida, ya sea en torno a recordar a uno de los suyos o porque quieren desequilibrar un poco el mundo real. Toda calaca tiene su lado alegre altamente desarrollado, a excepción de las calacas carabineros que están purgando culpas<sup>89</sup>, en su aparición en este pasacalle específico personifican un alma en pena y a la vez un verdugo cumpliendo condena.

La calaca carnavaliza su entorno, es bromista y propensa al juego de lo festivo, vive en goce y ambivalencia, su risa es llanto y viceversa.

Al referenciarse en el culto a la muerte mexicana la calaca florida y la calaca protesta inevitablemente traen consigo un imaginario latinoamericano, donde la iconografía extranjera se presta para ubicar un discurso propio a través de la estética exportada, en este caso el **sincretismo** es adaptado a nuestra identidad y medios.

El carabinero calaca cumple una función **alegórica** de personificar la culpa, debido al contenido explícito de la fecha y el contexto en el que sale a la calle es posible leer su significado, no obstante esta calaca en otro carnaval sin una historia similar o más bien idéntica fracasa en su función comunicativa.

### Descripción de los elementos de diseño de los figurines Calaca:

Para una mejor descripción se hará una subdivisión de las calacas en 2 familias: la calaca luto y la calaca protesta

### CALACA-LUTO FLORIDO (fig.99)

Las calacas luto usan máscaras-careta o máscara-casco según la comodidad y elección de la persona, se realizan con la técnica del papel maché y representan una calavera o cráneo humano.

Los personajes con máscara-careta deben cubrir la parte superior de su cabeza, ya sea con un tocado, sombrero o peluca para lograr mayor humanización de la máscara y distinción de género. La máscara se pinta de blanco hueso o amarillento y mayoritariamente se decora con flores o filetes de diversos colores en mínimas proporciones.

La calaca de luto posee una base negra sobre la cual se pintan o cosen los huesos de las extremidades, si es que no están cubiertas por su vestuario.

El vestuario de la Calaca Luto debe ser mayoritariamente negro o en tonos oscuros usa tenida semiformal o formal según características del personaje, para los varones ambo o terno y para las damas vestido, sobre su vestuario se ornamenta con flores libremente y de variados colores, de ahí que sea Luto florido. Esto se acompaña de parches emblema que se lucen en amplias superficies que da el vestuario de color uniforme; estos emblemas aclaratorios aluden al contexto en el que se presenta por ejemplo: a los caídos que se conmemoran.

### CALACA- PROTESTA (fig.100)

Dentro de la familia calaca protesta consideraremos a las calacas trabajadoras u obrera, calaca estudiante y calaca oficinista u ejecutivo.

Todas estas calacas son máscaras- careta o casco de papel maché, la única diferencia de este figurín con las calacas luto es su vestimenta que alude en específico a lo que representa, es más humanamente realista y no posee una paleta de colores acotada, generalmente esta menos ornamentado y tienen alta necesidad de un amuleto que ayude a la claridad de su oficio u ocupación.

En el caso de los oficinistas un maletín, los estudiantes una mochila o útiles, los obreros sus utensilios de trabajo, por ejemplo: el garzón una bandeja o una asesora del hogar un plumero.

El emblema es definitorio y muy necesario, emite la opinión cruda que no se da textualmente de otra forma. Atiende a ser pancarta o panfleto de la protesta en la que se integra, no podrá decir lo mismo que en otra ocasión.

89 están relacionadas directamente con la fuerte presencia militar y policial que en el periodo de dictadura en Chile estuvo a cargo de matanzas y torturas, lo cual implica una imagen de las fuerzas policiales como verdugos del pueblo.



figura 100. Figurines Calaca Protesta





figura 101. Candelilla Montaje Wetripantu.



figura 102. Figurines Aprendiz de Brujo y Brujo.

### 5.2.2 Figurines del montaje We Tripantu

#### Brujos, candelillas y aprendices.

El montaje de figurines para Wetripantu, como se señala en la descripción de los montajes, atiende al sincretismo de la Noche de San Juan, mostrando personajes populares (machi, brujo), reinterpretados y derivados de la mitología mapuche y chilota de nuestro país (Colchona, pillan, camahueto, Tatue) o creaciones libres inspiradas en la naturaleza (árbol, hongo, puma).

Cada año durante el mes de Abril ingresan nuevos integrantes a la E. C. Chinchintirapié. Wetripantu, que se realiza en Junio, es el primer montaje en el que los recién ingresados salen formando parte del pasacalle. Para ello se lleva a cabo una preparación e inducción tanto a la escuela como al montaje de este carnaval. Los nuevos figurines no se enmascaran aún, para este carnaval ejercen otro rol, que involucra observación e interacción tanto con la comparsa como con el público: son Candelillas.

Las Candelillas se crean el 2009, ellas acompañan a la comparsa completa. Están inspiradas en mitología como el Anchimalén, que es un servidor de los brujos. Personifican un espíritu lúdico que vaga por los caminos, según la leyenda tienen la apariencia de un niño de pocos meses y se transforman en un fuego tenue y fugaz que cambia de tono entre en rojo y el amarillo. Los candelilleros toman esta leyenda y un relato llamado **las lamparitas del bosque**<sup>90</sup> como referencia para la interpretación de este personaje.

La persona que será candelilla se viste completamente de arpillera, se cubren la cabeza con una capucha adherida a la parte superior de su vestuario, el que generalmente es un poncho. Sobre esta base se confeccionan bordados de lana e incrustaciones metálicas de iconos relacionados con la noche de san Juan, la mitología y el simbolismo mapuche. El rostro, aunque va cubierto, se maquilla con colores tierra de formas geométricas que citan la iconografía indígena. (Fig. 101)

Las candelillas serán los portadores de la luz, esta se materializa en una pantalla redonda de color cálido que años atrás llevaba una vela en su interior y desde el 2012 por la alta probabilidad de lluvia durante el pasacalle usa leds a pilas. Este farol o candelilla se maneja con un bambú que permite la movilidad y el jugueteo alrededor de la comparsa, permitiéndole al candelillero situarse como conector directo con la gente.

El Día de la Marcha por los pueblos originarios que se realiza el 12 de Octubre, este montaje sale nuevamente a la calle, en esta ocasión las candelillas con su vestuario se enmascaran con una máscara-careta hecha de arpillera y son denominados "aprendiz de brujo", participan en conjunto con los brujos del pasacalle dentro de la comparsa, hacen coreografías y figuran, es decir, dan vida a su personaje enmascarado. (Fig.102)

#### Los Brujos

Existen 4 tipos de Brujos enmascarados: (ver tabla)

TIPO DE BRUJO	ANTROPOMORFO	FITOMORFO	ZOOMORFO	TERIOMORFO
<b>Descripción</b>	Poseen forma humana representan un personaje o mito encarnado.	Representan un vegetal vivo.	Representan un ave o animal.	Poseen forma humana fusionada con la animal
<b>Figurín</b>	Machi, Pillán, Brujo Borracho, Fiura, Kuyén	Árbol, hongo	Tatue, Pájaro	Brujo-puma, macho cabrío, camahueto, colchona

<sup>90</sup> Lamparitas del bosque es una leyenda que narra como un brujo es engañado por una comunidad, este era muy temido y para tenerlo contento y que no acarreará desgracias la gente del valle le regalaba Mudai (bebida alcohólica hecha de manzana), por lo que era un borracho. Al salir de su cueva que era un volcán para ir al valle de la comunidad, encendía miles de lamparitas en la espesura del bosque para luego encontrar su camino y poder retornar, la historia relata como el pueblo emborracha al brujo y toma las pequeñas candelillas para perder y burlar al brujo que tanto daño les había hecho.





figura 103. Figurín Brujo Pascual: Hombre-Puma

#### Análisis de los principios de diseño en los brujos de We Tripantu

Juego – Sátira – Carnavalización – Sincretismo – Alegoría  
El juego sagrado en los brujos de We Tripantu es primordial, la ritualidad de los brujos está impregnada de un estado único y místico para el enmascarado. El brujo está fuertemente vinculado con las fuerzas y los elementos de la naturaleza que se activan a través y dentro de él, es un medio por el cual se canalizan rogativas y peticiones especiales del periodo y finalización del ciclo en el que sale a bailar.

Todo figurín está **carnavalizado** por su contexto, su acción y rol en la fiesta. Rompe paradigmas y presenta un mundo distinto, extracotidiano. En el caso de los brujos la risa carnavalera no se ejerce, puesto que estos seres mitológicos se presentan esta noche bajo el tamiz de lo místico, así también la sátira pasa a segundo plano y el sermón a través de la presencia de estos enmascarados es el reconocimiento de la presencia viva de las fuerzas misteriosas de la naturaleza.

El principio más activo en los brujos de la noche de We Tripantu es el **sincretismo**. Estos personajes están conformados por un híbrido de signos y en ellos se presentan múltiples iconos simbólicos de la cultura autóctona, su creación instala una forma de fusionar la imaginaria mapuche o incluso aymara en una fantasía personal del creador.

Los brujos alegóricamente son sagrados, son ambivalentes con un carácter misterioso, pueden resultar amenazantes, pero la mayoría tiene un carácter lúdico desarrollado. Están en constante trance y se ensimisman fácilmente.

En su mayoría no demuestran acciones sexuales u obscenas, a pesar de mostrar características animales, cada brujo es independiente de otro y solo se juntan en cantidades en sus coreografías de aquelarre, donde funcionan como una sola fuerza y energía.

#### Descripción de elementos del diseño de figurín Brujo:

A diferencia de las descripciones anteriores de figurines del montaje fundacional; entiéndase perros y calacas, para cuyo análisis se agruparon los enmascarados en familias y contraposiciones; en el caso de los brujos, dado que son una unidad, se resuelve tomar 2 ejemplos individuales de tipos distintos de brujo y a través de su descripción dar una mejor visualización de los elementos visuales que constituyen a estos danzantes enmascarados.

#### BRUJO PASCUAL: HOMBRE- PUMA. (fig.103)

Este figurín es la representación de Pascual, un indio que era un "runa- uturunco", 'mito + palabra quechua que significa literalmente hombre puma'.

Es teriomorfo. Posee una doble máscara conformada por una máscara tocado de puma y una máscara-careta de hombre, que en conjunto forman la máscara-casco, esta le permite vivir y graficar la dualidad de su estado humano y su estado animal según la postura corporal y el foco visual que tome.

La máscara tocado de Puma está confeccionada con la técnica del papel maché y forrada en tela gamuzada para asimilar la piel del puma, la máscara-careta del brujo está confeccionada con la misma técnica del papel maché en la cual se sustituye el papel por arpillera.

Su vestuario respeta la paleta de color del montaje en tonos tierra, y la materialidad mezcla el vestuario de tela de vestir del pantalón con una base superior de arpillera en forma rectangular similar al poncho, sobre este ocupa un lazo- cuerda en la cintura. La decoración y el bordado de la indumentaria en general son austeros y se cita la geometría de los trariloncos masculinos de lana.

Este Brujo encarna un chamán que se convierte en puma y se muestra al acecho como cazador.

#### BRUJO ÁRBOL (fig. 104)

Es Fitomorfo. Este figurín posee una gran máscara careta vertical que se fusiona con su cuerpo. Hay una cualidad en la materialidad y decoración de la máscara que se traslada a la figura completa.

La base de esta máscara, al igual que la gran mayoría del montaje de Wetripantu, está confeccionada en cartón, al cual se le dan las características del rostro cortando moldes y pegando. Esta máscara en particular está intervenida con corteza de palmeras, conchas de caracoles y hojas secas, logrando una similitud sin igual a la vegetación, siendo el camuflaje una de sus más valiosas particularidades.

Su vestuario está compuesto por un poncho largo de arpillera, intervenido con corteza y pintura azulosa para asemejar la textura de un tronco. Además posee su amuleto que es un báculo o bastón que transmite la idea de que este árbol tiene bastantes años. A pesar de ello muestra una agilidad única para aparecer sobre o bajo los árboles y fusionarse con su imagen vegetal.



figura 104. Figurín Brujo árbol.





### 5.3 Análisis en profundidad: Los figurines del montaje "el gran cortejo fúnebre" de la escuela carnavalera chinchintirapié

#### Procesos y fundamentos de creación del figurín del Cortejo fúnebre.

Durante el año 2009 se lleva a cabo el proceso de creación de los enmascarados para este montaje, la multiplicidad de ideas de los integrantes y el largo proceso de especulación y trabajo de mesa comienza a dar fruto, la búsqueda del mensaje crítico no será secundario, entre las múltiples ideas se exponen diversas visiones sobre lo que rodea la muerte, y todas tendrán un espacio para su desarrollo. Lo primero que hace el cuerpo de figurines es identificar y situar el mundo en el que habitarán los personajes por crear, el cual se divide en 3 grandes zonas: **Lo celestial, lo terrenal, lo infernal.**

En la zona **celestial** nos encontraremos con los **ángeles**, que se presentan como figurines antropomorfos, que contrarios a la imagen estandarizada por la cultura tradicional y católica serán humanoides marginales a la sociedad. En búsqueda de la identificación con la cultura popular propia, se niega la imagen tipificada y occidental del ángel Cupido -bebé de cabellos rubios - y surgen ángeles precarios, caracterizados por ser mestizos o morenos. En su mayoría son pobres, drogadictos, viejos consumidos y fracasados dentro de la sociedad, personas que al ser ángeles serán divinizados por los figurines. La máscara posee forma humana, su color de piel es moreno, pudiendo ser de tez clara o morena su base (piernas, brazos). Su indumentaria en primera instancia será principalmente en los colores blanco y celeste como referencia clásica a lo celestial, además portarán alas y aureola. Para su "enchule" se utiliza el plateado, principalmente destacando las formas del vestuario, dando luminosidad y brillo. (fig. 105)



figura 105. Figurines zona celestial: ángel virgen negra y ángel cabrona. Montaje Cortejo Fúnebre, 2010.



## 5. Objeto de estudio: Figurín enmascarado y su análisis visual

En la zona de lo **terrenal**, habitan figurines críticos y figurines reivindicadores.

Para reivindicar y recordar oficios tradicionales perdidos en torno a la muerte, están los humildes trabajadores de los cementerios como: los sepultureros, las lloronas, los floreros y aguateros. Para ellos se conserva la figura popular del perro ya enraizado en la Escuela Carnavalería Chinchintirapié, pero este figurín presenta una modificación: está muerto, por consecuencia serán los **perros calaca**. Su máscara es un esqueleto o cadáver de perro, algunos aún presentan zonas de piel en descomposición, su base corporal-visual por lo tanto son los huesos. El vestuario que utilizan alude a su oficio, como son modestos, trabajadores de clase baja, en su mayoría usan ropa de vestir cotidiana, sus tonalidades son luminosas y vinculadas a la paleta celestial por lo cual se relacionan estéticamente con los ángeles (fig 106).



figura 106. Figurines zona terrenal: Perros calaca. Montaje Cortejo Fúnebre 2010

Para la crítica más cruda aparece la animalidad carroñera de los figurines **buitres** funcionarios. Estos grafican el mercado de la muerte: los servicios médicos, las funerarias, los cementerios; rodean al finado acosando a los deudos, carroñando las sobras. La máscara de los buitres es realista, su color anaranjado cercano al rojo sangre posee un gran pico dorado. El vestuario de los buitres funcionarios están correlacionado con su actividad comercial, son uniformados: médico, oficinista, funerario y estéticamente están vinculados al infierno y sus colores (fig. 107).



figura 107. Figurines zona terrenal: Buitre presidente, Buitre Doctor y buitre vendedora de seguros. Montaje Cortejo Fúnebre 2010

## 5. Objeto de estudio: Figurín enmascarado y su análisis visual

En la zona de lo **infern**al surgen los legendarios **diablos**, la interpretación del cuerpo de figurines de ellos atiende a que serán seres antropomorfos cuya cualidad es ser opulentos y poderosos. Manejan los vicios a su gusto y los exhiben, generalmente capitalistas y famosos, son obscenos y lascivos en su gran mayoría, artificiales y ataviados de detalles que ostentan su posición en la escala social. La máscara presenta un rostro humano cuyo color de piel es rojo y poseen cachos dorados. Su vestuario está compuesto en el contraste rojo y negro con evidente alusión al infierno. Visten según el personaje representado, el “enchule” y ornamentación de vestuario se realiza con dorado y poseen cola que termina en punta de flecha (*fig. 110*).



figura 108. Figurines zona infernal: Diablo predicador y diabla Espo-sa modelo. Montaje Cortejo Fúnebre 2010

Aparte de los diablos, desde las profundidades del infier-no surgen los **demonios**, estos son seres antropomorfos de-formados, no poseen rostro humano, son figuras alegóricas que buscan representar todas las bajas pasiones en un solo ser, no tienen culpas, viven en regocijo, son degenerados, depravados, traviesos y turbulentos, están en un estado de goce y tortura permanente del cual no pueden salir. La máscara de los demonios es un híbrido de formas, inspirada en los cuadros de Archimboldo<sup>91</sup>. La estética de su vestuario representa un ser extraordinario, visten enteros<sup>92</sup> brillantes de un estampado cálido con rojos y amarillos, citando el fuego del infierno. No poseen relación alguna con la estética del resto de la comparsa, son una dupla de seres autóno-mos, cuya composición visual alude al brillo y la viscosidad en una particular y personal visión del inframundo (*fig.111*).



figura 109. Figurines zona infernal: Demonios. Montaje Cortejo Fúnebre 2010

91 Pintor italiano del s. XVI conocido por sus exóticos retratos compuestos por diversos objetos como frutas, verduras, carnes y otros, pintados en el lienzo, con los cuales recreaba el rostro de una persona.

92 Prenda de vestir que integra pantalón y polera unidos en una sola pieza.





figura 110. Figurines del Montaje Cortejo Fúnebre, Familia de ángeles y Familia de Diablos.

Transcripción pizarra conceptual taller figurines 2009  
(ver tabla)

<b>PROPUESTA FIGURINES CORTEJO FUNEBRE 2009-10</b>		
<b>CELESTIAL</b>	Ángeles	Humanoides marginales Morenos, indígenas.
<b>TERRENAL</b>	Perros calacas.	Reivindican el mundo popular y sus oficios, son el pueblo en el más allá. Recuperar Perros Chinchin
	Buitres	Lucran con la muerte de otros aves carroñeras Ej: Médico, sacerdote
<b>INFERNAL</b>	Diablos	Humanoides terrenales Peones de los demonios, Diablo clásico
	Demonios	Lo opuesto al creador Onírico, opulento. conceptos elementales

En Abril del año 2010 ingresan los nuevos integrantes al cuerpo de figurines que deben integrarse con sus propios personajes al montaje Cortejo fúnebre. Luego de la evaluación del proceso de estreno en Enero -Carnaval del roto 2010- se decide acotar las cinco familias a dos, apostando a una dualidad y pugna de dos bandos que hará la crítica más evidente. Por decisión colectiva del cuerpo de figurines los perros calaca, los buitres y los demonios, que desvían la atención del cortejo e instalan otras temáticas confusas y rebuscadas, no saldrán más en el pasacalle del Cortejo Fúnebre, dejando la tarea a sólo 2 familias: los ángeles y los diablos.

Durante el transcurso del 2010 desde septiembre a diciembre - proceso de transición y mejoramiento - salen calacas adaptadas con tendencia al cielo o al infierno en conjunto con los diablos y ángeles ya estrenados, lentamente se comienza a poblar el pasacalle de ángeles y diablos a medida que los figurines que anteriormente eran demonios y perros calaca crean su figurín ángel, mientras que los buitres realizan sus diablos. Ya en el año 2011 y 2012 se trabajan exclusivamente diablos y ángeles para el montaje Cortejo Fúnebre. (fig.112)



Lista de personajes enmascarados del montaje Cortejo Fúnebre desde el 2010 al 2012

ÁNGELES	Periodo	DIABLOS	Periodo
Virgen negra	2010	Predicador	2010-2011
Dueña de casa suicida	2010 a la fecha	Miss Universo	2010
Travesti	2010-2011	Esposa modelo	2010
Boxeador mapuche	2010-2012	Viejo Degenerado	2011
Loco de manicomio	2010	Presidente	2011
Cabrona	2010	Monseñor	2010
Abuelo leporino mendigo	2010 a la fecha	Sacerdote	2010-2011
Guagua <sup>93</sup> molotov	2010-2011	Monja embarazada	2011 a la fecha
Abuela cascarrabia <sup>94</sup>	2011 a la fecha	Juez	2011
Britney escolar embarazada	2010 -2012	Doctor	2011
Ángel de la Guarda	2012 a la fecha	Cuica Fascista	2011
Niño Ritalin <sup>95</sup>	2012	Niña mimada	2012 a la fecha
Niña abusada	2012 a la fecha	Tony Narco	2011 a la fecha
Cesante	2012	Puta	2012 a la fecha
Heladero	2012 a la fecha	Amaro Gómez Diablo	2011 a la fecha
Nana <sup>96</sup> colombiana	2012 a la fecha	Paparazzi	2012 a la fecha
Reinalda	2011 a la fecha	Hinzpeter	2012 a la fecha
Niño de 1era comunión -Hanz Pozo	2012 a la fecha	Labbé	2012 a la fecha
Vale Roth	2012 a la fecha	Diably Yankee	2011 a la fecha
Cecilia, la cantante	2011 a la fecha	Don Francisco	2012 a la fecha
Elvis Pasta	2012 a la fecha	Psiquiatra	2012 a la fecha
Abuela mal de Diógenes	2012 a la fecha		

93 El vocablo guagua en mapudungun significa bebé, en este caso el personaje que es un bebé porta una bomba molotov (explosivo artesanal) como mamadera.

94 Persona que se enfada fácilmente

95 Medicamento psicoestimulante derivado de las anfetaminas, ocasiona un aumento- excesivo - en la agudeza mental, la atención y la energía.

96 Palabra usada para designar a una persona que presta servicios domésticos como el cuidado de los niños.

En el proceso de creación de los Diablos y Ángeles desde el año 2011 se plasman y determinan vinculaciones conceptuales con el rol de cada cual. Entre los figurines y sus interacciones se hace realce del sentido simbólico que ejerce el figurín en la calle, lo que tiene que ver puntualmente con la crítica social. Esto en la creación del personaje

opera; primero porque a través de las características propias del figurín se expone una problemática (violencia, drogadicción, etc.); y segundo porque depende directamente del cómo se relacione ese personaje con ciertos ejes temáticos, a saber: **el dinero, el placer, los vicios y la fama**, cuál será su condición: ángel o diablo.

## 5. Objeto de estudio: Figurín enmascarado y su análisis visual

Por ejemplo: un ángel será víctima de sus vicios y su decadencia será producto de eso, mientras el diablo será

victimario al empoderarse, dominar y utilizar el vicio como un medio para conseguir lo que desea. (ver tabla)

ÁNGEL	TEMA	DIABLO
Víctima Decadencia Dominado	Placer Dinero Fama Vicios	Victimario Poder Dominante

Estas relaciones entre los figurines crean opuestos complementarios, para mayor claridad de esta idea exponemos el siguiente cuadro de análisis, parte del estudio antropológico-etnográfico de Arenas, Domínguez, Godoy, Silva (2012), en torno a las problemáticas sociales que se tratan en los figurines diablos y ángeles del cortejo 2012. En los figurines se expone “una temática o problemática social

específica enfrentada de maneras contrapuestas; ya que mientras los demonios enfrentan dicha problemática desde el placer y el poder, los ángeles la enfrentan en base a la decadencia y el sufrimiento que les produce ser víctimas de las circunstancias. Ambos critican un mismo fenómeno, pero desde sus extremos opuestos, formando un plano<sup>97</sup>” (Arenas, Domínguez, Godoy, Silva, 2012)

PLANOS	VICTIMA	VICTIMARIO
Drogadicción	Cecilia, Elvis, Vale Roth	Narco
Infancia	Niños de la calle, Ángel de la guarda, Diabla Niña Mimada	_____
Medios de Comunicación	Vale Roth, Cecilia, Elvis	Don Francisco, Paparazzi, Periodista, Diably Yankee
Económico	Heladero, Cesante, Abuelita mal de Diógenes, Mendigo, Nana	Niña mimada
Abandono	Abuelos, Niños	_____
Instituciones	_____	Cura, Monja embarazada, Labbé, Hinzpeter

97 Camila Arenas, Francisca Domínguez, Paulina Godoy, Anaís Silva, “Figurines Escuela Carnavalería Chinchintirapié: Una mirada crítica sobre nuestra sociedad.” Universidad de Chile, Departamento de Antropología, Cátedra Introducción a la Etnografía. Dictada por el Profesor: Daniel Quiroz, 2012

Cada danzante enmascarado enfrenta su situación particular a la interacción que se dará en el pasacalle, expone problemáticas específicas y las trae a un contexto nuevo,

que se presenta en el espacio festivo pero que tiene que ver directamente con la vida real y cotidiana de quien presencia el carnaval.

### Análisis en profundidad de los principios de diseño en los Diablos y Ángeles

Juego- Sátira- Carnavalización- Sincretismo- Alegoría  
 En el montaje “Cortejo fúnebre” se presenta un **juego** permanente entre dos equipos rivales: los diablos y los ángeles. Los dos bandos o familias interactúan entre sí y se mezclan. En ciertos momentos del pasacalle figurines individuales pueden cambiar de bando, vinculándose o formando pequeños grupos según afinidad entre los personajes. Ej.: La **diabla niña mimada** juega y hace maldades con **ángel niña abusada**. La pertenencia oficial a un equipo se evidencia en la formación que mantienen los danzantes enmascarados dentro de la comparsa al momento de ejecutar las coreografías, formación que condensa a sus aliados en dos filas: una línea de diablos y una de ángeles.

En el juego sagrado de hacer creer a la comunidad (espectadores) en lo que presentan estos danzantes enmascarados nos encontramos reiterativamente con el cuestionamiento del estereotipo ángel y diablo, se altera la imagen común, no es que los ángeles sean benévolos, ni los diablos malévolos, se trata de romper con lectura formal establecida de este tipo de personajes. Para lo cual cada enmascarado ha de olvidarse de ese arquetipo (diablo- ángel) y ejecutará las acciones que su figurín decida según su propia personalidad, así también la conciencia del “como si” debe mantenerse a línea para que la libertad del personaje pueda accionar.

La **sátira** es un recurso muy utilizado en estos figurines, cada uno de los personajes enmascarados del Cortejo fúnebre es una deformación de una personalidad elegida. La noción de caricatura se lee claramente en los enmascarados que toman como referencia un personaje popular conocido en la sociedad, como en el caso de los ángeles: **Hanz Pozo, Vale Roth, Cecilia, Elvis**; y en el caso de los diablos: **Hinzpeter, Labbé, Diably Yankee, Don Francisco**. Estos hacen evidente la noción de caricatura política trasladada a los enmascarados.

El principio de **carnavalización y el uso de la risa carnavalesca** es más evidente en algunos personajes; en el caso de los ángeles la dualidad cómico- serio es fundamental. A continuación ejemplificaremos con la actitud de algunos **ángeles**:

- **la abuela mal de Diógenes** aparentemente posee una actitud muy tierna, pero su obsesión de acumular cosas la lleva a ser terca y agresiva cuando alguien (en este caso el espectador del pasacalle) toca algo que le pertenece.

- **Elvis pasta** es un cantante en constante actitud de galán, que pasa de aquel estado a inyectarse morfina públicamente; generando impacto y rechazo.

- **El figurín ángel boxeador mapuche** entrena todo el tiempo invitando a los demás a la pelea, al juego, no obstante, cada cierto tiempo cae aturdido por knock-out.

Así mismo la ambivalencia de lo cómico-serio en convivencia en un solo personaje se muestra en los **diablos** en el mismo sentido que en los ángeles.

- **El sacerdote** puede acercarse a bendecir a alguien para luego exhibir su pierna y manosearlo

- **Diablo Hinzpeter** saluda diplomáticamente y luego saca su metralleta

- **la Niña mimada** se muestra dulce y luego hace una pataleta

Lo **obsceno y el realismo grotesco** cruzan conceptualmente tanto a los figurines **diablos** como a los ángeles, las conductas sexuales se hacen más presentes en los diablos: el látigo de la **monja**, la sensualidad de la **Put** y el **Sacerdote**, y el “perreo”<sup>98</sup> de **Diably Yankee** son ejemplos de ello, mientras el grotesco y las imágenes violentas se evidencian más en los **ángeles**: la sangre en las piernas de la **Niña abusada** y en los brazos del ángel **Dueña de casa suicida**, las heridas y moretones como huellas de la violencia en el **Boxeador** y el **Ángel de la guarda**.

A pesar de la victimización de los ángeles estos no son tan débiles como aparentan, pueden ser muy avasalladores e incluso **bromistas**, como por ejemplo: la **Niña abusada**, el **Niño Ritalin** y el **Boxeador**, quienes increpan al público y a los diablos. Consecuentemente los diablos muchas veces pueden ser víctimas de su propio juego y dejarse cautivar por los ángeles, como **Diably Yankee** lo hace con **Vale Roth** o **Britney escolar embarazada**.

La asociación con el **sincretismo** se traza al identificar como referencia estética en la creación de estos figurines; diablos de cortejo, a los “Diablos tiraneños” de La Diablada, así también en este estudio se vincula el enmascarado “Arcángel San Miguel” con los ángeles del cortejo, ello por la actitud vengadora de algunos ángeles, al atacar lo que representan los diablos. No obstante, más que presentar una relación estética con La Diablada la vinculación es temática. La mirada se vuelca a la tradicional Diablada, más allá de lo religioso, al presentar el encuentro y pugna entre diablos y ángeles, tal y como lo plasma el “Cortejo Fúnebre” desde su particular perspectiva.

98 Forma de baile característica del ritmo Reggaeton, que simula movimientos propios de los perros.



La alegoría como principio de diseño en los diablos y ángeles del cortejo fúnebre, no se presentan absoluta pues estos personajes no representan un solo concepto, como la pureza o la tentación, sino una red de conceptos en la configuración de cada uno. Cada diablo puede tener asociado un pecado pero también una virtud, al igual que los ángeles. Los ángeles no son puros ni bellos, al contrario, muchas veces parecen ser la antítesis de estos conceptos, no hay buenos ni malos, ni tampoco una posición moralista respecto a las cualidades humanas en la creación de estos personajes. El sermón de la sátira es pluralista y cada figurín expone uno en específico que no incluye un juicio de valor, a pesar de que la indumentaria lo proponga. El que reacciona y hace el juicio ante lo que ve es el público.

“Las acciones del figurín buscan generar una ruptura de la cotidianeidad, trastornar y liberar aquella energía reprimida por las normas; transformándose ellos en un receptor o canalizador de la molestia e indignación de la gente respecto a las temáticas que abordan sus personajes. Estas reacciones son indicadores del éxito de la acción, y simbolizan la identificación del espectador con el personaje representado, desencadenando un efecto de catarsis; donde el espectador afecta de forma inconsciente la actuación, generando una tensión constante figurín-espectador, la cual a su vez refleja el éxito de la acción (generar reacciones). Si bien la recepción de la gente suele ser positiva -pues entienden la ironía detrás de estos personajes-, en ocasiones la tensión entre figurín-espectador es tal que se rompen los límites entre uno u otro” (Arenas, Domínguez, Godoy, Silva, 2012, 8)

### Descripción de elementos de diseño de los figurines Diablo y Ángel

Para una descripción detallada se tomarán 3 ejemplos de cada familia.

### ÁNGEL BRITNEY (ESCOLAR EMBARAZADA) (fig.113)

Este figurín posee una máscara de casco realizada con la técnica del papel maché, tiene la particularidad de tener la mandíbula móvil, es decir, quien lleva la máscara puede mover la mandíbula de tal forma que la máscara pareciera estar hablando o gesticulando.

Es antropomorfa y representa a una joven preadolescente de tez blanca sonrosada, su pelo es rubio.

La paleta de color del vestuario de los ángeles tiene como prioridad el blanco y el uso de celeste y grises, en Britney además se usa un azulino que contrasta con el blanco, referenciando el uniforme escolar, para reforzarlo su vestuario consta de una blusa con un cinto en el cuello y faldita corta, su blusa está amarrada como peto<sup>99</sup> mostrando su embarazo. Para lograr la silueta requerida usa un postizo hecho de esponja, que cubre con tela color piel, la que es congruente con el tono de la máscara. En sus piernas lleva calzas en tonos claros con preponderancia al celeste y sus manos se cubren con guantes blancos. Su ornamentación es plateada, lo cual se hace presente en los zapatos y las pequeñas intervenciones del vestuario, por ejemplo: del ruedo de la falda cuelgan condones de envase plateado. En torno a la significación de los elementos de ornamentación se explicita que el uso de condones nos habla directamente de la problemática que presenta este personaje.

Su amuleto y apoyo es su abultado abdomen, gracias a este elemento la gente reacciona a la imagen y acción de este personaje. No tiene emblemas en su vestuario.

Como todo ángel posee aureola y pequeñas alas que están confeccionadas de bolsas plásticas de color blanco, materialidad reciclada que se utiliza para estos elementos angelicales.

---

99 Prenda de vestir que cubre la zona del pecho.

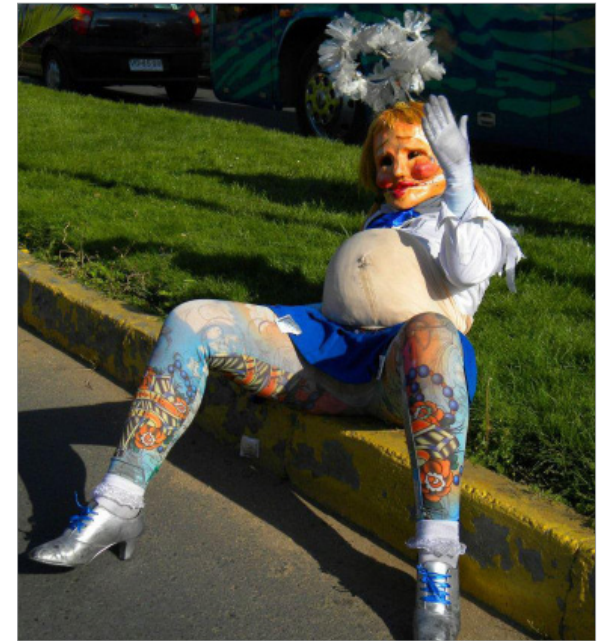


figura 111. Ángel Britney Escolar embarazada, Montaje Cortejo Fúnebre.



**ÁNGEL ELVIS PASTA** (fig.114)

El figurín de Elvis Pasta usa una máscara-casco confeccionada con la técnica del papel maché, es antropomorfa y representa a un imitador de Elvis, su cabello también esta modelado pero recubierto de una pintura de carrocería que le da un efecto plástico, símil al látex, lo cual da la idea de que lleva un peinado engominado.

Elvis es moreno de rasgos toscos, lleva el peinado y uno de los vestuarios característicos de Elvis Presley, está completamente vestido de blanco, camisa de cuello extra- alto, pantalones con pretina alta ajustados con terminación "pata de elefante". El vestuario total tiene aplicaciones plateadas con cadenas en el pecho y cinturón ancho con flecos largos.

Su amuleto es un torniquete de goma en el brazo y la jeringa, elementos que evidencian la adicción del personaje y que crean el juego carnavalero, puesto que la jeringa con agua moja a los espectadores cercanos cuando Elvis se auto-inyecta la pseudo-morfina.

Elvis Pasta baila imitando al Elvis Presley real, no posee emblemas, su aureola es de reciclaje de bolsas y sus alas están hechas de tela (tul blanco) y están ornamentadas con cadenas que con el tiempo se han oxidado, dando una imagen precaria de las alas, coartando la idea de volar.



figura 112. Ángel Elvis Pasta, Montaje Cortejo Fúnebre.







figura 113. Ángel Reinalda, Montaje Cortejo Fúnebre



#### ÁNGEL REINALDA (fig.115)

Este figurín usa una máscara casco hecha en papel maché, es antropomorfa y representa el cadáver de una mujer que fue detenida violentamente y desaparecida durante la dictadura de Augusto Pinochet. Reinalda fue tecnólogo médico y activista política, fue detenida y desaparecida en diciembre de 1976 encontrándose en ese entonces embarazada de su primer hijo.

La máscara de este figurín está pintada en grises, emulando la imagen sombría del rostro de un muerto, de su boca y ojos brota un poco de sangre. Luce un peinado tipo años 60.

Su vestuario es en blancos y grises, viste como una señora recatada con falda gris y blusón blanco, lleva medias blancas y unas calzas que contradictoriamente la hacen ver más joven, más adolescente.

El ruedo de su falda está decorado con flores celestes y aplicaciones plateadas. En el pecho lleva un retrato fotográfico de sí misma y un crucifijo. Lleva aureola y sobre ella un velo negro de manera fúnebre, usa alas grandes

hechas de bolsa sobre la cual está el emblema, que en este caso será el iconográfico cartel de búsqueda de detenido desaparecido, usado durante los años 90 en nuestro país, en este aparece la foto de identificación de la persona con sus datos: nombre y rut, cuyo encabezado es la pregunta ¿Dónde están?

A pesar del peso referencial que tiene este figurín, si no existiese el cartel- emblema es imposible dilucidar quien es este personaje, a cambio tenemos variadas interpretaciones que van desde la escolar hasta la señora.

La modificación y adaptación de la silueta en este figurín es destacable, ya que su intérprete es de gran altura lo cual le otorga una nueva lectura a la mujer que interpreta, el uso del postizo de senos es imprescindible para no caer en la nomenclatura de ambigüedad de género.

Este figurín no posee amuleto y en su accionar demuestra muchas veces la contrariedad de ver un rostro como alma en pena, bailando, gozando, incluso coqueteando por doquier.





figura 114. Diablos Amaro Gómez, Montaje Cortejo Fúnebre

#### DIABLO AMARO (fig.116)

Amaro Gómez Diablos toma como referente a Amaro Gómez-Pablos periodista chileno -español que se hace conocido por su carrera como corresponsal de guerra, quien ejercía su labor informativa en medio oriente, aparentemente arriesgando su vida para mostrar la noticia.

Este figurín diablo antropomorfo tiene una máscara-casco confeccionada con la técnica de papel maché que posee mandíbula móvil, lo que da más credibilidad a su labor de comunicador, al tener la posibilidad de hablar y gesticular.

Su piel es roja al igual que los demás diablos, por lo cual usa guantes rojos. Su vestuario superior es semiformal, una camisa roja y corbata con aplicaciones doradas, mientras que en la parte inferior toma otro referente, viste un pantalón "cargo" de camuflaje militar pintado para verse de tonos rojos acompañado de bototos dorados. Este vestuario inferior alude a la referencia del corresponsal y periodista de guerra.

La talla y corporalidad de la persona es definitoria para el figurín, en este caso la persona y el figurín son compatibles, ambos varones y con un tamaño corporal similar, lo cual

hace que no sea necesario modificar la silueta de la persona para poder encarnar al personaje.

El amuleto de este diablo es el gran micrófono que porta, el cual acompañado del gesto interrogatorio completa la acción del periodista encuestador. El micrófono en su base tiene logos de distintas casas televisivas y medios de comunicación.

Amaro Gómez Diablos porta emblemas en su vestuario, en la pierna derecha tiene la palabra "Censura" y en la espalda se identifica con la frase "Arma De Desinformación Masiva" en la cual se conjuga la idea del poder de los medios de comunicación para dar a conocer una visión sesgada de la realidad.

Como diablo posee cachos dorados en su máscara-casco sobre la zona de la cabellera, que presenta un ordenado peinado. Posee cola que termina en flecha con la cual juega de la misma manera que con el cable del micrófono que es de perlas doradas. La ornamentación de los diablos es en dorado, abundando las lentejuelas para destacar y bordear zonas como el parche de los emblemas o cortes del vestuario (bolsillos, mangas).



figura 115. Diabla monja, Montaje Cortejo Fúnebre

#### DIABLA MONJA (fig.117)

El figurín monja lleva una máscara-casco realizada con la técnica del papel maché, es antropomorfa y representa a una mujer con amplia sonrisa.

Su vestuario es el hábito usual de monja confeccionado en negro y rojo, este último en reemplazo del blanco correspondiente. Su piel es roja lo que se hace notar en las zonas descubiertas por el vestuario con el uso de guantes y pantys. Su hábito, al contrario del realista es un vestido corto tipo minifalda y posee una capa atrás, sobre la cual tiene su emblema. Usa pantys de encaje que acentúan su carácter de mujer provocativa.

La diabla monja está embarazada, para ello, al igual que Britney ángel, usa un postizo de esponja con forma de vientre maternal. Su emblema se refiere a ello con la frase "Cuidado Pecado A Bordo" el cual está bordado y ornamentado con lentejuelas doradas.

El amuleto de la monja es un látigo, con este alude a un objeto sexual masoquista al mismo tiempo que cita la autoflagelación que llevaban a cabo los religiosos de diversos órdenes.

La monja lleva botas, cachos y pestañas doradas, además de pequeñas aplicaciones doradas sobre el vestuario a manera de "enchule", por ejemplo: en el borde del cuello lleva cascabeles y pequeñas copas doradas iconos del cáliz sagrado.

Su crítica específica es en torno a la falsedad de la iglesia y su incoherencia, un tópico habitual en muchos carnavales y sátiras donde se recurre a la imagen de la monja sexy, incluso como fetiche sexual, ya que representa la abolición de prohibiciones.





figura 116. Diably Yankee, , Montaje Cortejo Fúnebre

#### DIABLY YANKEE (fig.118)

Diably Yankee es una parodia a Daddy Yankee -famoso cantante del estilo reggaetón que estuvo en auge hace aproximadamente 2 años atrás-. Este figurín usa una máscara-casco de papel maché antropomorfa y representa a un hombre de aprox. 20 años.

Su peinado modelado en la máscara cita el mismo estilo luciendo la "sopaipilla" 'corte de pelo estilo reggaeton', habitual en este tipo de sujetos.

Referenciando el estilo en todo su esplendor, el vestuario de Diably Yankee consta de jeans rojos y un polerón rojo sobre el cual lleva una campera sin mangas morada, sobre esta lleva las ornamentaciones doradas que acompañan a todos los diablos, pero en este caso también son coherentes con el estilo, ya que los "reggaetoneros" llevan muchas

joyas vistosas sobre su vestimenta, medallones y relojes brillantes. Diably Yankee posee un medallón y varios piercing en su máscara que le dan toques de brillo. Tiene cachos y cola en punta de flecha dorados además de sus zapatillas.

Su emblema está en la espalda de la campera donde luce su nombre "Diably Yankee You!" con una tipografía reconocida en los discos del mismo estilo. En su torso (lado del corazón) lleva la bandera de EE.UU. Sus pantalones en la zona baja tienen pintadas las llamas del infierno sobre el cual este personaje enmascarado baila y "perrea" sin parar.

Su crítica explícita tiene que ver con la moda y la cultura de masas que facilita el éxito de personas que divulgan, en este caso, a través de la música, la explotación del sexo y la violencia.

## 5. Objeto de estudio: Figurín enmascarado y su análisis visual

A raíz de la exposición y descripción de los ejemplos Diablo y Ángel recién referidos podemos identificar una metodología al diseñar, que hace uso parcial y según el personaje de los elementos de diseño presentados; a saber:

- **la vestimenta total**, entendiendo el enmascaramiento absoluto del cuerpo completo, lo cual se cumple en la gran mayoría de los danzantes enmascarados.

- **el diseño de la silueta** y modificación de esta, según el personaje, se evidencia mediante el uso de postizos para dar más volumen, alterar la contextura o simular un género determinado (mujer, hombre).

- **La materialidad y decorado de la indumentaria** es funcional al discurso del personaje y a la vez del montaje, existe un marco del diseño de la comparsa que permite el uso de ciertas materialidades y colores, por ejemplo: no se fabricarán máscaras con técnicas de reciclaje si no es parte del lineamiento del montaje.

- **La flexibilidad o rigidez de la indumentaria** para el movimiento es una de las bases para la creación viva del figurín, ahí el diseño determina la motricidad del personaje otorgando libertades o limitaciones para la danza.

- **Al diseñar conociendo, más allá de cliché** encontramos el discurso personal de cada creador, a raíz de la vinculación de este con el personaje al que le quiere dar vida. El danzante complementa al personaje nutriendolo de lo específico y único de sus referentes observados.

- **El amuleto como apoyo significativo** muchas veces es un objeto que ayuda a narrar al personaje, lo invita a la acción y a desenvolverse entre la gente.

- Finalmente **el emblema pancarta** ayuda a dejar en claro la opinión del enmascarado sobre la problemática que este expone usando como soporte discursivo la vestidura de su figurín, ahí se proyecta la reflexión cruda y personal su intérprete.

## CONCLUSIONES

La idea central de esta tesis es comprender la configuración estética del figurín, para definir aquellos conceptos que se articulan en la creación y el diseño de este personaje que está enmarcado en un contexto particular: el carnaval urbano en Santiago. En la indagación para encontrar los principios de diseño del figurín se exponen algunas de las bases de la herencia festiva popular, a manera de antecedentes históricos referenciales para la expresión a estudiar.

Para tener un primer atisbo de la naturaleza de este tipo de manifestaciones se estudia el carnaval y la “Fiesta de los locos” cuya principal característica es ejercer una transformación particular del espacio donde se vive la celebración, principalmente a través del accionar de sus protagonistas: la comunidad empapada del espíritu del bufón y los juglares. Luego, en busca de las fuentes referenciales de la manifestación en cuestión, se vuelca la mirada a la fiesta popular en una época específica: el barroco, reconocida en esta tesis como auge temporal de la cultura festiva popular, cuya relevancia es instalar el paradigma de una sociedad entorno a la fiesta. En este caso se muestra la cultura hispana abarrotada de fechas y celebraciones específicas, algunas de las cuales posteriormente se exportan como tradiciones festivas a Latinoamérica en manos de los colonialistas; como ejemplo de ello se alude a los autosacramentales, esencialmente por su vinculación con las mascaradas y las fiestas religiosas que se replicarán en Chile.

En el marco de las fiestas religiosas se posa la mirada específicamente en “Las Diabladas” para identificar si son fuente referencial del trabajo de los enmascarados de pasacalle carnavalero en Santiago. Así es como evidenciamos que el oficio del “figurín” tan propio y reconocido en la Fiesta de la Tirana del Tamarugal, se importa a la capital, siendo el único paragón en nuestro país para este quehacer artístico.

No bastando esta referencia ligada a la idea de procepción, se amplían los horizontes referenciales a Latinoamérica para encontrar y definir que expresiones de carnaval en torno a lo urbano se asemejan al contexto del objeto de estudio. Manifestaciones como el pasacalle, la comparsa y la murga se sitúan como tres formatos de intervención donde lo artístico, musical, coreográfico está al servicio de un carnaval comunitario, muchas veces espectacular, en la ciudad. Al conocer estos antecedentes de festividad Latinoamericana, nos vinculamos necesariamente con la realidad de la historia festiva de Chile. Presentamos un

breve recorrido por el último siglo, donde el espíritu festivo del Chileno se ve menoscabado a raíz de las reiteradas prohibiciones autoritarias. Finalmente se desentraña que en base a la resistencia de la cultura y la clase popular, opuesta a la élite y a la dictadura militar, se vuelve a alzar y visualizar lo festivo durante la vuelta a democracia en los años 90. En consecuencia, actualmente las manifestaciones comunitarias de esa resistencia, invitan a ocupar el espacio público a través del arte y la fiesta. Así es como se ha instalado progresivamente, durante la última década, la calle como un lugar de expresión en manos de la gente y es precisamente desde esa ocupación y apropiación del espacio, desde donde surge el proyecto Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

La agrupación estudiada instala el carnaval callejero, sus oficios, tomando elementos propios de la cultura popular tradicional; como la cueca y el chinchinero; y otros referentes exportados; como las comparsas de carnaval; para crear una comparsa híbrida, compuesta por: los bailarines cantores, los copleros, los diversos músicos y sus formaciones: bombistas, bronces, ensamble; y los figurines, danzantes enmascarados de la fiesta.

Enmascararse y transfigurar la realidad es el objetivo de comprender los principios y elementos estéticos del figurín, presentados en esta memoria. Descubrimos a través de la técnica de entrevista grupal a personas que han vivido la experiencia de ser figurín de la E. C. Chinchintirapié como el danzante enmascarado desde su rol de intervención en el espacio cotidiano de las poblaciones o la realidad cotidiana, se configura como un personaje, distinto al habitante común, donde la indumentaria es lo primero que causa impacto en el espectador, empero más allá de aquel primer impacto, logra mutar el cómo entendemos la relación público-espectáculo a través de la interacción directa con el que mira. El espectador está frente a un enmascarado que no es el intérprete tratando de ser o parecer algo. Más allá de la improvisación de lo estipulado, convive con la comunidad circundante desde el personaje, está encarnando un otro.

El diseño de indumentaria de este personaje y el contexto en el que acciona, entendido como carnaval barrial o pasacalle, es donde se presentan y están en equilibrio los cinco principios de creación del figurín que se postulan en esta memoria: el juego, la sátira, la carnavalización, el sincretismo cultural y la alegoría.

En el pasacalle se conjuga un **juego** permanente desde que se escucha la primera nota musical que acompaña a la



comparsa, donde los figurines serán los jugadores imprescindibles, quienes invitan constantemente a todos los presentes a vivir y ser parte del espectáculo. Este personaje danzante enmascarado se presenta como una caricatura satírica de la realidad, generalmente deformará el referente real para emitir una opinión, usando como herramienta el grotesco para ensalzar lo que se busca decir. Por ejemplo: una mujer hermosa será deformada según las proporciones de la belleza actual en la máscara hasta llegar a lo antinatural, lo cual visualmente desemboca en lo grotesco, de la misma forma en que lo haría la **caricatura satírica** enmascarada de un obeso o un anciano. Así es como, en el diseño del figurín, se instala la sátira de la que emerge el discurso político y visual, la opinión o sermón que generara reacción en el que enfrenta al figurín.

Es en la complementariedad de los dos principios ya mencionados: el juego y la sátira, presentes en el enmascarado, donde se descubre el **principio de carnavalización**. Bajo el entendimiento del uso de la risa carnalera, la cual integra la burla y la alegría en la jocosa experiencia del figurín. Quien burla al que ve y a la vez se burla de sí mismo; no agrede sin enaltecer simultáneamente y es por ello que se libra de ser ajusticiado por sus acciones, al contradecirse a sí mismo en el accionar, no permite juicio. El figurín es cómico y serio, ridiculiza y tortura las percepciones del que lo ve, busca causar conmoción y crear un mundo nuevo, un mundo al revés.

La fórmula carnavalesca instala la obscenidad y el grotesco como algo reaccionario, hoy en día por la cultura en que vivimos ya no es tan rupturista, a pesar de que el uso de ademanes obscenos causa naturalmente repulsión o gracia en el espectador, empero no por eso los figurines abusarán de esto. En tanto, lo que se cataloga de obsceno, para estos personajes es natural. A saber: el cortejo, las maneras sexuales, las necesidades básicas como comer, defecar, orinar, las maneras violentas, todas estas formas que ante la educación humana son obscenas, para los figurines son formas naturales de relacionarse con el entorno y con los otros, en ese sentido, se vinculan con lo considerado anti-sistémico, fuera del canon de lo clásico y lo animalesco.

La convivencia en carnaval está ligada a la comunión, es por ello que resulta lógico que esa línea divisoria entre público y espectáculo se tuerza para que la comunidad se ligue al carnaval en concordancia con la existencia de un cuerpo social que se auto-convoca en la fiesta.

El **sincretismo** en la indumentaria de los figurines se presenta como un sistema de lenguaje estético donde se conjugan elementos visuales de la tradición o lo culto, con lo folclórico y lo moderno. En la búsqueda de un discurso visual propio e identitario, se mezclan e hibridan símbolos, íconos, colores, materialidades, maneras artesanales de crear con las formas de la modernidad. En el personaje y su indumentaria han de aparecer ciertos rasgos, propios del mundo popular y del territorio en el que se vive. Una visualidad propia que se encuentra en resistencia y en rescate continuo.

Finalmente como forma del lenguaje visual de los figurines nos encontramos con el uso de la **alegoría**, la cual de manera similar al sincretismo, se plasma en elementos específicos como simbología, íconos y/o objetos que intentan presentar un concepto abstracto y graficarlo en la indumentaria del figurín. El uso de símbolos de carga cultural se luce en búsqueda de un lenguaje universal de conceptualización visual, muchas veces un poco críptico, otras veces eficiente. Conceptos como el poder, el dinero, la lujuria, la locura se grafican en la intervención del vestuario con elementos que citen esa idea (Ej. Dinero=monedas). Estos conceptos referidos son siempre susceptibles de ser reiterados en el trabajo de los figurines de la Escuela Carnalera Chinchintirapié. En el caso específico de los Diablos y los Ángeles del montaje "Cortejo Fúnebre" conceptos como la avaricia, la vanidad, que son cercanos a los siete pecados capitales -a los que refiere La Diablada- son reinterpretados y re-significados: se mezclan los pecados con virtudes para generar la personalidad compleja y muchas veces contradictoria de los personajes, lo que pone en quiebre la percepción inmediata del que intenta comprenderlo. Es por ello que la alegoría no es absoluta ni ligada a un solo concepto, sino una herramienta para dar más aristas al personaje y llegar a la carnavalización.

Luego de identificar los principios que enmarcan la creación de un figurín esta memoria se enfoca en descomponer y describir los elementos y/o características de la indumentaria del danzante enmascarado, comenzando por una revisión y categorización del objeto máscara usado en las fiestas populares, en este caso particular: hispanoamericanas.

A través de dos tipologías se clasifican las máscaras; proponiendo la "Morfología técnica": donde se observan las diversas posibilidades, en cuanto a forma, que otorgan las

máscaras para la movilidad del enmascarado; y la “Morfología representativa”: donde podemos identificar el reino al que pertenece el personaje figurado. En este caso hemos instalado, además de la división zoomorfo - fitomorfo, otras dos categorías: el antropomorfo y el híbrido, ello principalmente para poder incorporar en esta investigación las diversas máscaras observadas en manifestaciones carnavales. Esta propuesta de tipología de máscaras al igual que la exposición de técnicas de realización y uso de materiales que le sigue, posee una visión acotada a lo circundante a nuestra cultura y el mundo que esta investigación quiere abarcar, pues una de las principales limitaciones del estudio específico de las máscara es que han de haber tantas máscaras y técnicas artísticas para su realización como culturas.

Posterior a este escueto estudio de la máscara nos enfocamos en las características del vestuario del enmascarado, para ello se observa la composición y el equilibrio visual que deben presentar la máscara y la indumentaria. Se exponen y proponen las características esenciales en el vestuario del figurín, a saber: **Vestimenta total**, en razón de enmascarar el cuerpo completo; **el uso de la silueta** como deformación y adecuación del cuerpo del intérprete al cuerpo del personaje; **la materialidad y el decorado de la indumentaria** que dan el atisbo personal del creador y además vinculan al personaje a un mundo material específico; **la flexibilidad** del vestuario, que según las características motrices del danzante son un aspecto funcional fundamental para la libertad de la máscara.

Además para la complementación del vestuario parte importante de la creación del figurín es referenciarse en la realidad; en el estudio de personaje. El creador **no debe quedarse con el estereotipo o cliché** como referente, sino ir a lo específico y nutrir el diseño de indumentaria de ello. En concatenación con lo anteriormente referido nos encontramos con la relevancia del **amuleto como apoyo** significativo del personaje, el cual ayuda a generar acción y le da sustento para vivir en el pasacalle. Finalmente notamos la presencia alternativa de **un emblema pancarta dentro del vestuario**, lo cual incorpora el texto y ayuda a generar mayor atención y nuevas preguntas en el espectador.

Todas estas características son presentadas en diversos figurines, algunos elementos tienen más preponderancia que otros pero cada uno cumple un rol significativo para ayudar a una mejor lectura estética del enmascarado.

Los principios y elementos de diseño en el figurín

propuestos en esta tesis, son puestos a prueba mediante el análisis visual concreto a través de la técnica de observación participante y el registro fotográfico de algunos danzantes enmascarados seleccionados.

Para llevar a cabo este análisis primero se introduce como contexto el montaje al que pertenece y la temática que este aborda, esto a través de la reconstrucción de la historia y procesos estéticos de la E. C. Chinchintirapié, lo que se lleva a cabo a través de documentación y las entrevistas anexadas, además de la narración personal de la investigadora, vinculada a los procesos de diseño y construcción de los últimos 5 años de la organización.

Ciertamente cada montaje de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié hace que se prioricen algunos de los principios estéticos en la creación de los figurines: en el caso del montaje “Fundacional” fundamentalmente en los figurines Perros se prioriza la sátira, en el montaje “Wetripantu” se prioriza el sincretismo a través de los Brujos, mientras en el montaje analizado más detenidamente “El Cóртеjo Fúnebre” emerge primordialmente la carnavalización, con figurines Diablo y Ángel que invierten sus roles y que presentan un mundo al revés. A este principio estético lo secunda el uso de la alegoría. Cabe mencionar que la preponderancia de estos principios según montaje no significa que se excluyan los otros principios propuestos en la concepción del figurín, sino más bien bajan su grado de influencia pero siguen siempre activos.

El estudio de este fenómeno mediante una metodología cualitativa principalmente descriptiva y endógena intenta interiorizar al lector en lo que se considera una práctica escénica distinta a los cánones de lo entendido en Chile como disciplina teatral. Buscando revalorar herencias perdidas y ampliar la mirada de lo académico-escénico hacia el mundo de lo popular.

La mirada interiorizada y sesgada de esta investigación es una condicionante de la investigadora, al ser integrante participativa del cuerpo de danzantes enmascarados de la agrupación referida, desde el año 2008 a la actualidad, vinculada al quehacer del carnaval urbano en Santiago. Todo el planteamiento devela cuestionamientos internos en el flujo de este oficio del “Figurín” y la preocupación por el lenguaje estético que los enmascarados plasman en la calle.

A través del estudio de esta materia en específico se plantean ciertas interrogantes para el campo del diseño teatral. Se instala esta manifestación de las comparsas en

pasacalle como una práctica etnoescenológica que está profundamente ligada a la comunidad que la crea, donde la participación e inclusión de los habitantes es primordial. Cada carnaval al que asiste la agrupación referida tiene un lazo indisoluble con la población que ha de ver el espectáculo, muchas veces parte de esta comunidad integra el pasacalle y a la vez son espectadores. Apropiándose de tal manera de esta práctica escénica que su realización, cada cierto tiempo, se hace necesaria para la comunión de los habitantes.

En torno a esta reflexión es que el arte comunitario y con ello la etnoescenología aparece como un campo a explorar, donde la creación de audiencias y espectadores se vuelve algo natural y retroactivo, la misma comunidad produce arte, por lo cual a medida que se instala su práctica los

mismos habitantes y creadores querrán saber y conocer más, tanto de la práctica carnalera que ejercen, como de prácticas similares: como la intervención, el teatro callejero, el circo y otros que son adyacentes. En conjunto con ello se abre el espectro de alcance de la disciplina del diseño teatral que puede aportar y a la vez aprender enormemente de estas prácticas populares.

En torno a la especificidad del estudio de las máscaras se proyectan diversos oficios; el danzante enmascarado y el mascarero; como dos experiencias relevantes que incorporan conocimientos ancestrales, necesarios de recuperar a manos de los artistas. La única forma de enaltecer estos oficios es haciendo necesario su trabajo e imprimiendo calidad estética en sus formas, puesto que el impacto social de los pasacalles y su crecimiento como manifestación escénica popular es inminente.



## BIBLIOGRAFÍA

- Antezana, D.** (febrero de 2008). Diabladas de Oruro, lo mejor del mundo. *Carnaval de Oruro, Suplemento del Diario la Patria* .
- Arán, P.** (2012). *Seminario Discursividad Social, Diplomado de postítulo en Semiótica. sin publicación*. Santiago: Facultad de artes. Universidad de Chile.
- Beltrán Heredia, J.** (2004). El carnaval de Oruro (1956). En *Entre ángeles y diablos*. La Paz.
- Bethell, L.** (1990). *Historia de América Latina, Tomo II: América colonial, Europa y América en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Cárdenas, G.** (2011). *Configuración Identitaria del Chinchinero: La tensión tradición-modernidad*. Tesis de grado, Escuela Sociología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Cazorla Murillo, F.** (2012). El paso centenario de la Gran Tradicional Auténtica Diablada Oruro. *Historias de Oruro* (13), 9-14.
- Criado De Val, M.** (1963). *Teatro Medieval*. Madrid: Taurus. (Duby)
- Del Saz, A.** (1967). *Teatro social hispanoamericano: Introducción al teatro social hispanoamericano, siglos XVI y XVII*. Barcelona: Editorial Labor .
- Deleito y Peñuela, J.** (1944). *...también se divierte el pueblo*. Madrid.
- Eco, U.** (2007). *La Historia de la Fealdad. Italia: Lumen*.
- Errázuriz, L. H.** (2009). Dictadura Militar en Chile, Antecedentes del golpe estético- cultural. *Latin American Research Review, Vol. 44, No. 2. © by the Latin American Studies Association* , 136-157.
- Fernandez, F.** (2011). Conversatorio “ *El mundo andino en el pasacalle*”, *sin publicación*. Santiago.
- Fortún, J. E.** (1961). *La danza de los diablos*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.
- Freud, S.** (1999). *Totem y Tabú*. Anaya.
- García Canclini, N.** (2001). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós.
- Gazeau, A.** (1885). *Los Bufones*. Barcelona: Biblioteca de las Maravillas.
- Gisbert, T.** (1993). Máscaras y símbolos. En P. Mcfarren, *Máscaras de los Andes Bolivianos* (págs. 11-19). La Paz: Editorial Quipus.
- Gisbert, T.** (2007). El control de lo imaginario: La teatralización de la fiesta. En *La fiesta en el tiempo*. Editorial Unión Latina.

- Gombrich E.H.** (2003). Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica. En Gombrich E. H. *Los Usos de las Imágenes, Estudios sobre la función social del Arte y la comunicación visual* (págs. 184-201). México: Fondo de cultura económica.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P.** (2010). *Metodología de la investigación*. D.F., México: McGraw-Hill.
- Koch, G. C.** (2002). *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la virgen del Carmen*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- s/a (2008) *La Diablada, danza de la rebeldía. Huasquiri*.
- Lecoq, J.** (1995). El Juego de la Máscara. (M. d. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica del Perú, Ed.) En *La Máscara en el Teatro Peruano*, 27-32.
- Maravall, J. A.** (2002). *La Cultura del Barroco*. Barcelona, España: Ariel.
- Mártinez, V.** (2004). Debora Hunt : La libertad de la máscara. *Conjunto N° 133*, 91-100.
- Noch, F.** (1993). Los mascareros de Oruro. En P. Mcfarren, *Máscaras de los andes bolivianos* (págs. 133-149). La Paz: Editorial Quipus.
- Núñez Atencio, L.** (2004). *La Tirana del Tamarugal, U. C. Norte (Ed.)*. Antofagasta: Ediciones Universitarias.
- Olivares, C.** (2011). Referentes para la comprensión del montaje "Cortejo fúnebre". *Grupo de investigación Chinchintirapié*.
- Olivares, C.** (2010). Chinchintirapié en la calle otra vez: Individuo y Mercado v/s sujeto y comunidad. *Grupo de Investigación Chinchintirapié*.
- Palavecino, E.** (1954). *La máscara y la cultura*. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.
- Parra de Garcia Sainz, G., y Romandia de Cantu, G.** (1978). *En el mundo de la máscara*. México: Fomento cultural Banamex.
- Pavis, P.** (1998). *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces*. Chile: LOM.
- Pereira, V.** (2008). *Reapropiación de Espacios Públicos: Carnavalizando el Discurso oficial desde el margen*. Tesis de Grado Licenciada en Lengua y Literatura Hispanica. Facultad de Filosofía y Humanidades. U. de Chile.
- Rodríguez J. y Araya L.** (2008). *Espejismos Danzantes*. Santiago, Chile.
- Salinas, M.** (2010). *La risa de gabriela mistral : Historia cultural del humor en Chile y en Iberoamérica*. Santiago, Chile: Lom ediciones.

**Sarlo, B.** (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Sotomayor, A. O.** (1996). El khusillo. *X reunión anual de etnología*.

**Uribe Echeverría, J.** (1973). *Fiesta de la Tirana del Tamarugal*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

**Uribe, M. D.** (1961). *La comedia del arte*. Centro de Investigación de literatura. U.Chile. Editorial Universitaria.

**Vargas, M.** (1993). El carnaval de Oruro. En P. Mcfarren, *Máscaras de los andes bolivianos* (págs. 80- 113). La Paz: Editorial Quipus.

**Vargas, M.** (1993). Máscaras del altiplano. En P. Mcfarren, *Máscaras de los andes bolivianos* (págs. 31-77). La Paz: Quipus.

**Wardropper, B.** (1967). *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*. Salamanca: ANAYA.



## SITIOS WEB

- Alfaro, V.** (10 de marzo de 2011). Los hombres detrás de las máscaras de carnaval. *Página7bo*. Recuperado 31 de enero 2012  
<http://www.paginasiete.bo/2011-03-11/Gente/NoticiaPrincipal/20-21Gen00211-03-11-P720110311.aspx>.
- Bajtín, M.** (9 de marzo de 2005). *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Recuperado el 23 de junio de 2012, de Archivo de lecturas para estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California (Tijuana)de : <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/risa-y-carnavalizacion.html>
- Castro, M.** (s.f.). *Kant: el principio de autonomía*. Recuperado el 11 de diciembre de 2012, de Los libros de arena:  
[http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/arena/kant.htm](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/kant.htm)
- Castro, M.** (s.f.). *Los libros de arena*. Recuperado el 11 de diciembre de 2012, de [http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/arena/libertad.htm](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/libertad.htm)
- Castro, M.** (s.f.). *Schiller: La Educación Estética y el Impulso del Juego*. Recuperado el 11 de diciembre de 2012, de Los Libros de Arena: [http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/Facultad/sociales\\_virtual/publicaciones/arena/schiller.htm](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/schiller.htm).
- Cocimano, G. D.** (2001). *El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval*. Recuperado el 27 de marzo de 2012, de Gazeta de Antropología (17) art.28: [http://www.ugr.es/~pwlac/G17\\_28Gabriel\\_Dario\\_Cocimano.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html)
- De Magdalena, A.** (s.f.). *Sincretismo el arte de resistir*. Recuperado el 27 de marzo de 2012, de Argentina: <http://www.monografias.com/trabajos80/sincretismo-arte-resisitir/sincretismo-arte-resisitir.shtml>
- Duby, G.** (s.f.). *Arte y Sociedad en la Edad Media. Del siglo V al X*. Recuperado el 23 de junio de 2012, de <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/05/arte-y-sociedad-en-la-edad-media.html>
- Espinoza, I. y Lobos, T.** (23 de enero de 2013). *Historia secreta de Santiago de Chile*. Recuperado el 21 de enero 2013, de <http://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2539.html>
- Espinoza, I., & Lobos, T.** (s.f.). *Historia secreta de Santiago de Chile*. Recuperado el 21 de enero de 2013, de <http://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2533.html>
- García García, B.** (s.f.). *Carnaval y máscaras*. Recuperado el 21 de agosto de 2011, de EDITA, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior: <http://www.accioncultural.es/es/publicaciones/teatro-y-fiesta>
- Huizinga, J.** (1972). *Homo Ludens*. (E. Imaz, Trad.) Recuperado el 11 de diciembre de 2012, de Alianza Editorial, Madrid: <http://es.scribd.com/doc/47228858/Johan-Huizinga-Homo-Ludens-espanol>
- Luque Pacasa, M.** (s.f.). *Autosacramental y diabladas*. Recuperado el 20 de marzo de 2012, de <http://lucus-conversacionarias.blogspot.com/2009/04/auto-sacramental-y-diabladasu-vigencia.html>
- Maykut & Morehouse** (1994) *Principios del enfoque fenomenológico*. Recuperado el 12 de mayo 2013 en [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/mce/bonilla\\_h\\_s/capitulo3.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mce/bonilla_h_s/capitulo3.pdf)

- Medina, C.** (2008). *Novela, Carnaval y escepticismo*. (U. C. Madrid, Ed.) Recuperado el 4 de Octubre de 2012, de *Especulo. Revista de estudios literarios*: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/novecarn.html>
- Peréz, E.** (10 de febrero de 2007). El sentido metafísico de la máscara. *La jornada guerrero*, Recuperado el 1 de febrero 2013 de <http://www.lajornadaguerrero.com.mx/2007/02/10/index.php?section=sociedad&article=012n1soc>.
- Sapiaín, C.** (Abril de 2012). El objeto de investigación de la etnoescenología frente al dominio del modelo escénico occidental. *El Sótano Revista*. Recuperado el 18 de febrero de 2013, de <http://www.elsotanorevista.org/resources/Numero-5/6.-Dossier.5-Sapiain.pdf>
- Sapiaín, C.** (s.f.). *Interculturalidad v/s artes del espectáculo*. Recuperado el 18 de febrero de 2013, de escena y técnica: <http://www.escenaytecnica.cl/articulos/item/53-interculturalidad-vs-artes-del-espect%C3%A1culo/53-interculturalidad-vs-artes-del-espect%C3%A1culo>
- Taylor, S. y Bogdan, R.** (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Recuperado el 19 de marzo de 2013, de [http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/Lic\\_virt/Mercadotecnia/IMMC208/Unidad%204/44\\_lec\\_La%20entrevista%20a%20profundidad.pdf](http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/Lic_virt/Mercadotecnia/IMMC208/Unidad%204/44_lec_La%20entrevista%20a%20profundidad.pdf)
- Urviola Montesinos, L. H.** (7 de febrero de 2010). *La diablada ¿en qué medida es nuestra?* Recuperado el abril de 2012, de *Diario Los andes*: <http://www.losandes.com.pe/Cultural/20100207/32849.html>
- Vasquéz Cuentas, G.** (s.f.) *Origen de la diablada*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de [http://micarnaval.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=45&Itemid=69#.URIDOh3Kuul](http://micarnaval.net/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=69#.URIDOh3Kuul)
- Villalobos A.** (2006) El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano. *Revista Ra Ximhai*, U. Autónoma Indígena de México. Recuperado el 24 de julio 2013, de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rxm/article/view/6880>

## FUENTES DE IMAGEN

- Figura 1.** Charivari, imagen extraída de Eco U. (2007) La Historia de la fealdad pág. 141
- Figura 2.** Juglar, imagen extraída de Eco U. (2007) La Historia de la fealdad
- Figura 3.** Combate entre el carnaval y la cuaresma. Pieter Bruegel. Recuperado de <http://www.artwallpaper.org/Pieter-Bruegel-the-Elder/Page4/Quarrel%20of%20the%20carnival%20to%20Lent/index.htm>
- Figura 4.** Tarasca. Recuperado de <http://documentosdebejar.blogspot.com/2011/12/tarasca.html>
- Figura 5.** Carro de autosacramentales en España. Recuperado en <http://carnavaldeflores.weebly.com/las-dos-fiestas.html>
- Figura 6.** Techo Interior Santuario de Nuestra Señora del socavón. Oruro, Bolivia. Fotos Archivo personal 2012. Mito de las cuatro Plagas: Serpiente, Sapo, Lagarto, Hormigas
- Figura 7.** Estatuilla del Tío de la mina. Interior socavón, Oruro, Bolivia. Archivo personal 2008.
- Figura 8.** Fiesta Patum de día. Recuperado de [http://www20.gencat.cat/portal/site/Patrimoni/menuitem.m.6a2dec9a300f68a8cd0181dfb0c0e1a0/?vgnextoid=a11bf4a3876b0110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=a11bf4a3876b0110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&newLang=es\\_ES](http://www20.gencat.cat/portal/site/Patrimoni/menuitem.m.6a2dec9a300f68a8cd0181dfb0c0e1a0/?vgnextoid=a11bf4a3876b0110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=a11bf4a3876b0110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&newLang=es_ES)
- Figura 9.** Relato de La Diablada, Arcángel san Miguel v/s los siete pecados capitales. Oruro, Bolivia. Fotos archivo personal 2012.
- Figura 10.** a. Diablos sueltos 1953, imagen extraída de Uribe Echeverría, J. (1973). Fiesta de la tirana del Tamarugal  
b. Diablo rojo suelto, Pablo de la Fuente. Recuperada de <http://www.flickr.com/photos/menrusa/4886222834/in/photostream/>
- Figura 11.** Diablo estética orureña, La Tirana. Foto Archivo personal 2010
- Figura 12.** a. Figurín cóndor, Fiesta de La Tirana, Foto archivo personal 2010  
b. Figurín oso, Fiesta de La Tirana, Foto archivo personal 2010  
c. Figurina ángel, Imagen extraída de Siervos de Jesús y María, Diablada de Iquique 2006-2009.
- Figura 13.** a. Murga de Cristianos, Fiesta de costa blanca  
b. Murga de Moros, Fiesta de costa blanca  
Ambas imágenes Recuperadas de <http://blog.ilovecostablanca.com/fiestas-costa-blanca/fiestas-patronales-y-moros-y-cristianos-14-septiembre-01-octubre-en-altea/de>
- Figura 14.** a. Agárrate Catalina. Recuperado de <http://www.agarratecatalina.com.uy/>  
b. La Gran Muñeca Murga. Recuperado de <http://www.lasmurgas.com>



- Figura 15.** a. Murga porteña con mojiganga. Recuperado de <http://alejandrofrigerio.blogspot.com/2012/03/en-el-intento-de-fijar-los-aportes-que.html>  
b. Bombo platillo de murga porteña, Argentina. Recuperado de <http://www.flickr.com/photos/tecnopolis2012/8037150055/in/photostream/>
- Figura 16.** Conmemoración asesinato Hermanos Vergara Toledo. Villa Francia, Stgo. Archivo E.C. Chinchintirapié, 2012.
- Figura 17.** Cinco cabezas grotescas. Leonardo Da Vinci. Imagen extraída de Zöllner F. (2011). Leonardo DaVinci obra Gráfica.
- Figura 18.** “Simia factus rex” (“el mono convertido en rey”), procedente de Pietro da Eboli. Imagen extraída de Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica.Gombrich E.H. (2003)
- Figura 19.** Libertad francesa, esclavitud británica, James Gillray, 1792, Museo británico, Londres. Imagen extraída de Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica.Gombrich E.H. (2003)
- Figura 20.** Bref du pape (el breve papal), 1791 Biblioteca nacional, Gabinete de Grabados, París. Imagen extraída de Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica.Gombrich E.H. (2003)
- Figura 21.** Goebbels y Hitler, Neb (Ronald Niebur), caricatura de bolsillo. Procedente del Daily Mail 26 agosto 1941. Imagen extraída de Magia, mito y metáfora. Reflexiones sobre la sátira pictórica.Gombrich E.H. (2003)
- Figura 22.** a. Víctor Hugo litografía por Honore Daumier 1849. Recuperado de <http://collection.nmwa.go.jp/en/G.2000-0346.html>  
b. Pasado, presente y futuro de Luis Felipe I de Orleans Litografía de Honore Daumier., January 1834 <http://www.fulltable.com/vts/c/characte/lp/c.htm>
- Figura 23.** Justicia, grabado de Gravelot y Cochin, siglo XVIII. Representa la alegoría de la justicia que aparece en la forma de una figura femenina con una espada en una mano y una balanza en la otra. Recuperado en [http://cl.kalipedia.com/filosofia/tema/fotos-i-justicia-i.html?x1=20070718klpprcfil\\_138.les&x=20070718klpprcfil\\_333.Kes](http://cl.kalipedia.com/filosofia/tema/fotos-i-justicia-i.html?x1=20070718klpprcfil_138.les&x=20070718klpprcfil_333.Kes)
- Figura 24.** La máscara es de oro, con incrustaciones de calcita y pasta vítrea en los ojos y las cejas, su tamaño es natural 22 cm, lo que mediría una cara normal, en la inscripción jeroglífica puede leerse “Wendje bwaendjed” comandante de los arqueros del rey y gran sacerdote de todos los dioses” . Recuperado de <http://www.egiptologia.com/foro/viewtopic.php?f=14&t=4059&start=5>
- Figura 25.** “La máscara de Agamenón”, una de las más renombradas máscaras funerarias, hecha de una delgada lámina de oro. Recuperada de <http://www.nueva-acropolis.es/filiales/fondos/Agamenon.jpg>

- Figura 26.** a. Máscara cómica de esclavo. Mármol blanco, Museo Nazionale Romano. Roma  
*La máscara representa uno de los esclavos de la Comedia Nueva. Los elementos que caracterizan este ejemplar permiten su identificación clara con el «siervo principal que tiene una ‘sphaera’ de cabellos rojo fuego, las cejas levantadas, con la piel unida sobre las cejas y que, entre los siervos, corresponde al viejo principal entre los libertos», el tipo número 22 de la lista de Pólux. El peinado va hacia atrás, la barba está dispuesta alrededor de los labios, con una forma similar a una concha. Las cejas están muy curvadas hacia el centro de la frente y después hacia las sienes. La frente fruncida y otros rasgos confieren al rostro un aspecto inquieto, correspondiente al estado de ánimo del personaje, según la tendencia del género de la Comedia Nueva de Menandro, como en el arte figurativo de la época helenística, para expresar la interioridad del individuo.*  
 b. Máscara cómica femenina. Mármol blanco, Museo Nazionale Romano. Roma  
*La máscara representa uno de los personajes femeninos de la Comedia Nueva. Los ojos abiertos de par en par y estrábicos parecen soportar la protuberancia de los párpados; el rostro está caracterizado con arrugas y piel flácida, señales éstas de edad avanzada y sin duda de un trabajo minucioso dirigido a expresar el carácter. Los cabellos, que, desde el centro de la cabeza se dividen en mechones que se transforman después en tirabuzones, están adornados con un pequeño elemento. Esta máscara ha sido identificada con el personaje descrito por Pólux como la «vieja delgada o pequeña loba», número 28 de la lista, o como la «vieja crispada», número 32 de la lista, mientras se considera más apropiada la descripción correspondiente al tipo número 29, a la «vieja gorda» caracterizada por «gruesas arrugas... y una cinta que le ciñe el cabello».*  
 Ambas imágenes recuperadas de <http://www.almendron.com/artehistoria/historia-de-espana/edad-antigua/el-teatro-romano/catalogo-de-piezas/generos-y-autores-mascaras-comicas/>
- Figura 27.** Casco de acero con decoración en latón. Máscara en latón.  
*Reproducción de un ejemplar intacto encontrado en Bulgaria, actualmente expuesto en Nueva York, es uno de los primeros modelos de casco con máscara, del tipo Kalkriese. Está compuesto de una máscara de bronce unida por medio de una bisagra a un casco imperial gálico clásico, con decoraciones de latón. Las carrilleras cubren las orejas, lo que indica que era un casco de caballería.* Recuperado de <http://www.armillum.com/es/casc-roman/109-.html>
- Figura 28.** a. Ukuko en pasacalle, Romería en conmemoración a la muerte de los Hermanos Vergara Toledo, Día del joven combatiente, Villa Francia, Archivo E.C. Chinchintirapié, marzo 2013.  
 b. Figurín Achachi de Diablada, Fiesta de la promesa, Templo votivo de Maipú. Foto archivo personal, marzo 2012.  
 c. Figurín Cóndor de Diablada, Fiesta de la promesa, Templo votivo de Maipú. Foto archivo personal, marzo 2012.
- Figura 29.** Máscaras tocado de Les-frelons le grandes marionetas “Cauchemar” de la compañía “Les grandes personnes” Recuperado de <http://www.lesgrandespersonnes.com/>
- Figura 30.** Media máscara Músico E.C. Chinchintirapié. Archivo E. C. Chinchintirapié 2008.
- Figura 31.** Media máscara inferior en uso, confeccionada por Miguel Calixto. Recuperado de <http://lafabrikamask.blogspot.fr/p/photos.html>

- Figura 32.** Máscara careta indonesia. Recuperado de <http://www.worldpuppetcarnival.com/>
- Figura 33.** Máscara casco con mandíbula móvil de Ángel anciano leporino, Montaje Cortejo fúnebre E.C.Chinchintirapié. Archivo personal, Foto: Elisa Cabrera, Carnaval del roto 2012
- Figura 34.** Cabezón hipopótamo, Le Grandes Personnes. Recuperado de <http://www.lesgrandespersonnes.com/>
- Figura 35.** Mojiganga, Taller en Bonomo de Les Grandes Personnes. Recuperado de <http://www.lesgrandespersonnes.com/>
- Figura 36.**  
 a. Máscara expresiva, compañía familie flöz. Recuperada de <http://www.floez.net/floez/index.php?id=8>  
 b. Máscara larvaria, compañía anónima teatro. Recuperada de [http://www.anonimateatro.com/pages/crea\\_larvaires.html](http://www.anonimateatro.com/pages/crea_larvaires.html)
- Figura 37.** Máscaras zoomorfas africanas. Representando tucán. Recuperado de <http://www.carvedearth.com/>
- Figura 38.** Máscara fitomorfa, Green man en festival UK. Recuperado de [http://www.bbc.co.uk/shropshire/features/2004/05/green\\_man\\_gallery\\_05.shtml](http://www.bbc.co.uk/shropshire/features/2004/05/green_man_gallery_05.shtml)
- Figura 39.** Máscaras híbridas, personajes película Marquis de Henri Xhonneux. Recuperado de <http://hawkmenblues.blogspot.com/2012/08/marquis-henri-xhonneux-1989.html>
- Figura 40.**  
 a. Máscaras caretas neutras de cuero. Realizadas por Alfredo Iriarte  
 b. Matrices de madera para la realización de máscaras de cuero y máscaras de Comedia del Arte en cuero. Ambas imágenes recuperadas de <http://www.mascarasiriarte.com.ar/Mascaras.html>
- Figura 41.**  
 a. Máscara de madera, Kollon mapuche, imagen extraída de “Construcción y montaje de un imaginario” (2001) Fotografías siglos XIX y XX, Pehuén. Fuente foto: photothèque du musér de l’Homme, París Francia.  
 b. Máscara de madera tibetana, Recopilación Cristián Sepúlveda, recuperada en <https://plus.google.com/photos/100730739160341789713/albums/5777372997112011121?banner=pwa>
- Figura 42.**  
 a. Plantillas máscara de hojalata  
 b. herramientas y piezas máscaras de hojalata,  
 c. perfil máscara hojalata morenada en proceso  
 d. máscara de hojalata morenada  
 e. máscara hojalata moreno cromada  
 Todas las imágenes son fotos de archivo personal registradas en el Taller de bordados y máscaras folclóricas el Monarca, Oruro, Bolivia. 2008.
- Figura 43.** Ch’uta personaje con máscara de alambre en el carnaval Paceño. Imagen extraída de “Máscaras de los andes bolivianos” (1993) p.45.



- Figura 44.** a. modelado en greda sobre positivo en yeso  
b. cartapesta, capas de papel encolado sobre modelado  
c. máscara careta papel maché  
d. Máscara careta papel maché pintada  
e. Máscara careta zoomorfa de mono. Montaje "Pan y Circo" E.C. Chinchintirapié. Foto archivo personal. Realización: Jocelyn Olguín. 2012.
- Figura 45.** a. Kusillo de textil. Recuperado de <http://ira.pucp.edu.pe/cabeza-cusillo-juli-puno-0>  
b. Ukuko Ritual Dancer, Qoyllur Rit'i. Cusco, Perú, junio 2008. Recuperado de <http://blog.aaanet.org/2012/05/page/2/>  
c. Ayahuma o Diablo huma, Ecuador, 2011, foto de Marcelo Quinteros. Recuperado de <http://www.flickr.com/photos/50195517@N07/6456783587/>
- Figura 46.** a. proceso máscara de resina negativo.  
b. máscara de resina positivo. Foto archivo personal 2007. Realización : Jocelyn Olguín  
c. máscara de resina personaje Pepino. Archivo personal Oruro, Bolivia. 2008
- Figura 47.** Máscara de Latéx, personaje Brujo de baile Tobas. Recuperado de <https://www.facebook.com/carnaval.oruro>
- Figura 48.** a. Máscara de material reciclado. Realizadas por: Flanklin Jwhonjovuchor, Ghana.  
b. Comparsa Diablos rojos, Máscaras de reciclaje textil, Foto archivo personal, Stgo. 2010
- Figura 49.** a. Pequeña Máscara esquimal. Recuperado de <http://serturista.com/estados-unidos/mascaras-esquimales/>  
b. Kavát (máscara-espíritu). Cultura baining, Nueva Bretaña, Papúa Nueva Guinea.  
*Las kavát, máscaras baining que pueden usarse a manera de casco o tocado, son utilizadas en danzas nocturnas durante las cuales adquieren la personalidad de espíritus salvajes que están más allá del reino humano. Las kavát poseen gran poder, otorgado y reafirmado por los materiales con las que son producidas y reforzadas por las formas y diseños con las que se crean. El color blanco está asociado al reino de los espíritus, mientras que el rojo alude al dominio masculino sobre la caza y la guerra; el negro está asociado al dominio femenino sobre la fecundidad, la reproducción y la tierra.*  
Recuperado de <http://www.cultura.inah.gob.mx/moana/images/stories/galerias/Atua/index.html?ml=5&mlt=system&tmpl=component>
- Figura 50.** Kusillo, Foto: Pedro Laguna. Recuperado de [http://www.la-razon.com/la\\_revista/sol-ilumino-Jiska-Ana-ta\\_0\\_1778222177.html](http://www.la-razon.com/la_revista/sol-ilumino-Jiska-Ana-ta_0_1778222177.html)
- Figura 51.** Media máscara China diabla, Bolivia. Recuperado de <https://www.facebook.com/carnaval.oruro>
- Figura 52.** Máscara de jacha tata danzanti (Gran Señor Danzante). Recuperada de [http://cl.fotolog.com/puntos\\_cardinale/28675717/](http://cl.fotolog.com/puntos_cardinale/28675717/)
- Figura 53.** Cabezudo de Barcelona. Recuperado de [http://es.123rf.com/photo\\_11886780\\_barcelona--17-de-julio-gigantes-y-cabezudos-gigantes-y-cabezudos--en-la-festa-major-del-raval-festiv.html](http://es.123rf.com/photo_11886780_barcelona--17-de-julio-gigantes-y-cabezudos-gigantes-y-cabezudos--en-la-festa-major-del-raval-festiv.html)

- Figura 54.** Comparsa de kusillos. Foto archivo personal Oruro, Bolivia. 2012.
- Figura 55.** Diablos foto archivo personal Oruro, Bolivia. 2012
- Figura 56.** Vejigante de Las Fiestas de la Calle San Sebastián, Puerto Rico . Recuperado de <http://normasclay.blogspot.com/2013/01/fiestas-de-la-calle-san-sebastian.html>
- Figura 57.** Arcángel San Miguel con elemento significativo. Corso de corsos Cochabamba, Bolivia.Foto archivo personal 2008.
- Figura 58.** Bordadores calle La paz, Foto archivo personal Oruro, Bolivia 2008
- Figura 59.** Parches emblema tipo pancarta en vestuario tradicional de Tinku. Foto archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 60.** Chinchineros 1970, Valparaiso, Chile. Recuperado en [http://simbolospatris.cl/displayimage.php?album=73&pid=8592#top\\_display\\_media](http://simbolospatris.cl/displayimage.php?album=73&pid=8592#top_display_media)
- Figura 61.** Cuerpo de Baile, Archivo E.C. Chinchintirapié,2006.
- Figura 62.** Fila de Bronces Banda, Archivo E.C.Chinchintirapié,2006.
- Figura 63.** Chinchineros, Archivo E.C.Chinchintirapié,2006.
- Figura 64.** Figurines Archivo E.C.Chinchintirapié,2006.
- Figura 65.** Muñecos Carnavaleros, Archivo E.C. Chinchintirapié. Carnaval Mil tambores 2006, Valparaíso.
- Figura 66.** Bailarines, montaje fundacional, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 67.** Banda, montaje fundacional, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 68.** Iconografía utilizada en el vestuario, montaje fundacional, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 69.** Estandarte, Archivo E.C.Chinchintirapié
- Figura 70.** Máscara- casco de Perro Narco, montaje fundacional, Archivo E.C. Chinchintirapié
- Figura 71.** Figurines calacas en Villa Francia 2013, Foto: Natalia Valdes, Archivo E.C. Chinchintirapié
- Figura 72.** Figurines calacas en funeral de Víctor Jara 2009, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 73.** Figurines perro marginal, Poder y perro Seguridad nacional Carnaval mil tambores 2009 Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 74.** Figurines Perro paco y perro marginal, Archivo E.C. Chinchintirapié 2009.

- Figura 75.** Perros paco marcha “24 hrs de arte por la educación”, Archivo E.C. Chinchintirapié 2011.
- Figura 76.** Cuerpo de Baile, Montaje Wetripantu, Archivo E.C. Chinchintirapié 2008.
- Figura 77.** Banda, Montaje Wetripantu , Archivo E.C. Chinchintirapié 2009.
- Figura 78.** Cuerpo de Baile dama y varón Montaje Wetripantu, Archivo E.C. Chinchintirapié
- Figura 79.** Maquillaje damas Montaje Wetripantu, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 80.** Figurines brujos Montaje Wetripantu, Archivo E.C. Chinchintirapié 2008.
- Figura 81.** Candelillas Montaje Wetripantu, Archivo E.C. Chinchintirapié 2012.
- Figura 82.** Bailarina Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 83.** Bailarín Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 84.** Banda abuelos Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 85.** Enchule” Banda de abuelos Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 86.** Media Máscara Banda de abuelos Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 87.** Figurines Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié 2010.
- Figura 88.** Figurines ángeles y diablos, Montaje Cortejo Fúnebre, Archivo E.C. Chinchintirapié 2012.
- Figura 89.** Figurines Perros de oficio, Montaje fundacional, Archivo E.C. Chinchintirapié.
- Figura 90.** Figurín Perro de oficio, Perra tenista Kournikova, Archivo E.C.Chinchintirapié 2007
- Figura 91.** Figurín Perro de oficio, Perro narco, Archivo E.C.Chinchintirapié 2007.
- Figura 92.** Figurín Perro Seguridad Nacional y Poder económico, Archivo E.C.Chinchintirapié 2008.
- Figura 93.** Figurín Poder económico, Archivo E.C.Chinchintirapié 2009
- Figura 94.** Figurín Perro Paco, Archivo E.C.Chinchintirapié, (diversas marchas)
- Figura 95.** Figurín Perro marginal, Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 96.** Primeras Figurines Calacas, Archivo E.C.Chinchintirapié 2008.
- Figura 97.** Figurín de La muerte, Archivo E.C.Chinchintirapié.



- Figura 98.** Figurín calaca carabinero, Archivo E.C.Chinchintirapié 2009.
- Figura 99.** Figurín Calaca Luto florido, Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 100.** Figurín calaca protesta, Archivo E.C.Chinchintirapié.(Marcha día del trabajador, Pasacalle Huasco contra Barrick gold, Marcha por la educación)
- Figura 101.** Candelilla Montaje wetripantu, Archivo E.C.Chinchintirapié 2012.
- Figura 102.** Figurines Aprendiz de Brujo y Brujo, Archivo E.C.Chinchintirapié (Marcha por los pueblos originarios 2011) Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 103.** Figurín Brujo Pascual: Hombre puma, Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 104.** Figurín árbol, Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 105.** Figurines zona celestial: ángel virgen negra y ángel cabrona. Montaje Cortejo Fúnebre 2010. Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 106.** Figurines zona terrenal: Perros calaca. Montaje Cortejo Fúnebre 2010. Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 107.** Figurines zona terrenal: Buitre presidente, Buitre Doctor y buitre vendedora de seguros. Montaje Cortejo Fúnebre 2010. Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 108.** Figurines zona infernal: Diablo predicador y diabla Esposa modelo. Montaje Cortejo Fúnebre 2010. Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 109.** Figurines zona infernal: Demonios. Montaje Cortejo Fúnebre 2010. Archivo E.C.Chinchintirapié.
- Figura 110.** Figurines del Montaje Cortejo Fúnebre, Familia de ángeles y Familia de Diablos. Archivo E.C.Chinchintirapié 2012
- Figura 111.** Ángel Britney Escolar embarazada, Montaje Cortejo Fúnebre, Fotos Archivo personal y E.C.Chinchintirapié.
- Figura 112.** Ángel Elvis Pasta, Montaje Cortejo Fúnebre, Fotos Archivo personal y E.C.Chinchintirapié.
- Figura 113.** Ángel Reinalda, Montaje Cortejo Fúnebre, Fotos Archivo personal y E.C.Chinchintirapié.
- Figura 114.** Diablo Amaro Gómez, Montaje Cortejo Fúnebre, Fotos Archivo personal y E.C.Chinchintirapié.
- Figura 115.** Diabla monja, Montaje Cortejo Fúnebre, Fotos Archivo personal y E.C.Chinchintirapié.
- Figura 116.** Diably Yankee, , Montaje Cortejo Fúnebre, Fotos Archivo personal y E.C.Chinchintirapié.

**ANEXOS EN CD****Anexo1**

- Texto resumen Autosacramental "El Cautivo"
- Audio directo de "El relato de la Diablada" grabado el lunes 20 de febrero del 2012, a las 15:00 hrs en la explanada frente al Santuario Nuestra señora del Socavón, Oruro, Bolivia.

**Anexo 2**

- Entrevista 1: Comunicación vía mail Director musical E. C. Chinchintirapié
- Entrevista 2: Comunicación vía mail encargado grupo de Diseño E.C.Chinchintirapié 2006- 2007
- Entrevista 3: Transcripción entrevista grupal semiestructurada con ex - integrantes del cuerpo de figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié

**Anexo 3**

Audiovisuales de figurines con la Escuela Carnavalera Chinchintirapié en diversos carnavales.

- Videos Pasacalle víspera de dieciocho, Barrio Brasil 2012, Montaje Cortejo Fúnebre.
- Videos Carnaval de la Victoria 2012, Montaje Cortejo Fúnebre
- Videos Carnaval en San Bernardo 2012, Montaje Cortejo Fúnebre
- Videos Carnaval población de los Copihues, La Florida Montaje Wetripantu 2013