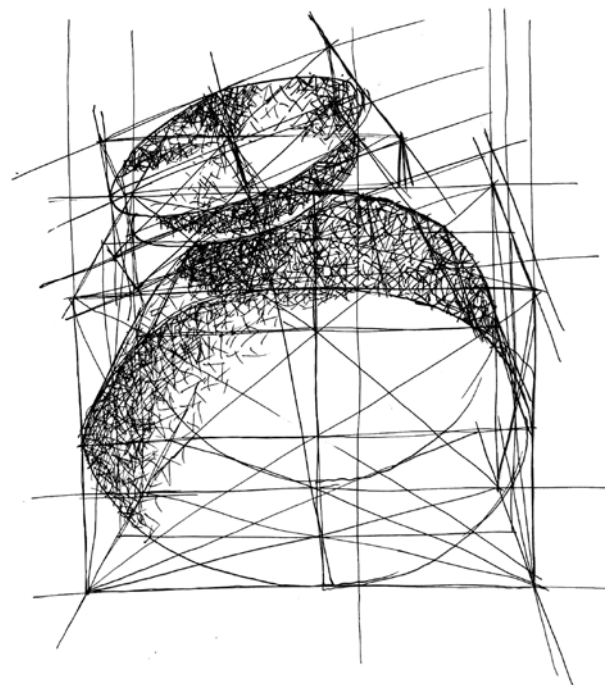


REVISTA CALLE Y CARNAVAL

"EN LA CALLE SIN PERMISO YO ME EDUCO Y ORGANIZO"

EDICIÓN 10 AÑOS





Revista calle y carnaval

"En la calle y sin permiso yo me educo y organizo".

Equipo de Investigación Revista Edición 10 años

Escuela Carnavalería Chinchintirapié

Primera edición, Junio 2017.

Equipo Editorial

Esteban Méndez Beretta, Javiera Zumarán Alarcón, Miguel Ortiz Seguel, Mauricio Vásquez Lastra, Alejandra León Arratia y María.

Diseño

María Robledo Meneses / perpetuavioleta@gmail.com

Revista **Calle y Carnaval** fue escrita y editada entre 2016 y 2017 en la ciudad de Santiago de Chile.

Impresa en los talleres de Editorial Quimantú.

Si quieres contactarnos escríbenos a investigachinchintirapie@gmail.com

Este es un material autogestionado y colectivo por lo que permitimos y esperamos que se difunda y reproduzca total y/o parcialmente, siempre citando fuentes y autores.

**APRÓPIESE, DISFRÚTESE Y COMPÁRTASE.
¡QUE CORRA!**



Índice

Editorial	4
Agradecimientos	5

Sección 1 – Quehaceres Carnavaleros del Chinchin

¡Jallalla Chinchines!	7
El Proyecto Ruca	13
¡A 10 años de parir la Chinchintirapié!	18
La Carnavalería del Sur	26
Aguante Figuras	27
Danza-Canta en el Carnaval	33
La Escuela acoge y da vida	36
Oficios en el espacio público	37
Reiki para Mati	38
En Chile se baila cueca: de una u otra manera.	42

Sección 2 – Movimiento Carnavaleño

A pito del carnaval regional "Santiago es carnaval"	47
Tinkus Legua: Origen e Historia	51
Movimiento Social y Carnaval	54
Tres cuecas para la Escuela Carnavalería Chinchintirapié	60
¡Tiquitiquití! Porque la cumbia también es cueca señores	61
El País de los Ciegos	65

Sección 3 – Historias Carnavales

Que el pulso te acompañe	67
Marcha de los Pueblos Originarios 2016	72
4 Pócimas de Amor para la Carnavalería	74
Carnaval de San Juan de Los Copihues	75
Pasacalle Histórico	77

Editorial

Por: Equipo de investigación 2016-2017



Como Equipo de Investigación de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié hemos apuntado siempre a ser un “equipo de acción” que potencie el trabajo didáctico de la Escuela, de creación de montajes y de resolución de dudas para darle un mayor sentido al carnaval que queremos hacer y a los lugares y organizaciones que se hermanan por ello.

Desde el año 2007-2008 nos enfocamos en ser un espacio que ayudara a reflexionar sobre nuestra memoria y nuestros referentes de festividades populares y manifestaciones carnavales, y proyectar así el montaje que colectivamente habíamos elegido: “El cortejo fúnebre”. Todo esto fue plasmado en pasquines primero y luego en dos revistas que fueron compartidas principalmente entre nuestros integrantes, complementando con esto nuestros traspaños orales y corporales que hasta

aquel entonces habían sido los modos principales de enseñarnos y proyectar nuestro trabajo carnavalero. Después de estas primeras experiencias, que dieron pie a la realización de foros-debate, conversatorios, y “encuentros populáricos” en las salas de la Usach, en el Galpón Víctor Jara, en el ICAL, en Balmaceda 1215 y otros espacios, en los años siguientes nuestro trabajo se volcó hacia adentro, a la investigación sobre el circo chileno en el marco de nuestro montaje “Pan y Circo”, estrenado en 2012.

El año 2016 por primera vez, y con la experiencia de la “Coordinadora de Carnavales y Territorios” funcionando, decidimos abrir este espacio de revista a todas y todos los compañeros que quisieran unirse al trabajo con reflexiones, historias y creaciones, uniendo estas líneas con nuestros propios sentidos de lo que ha significado cumplir diez años de Calle y Carnaval.

Revista porque es justamente un lugar para re-visitar, para mirar desde nuevas perspectivas y con más experiencia en el cuerpo, nuestros propios procesos carnavales que durante diez años hemos explorado y materializado, diez años que han significado una adaptación a los modos de trabajo de un colectivo dinámico, energético, inserto en un contexto muchas veces adverso, pero que nos lleva a desarrollar instintivamente un apego y un valor aún más grande por nuestro trabajo, por nuestros territorios y celebraciones.

Ha sido un proceso intenso de corrección, discusión y edición, que se materializa, después de casi un año, en esta revista, que espera ser sobre todo un material que permita abrir la palabra, reencontrarnos en diversos espacios, reconocernos en situaciones que se nos han vuelto cotidianas, pero que no por eso pierden su sentido ritual y festivo.



Agradecimientos

“Calle y Carnaval” no habría sido posible sin la ayuda de muchos amigos y amigas carnavales, artistas y personas de diversos oficios.

Agradecemos profundamente a quienes colaboraron desde la escritura: Lorena Ardito, Miguel Ortiz, Rosa Jiménez, Alejandro “Happy” Alegría, Esteban Méndez Beretta, Mónica García, María, Alejandra León, Catalina Olivares del Real, César Puentes, Rodrigo Canales, Wekufe, Nicol GM, Colectiva Tiesas pero Cumbiancheras, Llanckamanke, Claudia Jiménez, Gabriel Pérez, Compañía de Teatro de Dudosa Procedencia, Javiera Zumarán y Mauricio Vásquez.

Tampoco podemos dejar fuera de estas palabras a Tania Osses de Tinkus Legua por cedernos la entrevista que rescata el origen y la historia de la agrupación, y a la compañera carnavalera Natalia Valdés, por su aporte gráfico en las gestiones iniciales de este proyecto.

Gracias además a las amables colaboraciones fotográficas de Jorge Nogales, Juan Pablo Reyes Soto, Raúl Landino, Mauricio del Centro Cultural Groop Orfeón, Paloma Suazo, Isidora Aquea, Tyrone Grandon, Lorena Ardito y al CEP La Bandera. Asimismo, agradecemos por sus ilustraciones a la compañera carnavalera Olga Carrasco, a Constanza Cousins, integrante de la Batucada “Sonido de Lucha”, a la Papelería Xilográfica por su trabajo visual, a Roberto Gangas de Cabeza Gráfica, a María, figurina y diseñadora que nos apoyó con gráfica, a Miguel Ortiz también por sus viñetas y a Sofrenia, por la ilustración que dio vida a la cara de esta revista.

Agradecemos el apoyo de todos y todas las compañeras que hicieron su aporte durante la ‘venta en verde’ de la revista, así como también el significativo aporte del colectivo “La Revuelta” y, por sobre todo, el trabajo de la Editorial Quimantú que desde su trinchera siempre ha apoyado nuestro trabajo.

Por último, agradecemos de sobremanera al Equipo de Investigación de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié período 2016-2017, quienes ayudaron a que esta ‘loca idea’ llegara a su realización: Esteban Méndez, Ignacio Torres, Alejandro Alegría, Miguel Ortiz, Katherine Méndez, Francisca Copaja, Mario Hugo Aranda, Rosa Jiménez, Javiera Zumarán Alarcón y Mauricio Fermín Vásquez Lastra.

QUEHACERES CARNAVALEROS DEL CHINCHÍN



Galpón Víctor Jara, Santiago, 2008

¡Jallalla Chinchines!

Un saludo con memoria carnavalera
Lorena Ardito – Colectiva Tiesas pero Cumbiancheras

Desde hace ya un par de décadas, en Santiago hemos aprendido que la práctica carnavalera y todos los saberes-haceres que derivan de ella, son una gran escuela popular de artes, oficios y corporalización de nuestras memorias e identidades. En un país en el que el neoliberalismo acorrala cada vez con mayor fuerza, nuestra cuerpa festiva ha mostrado ser uno de los escasos espacios de resistencia colectiva, donde el encuentro, la alegría, la organización -muchas veces autogestiva- y el compromiso con un Chile otro, con una ciudad otra, se dan cita en poblas, barrios, plazas y parques para cambiarle el rostro a la ciudad gris que heredamos del miedo.



El teatro popular de los 80, las inquietudes samberas y candomberas de los 90, la porfiada persistencia de agrupaciones de danzas folklóricas, las marchas con sabor al Andes del 2000 (cómo olvidar los tinkus y tarkeadas tocando y bailando a todo pulmón en la colorida marcha anti APEC, anti Bush), junto a la búsqueda de una expresión propia, no importada, son inquietudes y trayectos que inevitablemente pulsan en la materialización estos diez años de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

Como admiradora de ese trabajo, pero también como heredera de esos primeros aprendizajes carnavaleros, y ahora además como investigadora apasionada del carnaval latinoamericano, quisiera aprovechar este espacio de palabra y festejo para compartir una breve retrospectiva del carnevale, que derrumbe algunos mitos y abra algunas preguntas para seguir este viaje de re-pensarnos desde la fiesta.

El origen

Muchas son las festividades que la literatura carnavalera reconoce como antecedentes del carnaval. Desde las bacanales, dionisiacas y saturnales de la Antigüedad, hasta las vendimias y festejos de la primavera en la Edad Media, la fiesta ha sido un aspecto primordial de la civilización humana, una necesidad catártica e introspectiva, que transgrede y reafirma, que materializa y simboliza, de manera literal y también sarcástica, el orden de todas las cosas.

Si bien existe disenso sobre el origen del carnaval como espacio festivo de desborde, de restauración de nuestra animalidad primera, erotismo, liberación sexual y disolución simbólica de nuestras jerarquías y desigualdades, la mayoría de los autores que han dedicado su pluma a escribir sobre la fiesta, le asignan cuna en el Medioevo europeo¹. Al parecer, en la época en que San Agustín peleaba contra los placeres que habitaban la música no sacra, y el tiempo de carnestolendas se jugaba en diversos espacios del

calendario juliano, el papa Gregorio habría resuelto organizar la liturgia católica en un nuevo calendario.

El “Libro del Buen Amor” del siglo XIV, contiene un relato sobre cómo personajes arquetípicos de esta liturgia, los magros Doña Cuaresma y Don Ayuno, declaran la guerra al gordo y fiestero Don Carnal, quien disputa los placeres, alimentos y bebidas que Doña Cuaresma prohíbe durante 40 días previos a la Pascua de Resurrección, en un combate que inicia el martes previo al Miércoles de Cenizas.

¹ Habría que señalar que existen hipótesis sobre el origen celta del carnaval como festejo primordial del año festivo, no obstante, la tesis del origen medioeval del carnaval que reconocemos como tal en América latina se ha instalado como predominante.



De la abundancia y el desborde, hasta la restricción y la moralidad, el carnaval queda inserto así en un ciclo continuo de resurrección y muerte, de desorden y restauración del orden social, que vincula lo social, lo natural, lo pagano y lo divino en las culturas populares. La dualidad y la ambivalencia, son principios continuos de este tiempo en el que se realiza la abundancia festiva del pueblo, en pugna permanente con la moral del catolicismo y las élites monárquicas, esa que fuera del tiempo de carnestolendas, reconfiguran su sentido como una expresión inmoral, malsana, diabólica, grotesca.

La adopción de Don Carnal en el llamado “Nuevo Mundo”

No es sencillo sintetizar el significado y la extensión de la vida festiva pre-colonial en la América latina. Sin embargo, existen ciertos rasgos comunes que permiten comprender su distinto carácter frente al carnaval medieval europeo; en tierras americanas y los muchos pueblos que la habitaban no existía la noción de carnaval, sino un calendario ritual y festivo articulado con la comprensión agro-astronómica del ciclo anual, es decir, fiestas de siembra, de cosecha, de abundancias, de lluvias y otras expresiones de agradecimiento y fertilidad, en las que solsticios y equinoccios representaban -y aun en nuestros días representan- los puntos álgidos de este calendario agro-astro-parrandero.

En Mesoamérica y el mundo andino, como también en el Caribe, la Amazonía y el extremo sur americano, lo festivo aparecía así como un continuo que puede ser simbolizado a partir de la imagen del ouroboro, símbolo del eterno renacimiento, de la renovación cíclica, de la creación y de la destrucción refundadora de sí misma.

La fiesta indígena (o más bien las muchas fiestas indígenas) de la América pre-colonial, reviven, afirman, simbolizan y actualizan su cosmovisión cíclica, sobre la base de principios fundantes y regidores de la vida comunitaria tales como la reciprocidad. Pero al mismo tiempo, legitiman estructuras de poder y organización social comunitarias. Lo que se juega entonces es también una cuestión de estatus, pues la abundancia festiva debe ser garantizada por sus autoridades y familias que en cada fiesta detentan el papel de anfitriones, ya sea en la forma de alférez, mayordomos o pasantes, que son al mismo tiempo guardadores de la tradición característica de cada festejo.

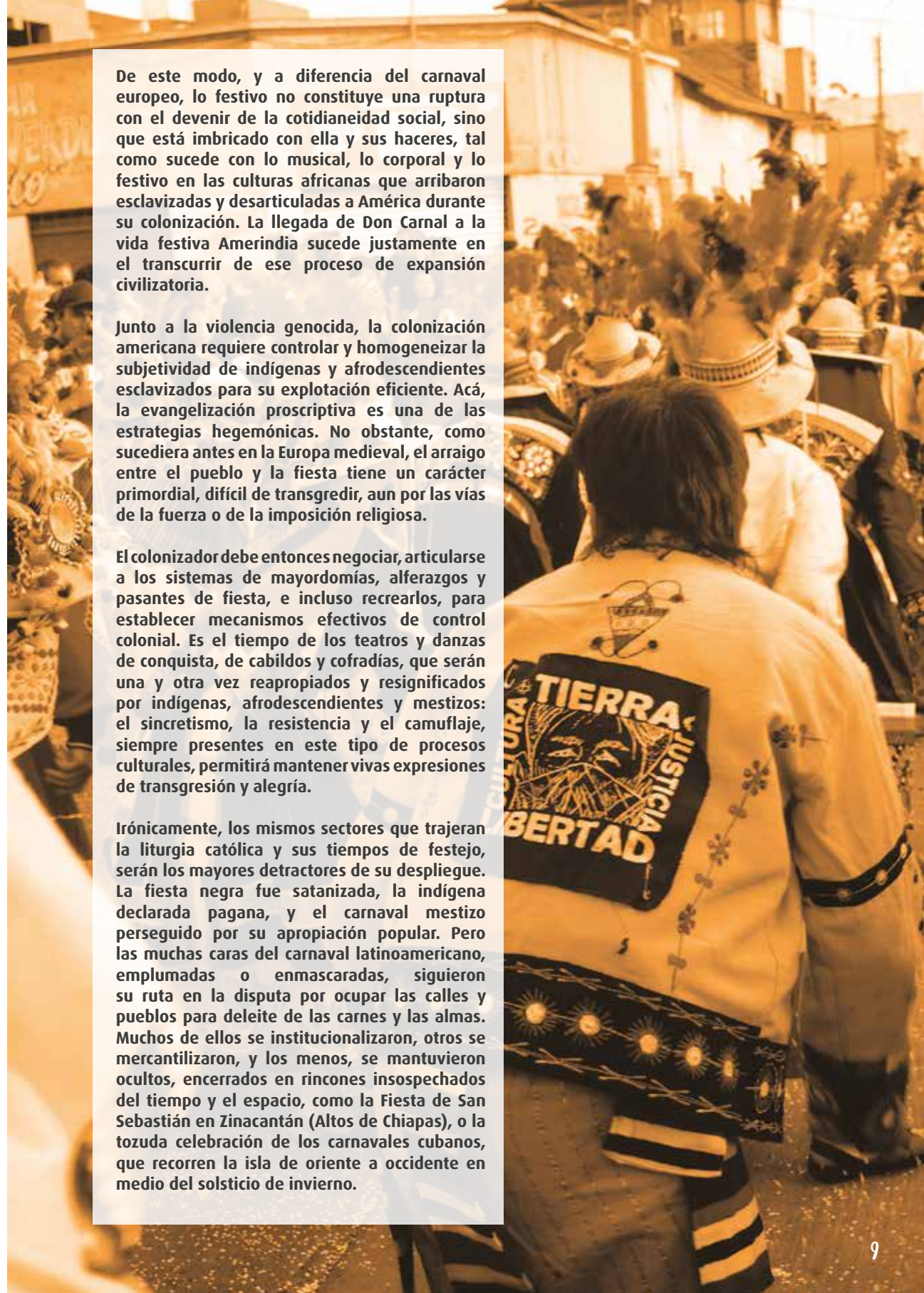


De este modo, y a diferencia del carnaval europeo, lo festivo no constituye una ruptura con el devenir de la cotidianeidad social, sino que está imbricado con ella y sus haceres, tal como sucede con lo musical, lo corporal y lo festivo en las culturas africanas que arribaron esclavizadas y desarticuladas a América durante su colonización. La llegada de Don Carnal a la vida festiva Amerindia sucede justamente en el transcurrir de ese proceso de expansión civilizatoria.

Junto a la violencia genocida, la colonización americana requiere controlar y homogeneizar la subjetividad de indígenas y afrodescendientes esclavizados para su explotación eficiente. Acá, la evangelización prosriptiva es una de las estrategias hegemónicas. No obstante, como sucediera antes en la Europa medieval, el arraigo entre el pueblo y la fiesta tiene un carácter primordial, difícil de transgredir, aun por las vías de la fuerza o de la imposición religiosa.

El colonizador debe entonces negociar, articularse a los sistemas de mayordomías, alferazgos y pasantes de fiesta, e incluso recrearlos, para establecer mecanismos efectivos de control colonial. Es el tiempo de los teatros y danzas de conquista, de cabildos y cofradías, que serán una y otra vez reapropiados y resignificados por indígenas, afrodescendientes y mestizos: el sincretismo, la resistencia y el camuflaje, siempre presentes en este tipo de procesos culturales, permitirá mantener vivas expresiones de transgresión y alegría.

Irónicamente, los mismos sectores que trajeran la liturgia católica y sus tiempos de festejo, serán los mayores detractores de su despliegue. La fiesta negra fue satanizada, la indígena declarada pagana, y el carnaval mestizo perseguido por su apropiación popular. Pero las muchas caras del carnaval latinoamericano, emplumadas o enmascaradas, siguieron su ruta en la disputa por ocupar las calles y pueblos para deleite de las carnes y las almas. Muchos de ellos se institucionalizaron, otros se mercantizaron, y los menos, se mantuvieron ocultos, encerrados en rincones insospechados del tiempo y el espacio, como la Fiesta de San Sebastián en Zinacantán (Altos de Chiapas), o la tozuda celebración de los carnavales cubanos, que recorren la isla de oriente a occidente en medio del solsticio de invierno.



¡SANTIAGO SE CHALLA!



En la ciudad de Santiago, el carnaval tomó la forma del juego carnavalero de la ch'alla o chaya (palabra de origen quechua que significa "arrojar", "tirar"), que consistía en arrojar agua, harina y orines a los transeúntes de la Alameda de las Delicias. Sin embargo, en el intento por edificar una república europeizada -que negara lo popular, lo indígena y lo afro- su práctica fue una y otra vez proscrita por decretos de ley, ya que incomodaba enormemente a las élites de la época, como señalaba la prensa reaccionaria y moralista de entonces:

"algunas familias tienen que desistir de un paseo agradable, por no verse expuestas a la tal chaya y las impertinencias de la jente mal educada..."

Contrariamente a lo que suele pensarse, la chaya continuó siendo practicada por la gente que habitaba la "Ciudad Deleitosa", como denomina Salinas Campos a los muchos espacios festivos y carnavales de la capital, durante el siglo XIX hasta entrado el XX. No obstante, la continua criminalización mediática por parte de los sectores conservadores y la persecución policial de los festejos de calle, terminaron por acorralar a Don Carnal en espacios cerrados entregados a la vida licenciosa de las carnes, normados por patentes municipales. Entraba a jugar un nuevo personaje-arquetipo al tiempo de Don

Carnal: Doña Legalidad que acorralaba la vida festiva primero a ramadas, fondas y chinganas, y más tarde a bôites, cabarets y bares. Santiago quedó así desprovista de su tradición carnavalera, lo que fortalecía el desborde festivo para las conmemoraciones dieciocheras. Sin embargo, la calle no daba tregua. Hacia las décadas del 50 y 60, asistíamos al auge de los festejos estudiantiles y populares del equinoccio de primavera.

Lo que en el mundo andino se celebra como pachallampe (la siembra de las primeras papas), fue en la capital el festejo de las Fiestas de la Primavera, donde se hacían competencias estudiantiles con carros alegóricos, elecciones de reinados y monigotes que ironizaban noticias o personajes de la contingencia nacional. El juego colonial y de inicios republicanos del carnevale, daba progresivamente paso a la expresión performática, en una de las estrategias más potentes del carnaval-denuncia: el uso de la máscara para desenmascarar.

En los años 70, las fiestas estudiantiles de la Primavera serán además acompañadas de la emergencia de un teatro popular que jugó la propia UP, donde el carnaval se declaró deliberadamente pedagógico y popular con la aparición de los Cabezudos, que recorrían las poblaciones y ferias para socializar el Programa.

2 El primer Decreto fue promulgado el 13 de febrero de 1816 por el gobernador Casimiro Marcó Del Pont, intentando prohibir la fiesta.

3 El Ferrocarril, 7 de Febrero de 1888. En: ¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile (1880 - 1910), Maximiliano Salinas Campos.



Los años oscuros y las inquietudes performáticas de los 80

En los años oscuros de nuestra historia patria, la dictadura militar no solo violentó y desapareció cuerpos, esperanzas, sueños, sino que también restringió deliberadamente el derecho al encuentro, al uso del espacio público y a la fiesta. Tras el terror, también se escondió el derecho al festejo, que quedó restringido al uso de la TIFA (Tarjeta de Identificación de la Fuerza Armada), desde el primer Bando Militar, en el que se proclamaba "la restauración del orden" frente al "caos" marxista, conminando al pueblo de Santiago a "permanecer en sus casas, para evitar víctimas".

El peso de las armas, la ley y la violencia política de Estado, marcaban para siempre nuestra memoria social, política y también festiva. Pero la respuesta, o más bien una de ellas, también vino en clave carnavalera: la máscara se hizo capucha y protesta, y

el silencio de las madres, esposas e hijas de DD.DD. se hizo rugido en los carteles e imágenes que deambulaban por las calles con su

"¿Dónde están?"

Para finales de la década, los teatreros populares se volcaban hacia nuestros vecinos suramericanos, abriendo la pregunta por los muchos carnavales que veían pero no conocían, pues en nuestro valle parecían no tener cuerpo, espacio, eco ni memoria, mientras en juntas de vecinos, escuelas y centros culturales populares, las agrupaciones folklóricas continuaban afirmando su derecho a pertenecer a un mismo pueblo latinoamericano, como partes de una misma tradición mestiza, rebelde, festiva.

Los incipientes 90's y los nuevos cruces...

Hacia mediados de los 90, un incipiente proceso de recuperación/ocupación se tomó las calles de la aparentemente apática ciudad capital. Migrantes uruguayos, colombianos, brasileros, bolivianos y peruanos comenzaban poco a poco a hacerse sentir entre nosotros. Tal vez su nostalgia por la tierra otra, en conjunción alquímica con nuestra propia necesidad de festejo colorido y encuentro callejero, fueron el terreno fértil para que comenzaran a abrirse por doquier espacios de ensayo, escuela, y transmisión directa de saberes-haceres carnavales.

La Escuela de Samba Kawin, la Escuela de Samba Ziriguidúm, la Gran Tarkeada del Viento y el carnaval de Todas las Artes de La Pincoya, fueron algunos de los espacios que me tocó reconocer y ayudar a co-construir desde dentro. A ellos se sumaban infinidad de agrupaciones, comparsas y escuelas musicales, circenses y teatreras para engalanar los festejos. Comenzamos a llamar patudamente carnaval al desfile, con curioso compromiso por reencontrarnos, reconocernos. Recuerdo con enorme nostalgia, amor y agradecimiento esos años en que se nos enseñó tanto, gratis, y se nos desafió a tomarnos las calles de la ciudad gris desde el cuerpo, la creatividad y el alma colectiva.



La América latina pulsaba entre nosotros como se nos había negado toda la década de los 80 e inicios de los 90, al son de candombes, batuques, murgas, huaynos, tinkus, caporales, carros alegóricos, payasos, malabaristas y saltimbanquis. Desde los carnavales ahora hechos pasacalles en Matta, Macul, el Parque Forestal, la Plaza Bogotá, la Pincoya o Los Copihues, pasando los innumerables rincones que hoy recuperan u ocupan los espacios públicos de barrios y poblaciones para seguir naciendo la ciudad otra, como los festejos del Apu Huechuraba -hoy en resistencia-, el barrio Yungay, La Legua y tantos, tantos otros, hasta ese cruce inevitable entre la marcha y el carnaval, que hoy nos muestra nuevas formas de decir, denunciar, resistir y re-crear.

Creo que esta historia la venimos construyendo entre todos. La heredamos, la encarnamos, la pensamos, la fotografiamos, la escribimos y la seguiremos reconstruyendo, en ese ciclo eterno de fiesta, vida, subversión, restauración, muerte y renacimiento.

Gracias por esta invitación a hacer palabra nuestro ouroboro carnavalero...

¡Jallalla chinchines!



EL PROYECTO RUCA

Por Miguel Ortiz

El proyecto Ruca fue un proyecto Fondart Bicentenario que la Escuela Chinchintirapié se adjudicó a mediados del 2009, con el objetivo de fortalecer las redes carnavaleras y generar espacios de aprendizaje y formación. La siguiente es una crónica del proceso que este Proyecto detonó en la escuela: la ilusión, el conflicto, el crecimiento.

EL CARNAVAL EN SANTIAGO CRECE Y TAMBIÉN LOS CARNAVALEROS

Marzo del 2009, es sábado y la Quinta Normal recibe la visita de los carnavaleros, el primer ensayo del año, a ver quién llega y quién falta, la Escuela Carnavalera Chinchintirapié palpita entre las sonrisas, la sorpresa y el reencuentro. Tiene vocación de vida, de proyección festiva, la Escuela Carnavalera, de solo dos años y medio de recorrido entonces, se reagrupaba de nuevo, decidida. Fue ese mismo marzo que nos juntamos una tarde frente a la Plaza Yungay, un puñado de carnavaleros, para investigar los fondos públicos que podían acoger nuestros proyectos y potenciar la organización carnavalera. Fondos del Estado, del municipio, de artes o de asociatividad, era un panorama amplio y bastante trabajo el que suponía si queríamos postular, pero la motivación estaba, y las personas también.

Quienes nos reunimos ese día, y quienes se fueron sumando, éramos en su mayoría jóvenes en sus últimos años de estudios o primeros años en "el mercado laboral", junto a un par de compañeros con más trayectoria, todos alegres, unidos por el carnaval, aunque no necesariamente nos conocíamos mucho. Así, elaborar el proyecto Ruca significó conocer las casas de cada uno, comer juntos, tener jornadas llenas de ideas y energías, y otras empantanadas en la lenta redacción del lenguaje abstracto y formal que pedían los formularios, trasnochar, conseguir papeles y al final de la semana, comprobar con satisfacción que se avanza, las actividades están programadas, las cartas firmadas, los documentos listos.

Al final, después de fotocopias y anillados contra la hora, en taxi por todo el centro de Santiago, llegamos a las 16:55 al edificio del ministerio, sacamos número y nos preparamos para la espera, (matizada con un pan con mortadela loco), hasta entregar el proyecto y abandonar el edificio ya bien entrada la noche.

Entregado, el proyecto pareció dormir el sueño de los justos, cada uno vuelto a sus quehaceres, sus estudios, el dinero y la falta del mismo, la muerte que campea (viene la muerte) el amor que va y viene, las elecciones a fin de año, robarle tiempo a la fiesta del consumo y su baile de apariencias, para dársela a la fiesta callejera con sus artes y sus ciencias.

Y entonces un día, quizás los primeros días de agosto, en una actividad en la Quinta Bella de Recoleta, supimos, la mayoría, la noticia: el proyecto Bicentenario fue aprobado, nos lo ganamos.

Y ARDIÓ TROYA.-

La Escuela Carnavaler Chinchintirapié era, y es, una organización diversa, compuesta por jóvenes de varias comunas de Santiago. Distintas edades, formaciones y talentos confluyen en esta escuela que no aplica mas selección que la constancia y el deseo de aprender y aplicar, ensayar y bailar. Si bien consta de tres “cuerpos” principales: Baile y canto, Figurines, y Banda, ha cobijado también otros espacios de formación como son los grupos de investigación, diseño, lírica popular, brigada muralista, taller de serigrafía, entre otros, además de organizar fiestas para reunir fondos, comilonas de evaluación, cumpleaños de escuela o encuentros con cultores populares. Cada año cerca de cincuenta o sesenta personas se integran y van encontrando su espacio para aprender, construir, equivocarse y fundirse también con el colectivo, con la euforia, con el agotamiento.



¿LA ESCUELA CARNAVALERA?

Somos tantos y a ratos tan activos, que es difícil saber en qué está el otro, cada cuerpo artístico tiene sus propios ritmos y las actividades e invitaciones se suceden. Cuando la Escuela Carnavaler ganó el Fondart Bicentenario con el proyecto Ruca, junto con otro proyecto que fue un Fondart Regional, muchos nos alegramos por las posibilidades que abría, por las responsabilidades que conlleva y por el gusto, claro, de que el trabajo de elaboración diese su buen fruto. Sin embargo una parte importante de la Chinchintirapié, e incluso de otras organizaciones carnavales, se disgustó y molestó pues consideraba que el adjudicarse fondos del Estado no era consecuente con la vocación subversiva y la construcción “de base” que viene de la mano con el carnaval. Quedó de manifiesto que en la Chinchintirapié no solo convivían diferentes visiones políticas respecto al estado, la organización social y las herramientas para transformar el orden de las cosas, sino que estas visiones podían desarrollarse y crecer paralelamente al interior de esta misma organización. No eran de por sí excluyentes.

Durante el primer semestre del 2009 desde el interior de la Chinchintirapié se levantó un referente conocido como COCA (Coordinadora de Organizaciones Carnavales) que apuntaba a reunir a distintas comparsas y grupos del ambiente carnavalero, para tejer redes, conocerse y conformarse política y socialmente en un espacio de articulación. Muchos grupos confluyeron a los encuentros generales, se trabajó harto y se conversó aún más.

Pero todo se empañaría con los famosos Fondart.

El acrónimo que identificaba originalmente a este proyecto Bicentenario, también era COCA, los objetivos y alcances del proyecto eran en algunos aspectos

similares y estaban ambos sin duda orientados a lo mismo, fortalecer el tejido social carnavalero.

Sin embargo buena parte de los jóvenes chilenos tienen una arraigada desconfianza en el Estado, propia de una cultura callejera, y social, que ha enfrentado la represión y violencia sistemática de las fuerzas del orden. El Estado tiene además un largo historial de cooptación y desarticulación de los movimientos sociales, que alcanzó su cúspide en la desactivación de la “Revolución Pingüina” del 2006. Por otro lado, el descarado uso que las grandes corporaciones ha hecho de un Estado débil, comprando o colocando a sus hombres en las posiciones claves de decisión, dan para ser escéptico y crítico frente a la injerencia que el Estado pueda tener en nuestro propio patio.

No obstante estas visiones puedan bien fundadas, no lo es menos que los recursos que programas como el Fondart ponen a disposición, pueden ser bien empleados para lograr objetivos que las propias organizaciones se tracen, en pos de desarrollar y extender sus campos de acción, capacitar y “fogear” a sus integrantes, y darle sustentabilidad y proyección a prácticas sociales y artísticas que no ponen la “rentabilidad” entre sus prioridades.

Más allá de con qué postura o visión se alinee cada uno, el problema es que algunas de las organizaciones que participaban de este COCA no vieron con buenos ojos que la Chinchintirapié hubiese postulado a estos Fondarts sin informar al resto de las organizaciones, por cuanto para muchas de ellas la relación que se tenía con el Estado era parte de la definición básica, siendo la mayoría de ellas críticas y distante, al menos por ese entonces, mediados del 2009.

Se levantó una polémica grande, y no obstante se explicó que la Chinchintirapié era diversa y múltiple, que tenía un sistema mixto de financiamiento, (la Chinchintirapié se originó el 2006 por un proyecto Fondart postulado por Rosa Jiménez. También se adjudicó un Fondart el año 2007, que estaba lejos de cubrir los costos de funcionamiento, y solo el 2008, y la mitad del 2009, había funcionado sin recibir fondos del Estado), que su motivación estaba en la calle y no en el ser funcional a in-

tereses corporativos, y que en última instancia los dos proyectos COCA corrían paralelos y a nadie se le ocurrió que podían chocar (ni a quienes participaban de ambos), las confianzas quedaron abolladas, la coordinadora se fue desgastando y con el correr de los meses se desarticularía, para gran decepción de quienes se esforzaron en levantarla.

Y esta polémica tuvo su versión al interior de la Chinchintirapié, las asambleas habituales se tensionaron bastante, se criticó y se impugnó el trabajo de las comisiones Fondart, se plantearon duras visiones sobre lo que es política y arte popular, pero a la vez se reafirmó la convicción de hacer carnaval como herramienta de desarrollo social y político, para qué decir artístico. Lamentablemente, con todos estos conflictos de origen, con la energía destinada a explicar, criticar, defenderse, etcétera, el proyecto Bicentenario, ahora con el nombre de Ruca, también nació algo cojo, carente, como esos niños rechazados por parte de la familia por ser muy negritos, o concebidos fuera del matrimonio.

Si cuento todos estos malos ratos es por que esa discusión, ese conflicto, todavía late al interior de la escuela carnavalera, tanto la relación con el estado como la relación con el dinero siguen siendo temas polémicos, más ahora que desde el año 2010 aproximadamente, la Chinchintirapié recibe ofertas de “pegas” de distinto calibre, con mayor frecuencia. Quienes invitan, quienes asisten, cuánto se paga a

cada integrante y cuánto a la escuela, para qué necesitamos el dinero, son discusiones constantes que van definiendo y tensionando el convivir al interior de la escuela, los alcances del proyecto colectivo que habitamos.

Por ello, y porque una organización compleja y exitosa como es la Chinchintirapié necesita, al cabo de un tiempo reflexionar metódicamente sobre sí misma, es que el 2014, tras una larga preparación, la Chinchintirapié se abocó a reflexionarse y proyectarse en un proceso de “claustró” que, en torno a cuatro temáticas principales, Identidad y Principios políticos, Pedagogía, Convivencia interna y Sustentabilidad, aspira a crear el lenguaje común que nos permita disminuir los roces internos, definir nuestros métodos y objetivos de desarrollo y potenciar a la escuela en este renovado ambiente de organización y politización en que se encuentra el país, afortunadamente.

Sin ser un resultado directo de este proyecto RUCA, este claustró es el fruto de una maduración colectiva como organización, producto de la experiencia acumulada y de la motivación por seguir ampliando los horizontes del carnaval y la transformación social, para alcanzar una sociedad alegre, con sujetos dedicados al cultivo de sí mismos y de su entorno, sin explotación. Por lo tanto, si bien el Claustro excede los alcances de este proyecto, vale la pena reseñar mejor el contexto y el método que se ha utilizado para llevarlo a cabo.

2014, de la acción a la reflexión, de la reflexión a...

Desde hace varios años, la escuela Chinchintirapié ha experimentado conflictos en relación al modo de organizarse, tomar decisiones, formar escuela y con quién se trabaja o dónde se asiste. Estos conflictos y discusiones parecían no tener suficiente oportunidad de expresarse, debatirse y profundizarse en el mecanismo acostumbrado de organización, la asamblea. Esto, puesto que las asambleas suelen estar cargadas de invitaciones, contingencias a resolver, palabras que se extienden y dilatan, y son por lo general realizadas después de ensayo, las horas pasan y el cansancio se hace sentir. La potencia y exigencia del ámbito artístico y social de la Escuela hacen que el aspecto político quede algo relegado, o sea menos explícito. Muchas veces las asambleas terminaban con solo un puñado de participantes discutiendo los temas más espinudos, al punto que no faltaba quien preguntaba ¿Cómo vamos a decidir esto si somos tan pocos?

Ante esta permanente realidad, hacia fines del ciclo 2013, la asamblea carnavalera decidió generar una instancia de reflexión, debate y resolución en torno a nuestras prácticas políticas, pedagógicas, de financiamiento y artísticas, que permitiera trabajar más coordinados, reducir los conflictos y proyectar el trabajo de la Escuela hacia nuevas dimensiones. Inspirados en la política universitaria, espacio que para muchos fue el principal (sino único) lugar de debate y desarrollo político previo, se decidió bautizarlo como "Claustro".

Se realizó una convocatoria abierta (como acostumbramos) para quienes quisieran participar del pre-claustro, que recopilaría las inquietudes de cada miembro de la escuela, las analizaría y le daría forma. Que definiese las temáticas y el modo de abordarla, que consiguiese el espacio físico y programara el tiempo de las sesiones. Este trabajo se realizó con bastante participación, no obstante con el tiempo manifestó una característica típica de estos trabajos al interior de la Escuela: terminó sosteniéndolo un grupo pequeño, algo sobrepasado de trabajo. Como fuese, en esta comisión se dieron buenas discusiones metodológicas, se definieron los ejes a debatir: Identidad y principios políticos, Procesos pedagógicos, Convivencia interna y Sustentabilidad. Asimismo se

precisaron conceptos y se discutieron enfoques, así de las "mesas de discusión" originalmente planteadas, se llegó a los "círculos de conversación", el enfoque de "Autogestión" se pulió hasta llamarse "Sustentabilidad", considerado más amplio y asertivo, se definió una metodología que implicaba una primera jornada de muchos círculos pequeños de conversación sobre una temática, y una segunda jornada de "plenaria" donde se revisarían los acuerdos y desacuerdos, y se debatiría entre todos hasta zanjar los temas.

Hoy, el proceso de claustro ha concluido, resultó más largo de lo esperado, pero fue un debate profundo, la metodología y plazos se mejoraron sobre la marcha y a aunque a veces la participación no satisfizo las expectativas, se avanzó, se dialogó, se escuchó y actualmente la Escuela Carnalera Chinchintirapié se levanta más robusta, y vive el desafío de asumir sus acuerdos y desacuerdos, de comunicar los valores y discusiones maduradas a los nuevos miembros, de proyectar el trabajo realizado hacia la siempre ebulliente contingencia.

Personalmente, no puedo dejar de pensar en los paralelismos con lo que se vivió a principios del siglo XX. Tras las grandes protestas y huelgas de 1903, 1905 y 1907, homologables al despertar político del 2006 y 2011, las organizaciones sociales de la época, mutuales, gremios, etc., realizaron un largo proceso de Asambleas Nacionales, de amplia participación, que desde la base forjaron su fuerza, presionaron al poder y construyeron sociedad, en un proceso que concluyó con la elaboración de la Constitución de 1925, claro que de todos modos esta Constitución se hizo entre cuatro paredes desoyendo la voluntad popular. Sin embargo, la década de los 10's del siglo pasado significó un momento de reflexión, articulación y propuesta levantado por las organizaciones que se impusieron cambiar sus condiciones y al país mismo. Guardando las proporciones, me parece que este claustro, así como otros procesos reflexivos y asociativos de mayor escala, dan cuenta de la imperiosa necesidad de fortalecerse que tenemos las organizaciones sociales, sino queremos ser, una y otra vez burlados, cooptados o reprimidos por los mil brazos del poder.



El proyecto Ruca fue un desafío mayor para quienes participamos de él, ya desde su concepción nos vimos enfrentados a pensar cómo generar lazos que fortaleciera el carnaval y le dieran sustento y proyección territorial y social. A su vez, este proyecto significó un fuerte debate político al interior de la Chinchín, el cual continúa y se enriquece cada año. Permitió también conocer las diferentes dinámicas que se dan al interior de las organizaciones territoriales asociadas, relacionarse con ellas y resolver distintas problemáticas. Actualmente, la Chinchintirapié mantiene una presencia periódica en cuatro de los cinco territorios involucrados y, como se ha contado, se halla inmersa en un proceso de crecimiento político y social, en un contexto de fuerte desarrollo del carnaval y las comparsas de arte callejero, que no se limita a algunos

lugares de Santiago, sino que se arraiga en la mayoría de las comunas de esta ciudad.

A la vuelta de los años, allende las alegrías y los agotamientos, queda la satisfacción de ser parte de un movimiento hermoso, de educación artística, social y emotiva, que lentamente recompone el tejido social, la calle como lugar de encuentro, las confianzas y esperanzas de cada uno, de que puedo bailar, de que puedo aprender un instrumento, puedo volverme un demonio enmascarado, llevar sorpresa y maravilla a lugares marginados, proponer de forma lúdica y osada una cultura diferente, una corporalidad plena, una mentalidad abierta y gozosa. Y puedo hacerlo junto a amigos y hermanos, desconocidos y extraños, que por la fuerza de la insistencia, terminan confiando los unos en los otros. Ya se sabe, se palpita:

Las fuerzas del carnaval... avanzan.

¡A 10 AÑOS DE PARIR LA CHINCHINTIRAPIÉ...!

Por Rosa Jiménez

Un cúmulo de emociones, experiencias e ideas recorren mi cuerpo cuando me conecto con la gestación de la escuela Carnavalera Chinchintirapié. Para que surgiera la idea de escuela y luego se concretara, existen muchos antecedentes históricos, personales y contextuales, que influyen en la búsqueda y finalmente en la voluntad de concretarla. Por eso quiero compartir sucesos de vida, hechos colectivos, situaciones e ideas que fueron forjando progresivamente los orígenes de esta

historia. En ella aparecen personas, memorias, paisajes, deseos, amores, calles, recorridos, movimientos, persistencias, comunidades en tránsito. Este texto se puede definir como una crónica biográfica, que va narrando un recorrido de acontecimientos que me permite, después de un largo proceso, fundar junto a otros la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

*Aquí va la historia...
¡Espero que la disfruten!*

“La Comparsa carnavalera, preparando el camino 2004 - 2005”

El 2004 después de años de andar carnavalesando con el afro en las calles de la Pincoya y Valparaíso, tomo la decisión de convocar abiertamente entre mis redes para crear una comparsa carnavalera, que generara un repertorio para el Carnaval de la Pincoya, Mil Tambores y la Marcha de los Pueblos Originarios. Las razones eran claras, darle oficio a este trabajo, generar rito-rutina, junto a la necesidad de fortalecer un espacio de creación comunitaria de arte popular, pues eso había visto en La Pincoya, en Azapa, en La Tirana, en Salvador de Bahía. En este tiempo ya estaba instalada en mí la expectativa y necesidad de hacer coreografías grupales con los ritmos festivos que había bailado desde niña en las fiestas familiares, la cueca



y la cumbia tenían que estar en este proceso de creación.

A la convocatoria de danzantes llegaron estudiantes de los Talleres de afro que hacía en la Universidad de Chile y también danzantes de La Pincoya. En la música, llegaron amigos y algunos novios de las bailarinas que se interesaron en ser parte de este proyecto, había percusionistas aficionados y otros con ma-

yor experiencia. En este momento se involucró Juan José Lazcano, el “Jota”, que ya era mi compañero hace 4 años. Los instrumentos que teníamos eran los que estaban en sintonía con el momento, zurdos, yembé, timba, agogó, caja, afoché. Nos juntamos por dos años los domingos en la tarde, en la explanada del Parque Bustamante y en los inviernos, en un espacio facilitado por la Fech.

Así iniciamos una organización colectiva que siempre le llamamos “La Comparsa”, solo una vez, después del carnaval de los Mil Tambores del 2004, comiendo entre todos una gran chorrillana porteña, uno de los integrantes dio la idea de que nos llamaríamos “pan comparsa”, nos reímos pues de alguna manera interpretaba la mezcla y la rareza de la propuesta.

Habíamos iniciado un camino de creación y asociatividad, con el fin de ir encontrando códigos de identidad carnavalera, y aprendiendo desde la experiencia, desarrollando colaborativamente el soporte material y los recursos expresivos para prepararnos para los carnavales. Hicimos cuatro propuestas dancístico-musicales diferentes que se iban sucediendo a través de la interpretación de las siguientes expresiones: danza afro de orixas de agua, danza de huayno, cueca carnavalera, danza afro de orixas de fuego-tierra. Al final del proceso comenzamos a montar de manera cantada la cumbia La temporera y Daniela. A esta propuesta le llamé Carnaval Mestizo. Usábamos un vestuario que se adaptaba de manera abstracta a cada ritmo.

Ese año también invite a una amiga bailarina, Viviana González, a que pudiera ser figurín de la comparsa, necesitábamos tener un personaje enmascarado que interactuara con las personas que nos veían bailar por las calles y ella aceptó alegremente.

A fines de ese año, con la motivación de darle constancia a la práctica carnavalera, asumiendo su potencial educativo desde una perspectiva integral, y la posibilidad de ahondar en la identidad musical y danzaria ligada a un territorio y a una historia sociocultural común, formulé un proyecto que llamé Escuela Carnaval Mestizo, para presentarlo a un fondo estatal. Esta fue la primera vez que sistematizaba las ideas en un papel, fundamentaba una necesidad y proyectaba una organización. Sin duda, tenía la necesidad de formarme en contenidos que la academia no me había dado con profundidad: la cueca, la cumbia, los oficios del carnaval. Se inició el año 2005 y comenzamos a trabajar en marzo, no nos adjudicamos el proyecto pero seguimos creciendo, llegando a 30 personas.

Yo tenía la idea de hacer escuela para los carnavales, el concepto se recogía por el referente de la escuela de samba, y así seguíamos pensando en nuestra identidad festiva y musical, junto a mi compañero Juan José.

En la víspera del 18 de septiembre del 2005, estábamos junto al Jota en la plaza de armas de Santiago, cuando vimos a una familia de chinchineros trabajando: un hombre, un niño de seis años y una organillera.¹ Mientras admirábamos sus talentos, se acercaron dos carabineros para que dejaran de tocar, el corte fue abrupto. Esta situación nos

indignó profundamente. Nos acercamos a los pacos para reclamarles por la situación y manifestarle a su vez nuestra solidaridad a la familia. A los pacos les dijimos que considerábamos injusto y prepotente el hecho que les impidieran trabajar, siendo que el oficio del chinchín era y es una expresión popular y tradicional de nuestra cultura, más aún en un clima ya festivo. Naturalmente los pacos solo tenían en su cabeza resguardar el orden público y esa manifestación hacía que se aglutinara gente y generaba desorden. La familia resignada nos dice que no sigamos reclamando, que la situación es así, que no hay nada que hacer. Nos dio mucha impotencia, les volvimos a manifestar el valor de su oficio y nos despedimos. A los minutos de nuestro andar y conversando de la situación con el Jota, llegamos a la conclusión que ese bello tambor que era el chinchín, había que rescatarlo y promoverlo, era un tambor con identidad propia y fue ahí donde se nos prendió la ampollita y pensamos en una escuela carnavalera donde se enseñara el chinchín como tambor de base.

La concepción del proyecto Escuela Carnavalera Chinchintirapié

Cuando incorporamos la idea de que en esta escuela se enseñara chinchín, tenía que iniciar la búsqueda de un equipo que se involucrara en esta nueva propuesta. Fue

¹ Posteriormente nos volvimos a encontrar y conocimos a dicha familia, ellos son la Familia Saavedra Toledo.



así que durante marzo de 2006 trabajé arduamente en la reformulación del proyecto inicial, pues tenía la convicción de volver a presentar el proyecto y conseguir fondos que facilitaran la materialización de la propuesta.

Es importante mencionar que el año de concepción y gestación de la escuela fue un año de movimiento político cultural importante, pues surgió la “revolución pingüina” de los estudiantes secundarios y por primera vez en la historia republicana de nuestro país asumía una mujer como presidenta de Chile.

En ese contexto presenté el planteamiento a los integrantes de la comparsa, quienes me apoyaron absolutamente. Después me contacté con Robinson San Martín, actor, integrante del Teatro de Calle Mendicantes y figurín en la Fiesta de la Tirana, en la cual nos habíamos encontrado. Le pedí si podía ser el responsable del Taller de Figurines y él aceptó de inmediato. En ese momento no estaba ligado al movimiento carnavalero de Santiago, pero su vocación y conocimiento hacia las expresiones populares y callejeras, eran razones suficientes para involucrarse.

Posteriormente tenía que contactarme con algún chinchinero. Un primo hermano me dijo que su cuñado tocaba chinchín y así fue como llegué al nombre de Pavel Aguayo. Yo no conocía nada de la tradición de los chinchineros, solo los había visto desde niña. Pavel me cuenta que él no es chinchinero de tradición, es decir que no era de aquellos que aprenden desde niños porque en sus familias se les enseña el chinchín como un instrumento de trabajo. Él se había acercado al chinchín pues era cultor de tradiciones populares, era cuequero, poeta popular, y sintió la necesidad de aprender, incluso tenía una obra poética llamada “Chinchileno”; era integrante de Los Trukeros, importante agrupación que cultivaba la cueca chilenera herencia de Hernán Núñez. Pavel había aprendido chinchín con los Casanova, una familia de tradición chinchinera. Cuando le presenté la idea también le gustó mucho y se hizo parte del proyecto como responsable del Taller de Chinchín. Me dijo que hablara con el “Punta”, Paulo Gaete, que también se había acercado a aprender el chinchín por una necesidad identitaria y de búsqueda musical. El Punta tenía una agrupación llamada Challa

Carnavalito, en la que tocaba chinchín más instrumentos de viento, integrando juegos de circo. Su maestro de chinchín, Patricio Toledo, era otro chinchinero de tradición que le llamaban “El Pepa”. Le presenté el proyecto al Punta y le invité a ser responsable del taller de percusiones de la escuela, era importante su participación, pues Pavel y él eran los que tenían los saberes sobre el chinchín, que en esta escuela iba ser el tambor base, para diferenciarnos de las batucadas y reflejar un sonido que es parte de la historia cultural popular de la zona central. Me dijo que él construía chinchines y que podía hacer algunos para la escuela.

De los contactos de la comparsa surgió la idea de hacer un taller de muñecos carnavales, pues el novio de una integrante tenía ese saber y era un arte presentes en los carnavales. De la comparsa se involucraron en la gestión, Viviana González como asistente del Montaje Carnavalero y Juan José Lazcano como encargado del área organización y autogestión. Mi rol en esta articulación de personas era de coordinadora general del proyecto, y encargada del Taller de danza al ritmo del chinchín.



en las artes o simplemente que tengan el entusiasmo de formarse en una expresión del arte popular y de acceso gratuito. Era importante para su realización y continuidad propiciar y construir un espíritu comunitario y festivo, potenciando el interés de ser partícipes en la construcción de una propuesta carnavalera urbana, es decir un espacio donde se cultiva la solidaridad, el compromiso, la organización social, la autogestión, la motivación en el aprendizaje individual y colectivo.

Presenté el proyecto al Fondart regional, en la línea de formación como persona natural. En la propuesta había una explicación detallada de todos los contenidos, metodologías y sesiones para cada taller, trabajo que se había realizado con reuniones previas. Los fondos de la línea no alcanzaban a cubrir todos los gastos y necesidades de la escuela, por eso buscamos instituciones que nos pudieran facilitar espacios para el funcionamiento. Fue así como llegamos a la Fundación Víctor Jara, que se comprometió a prestarnos el Galpón Víctor Jara para el desarrollo de los talleres. Los fondos solicitados alcanzaban a financiar la labor de los 6 monitores involucrados en el funcionamiento de los Talleres formativos y el Taller de montaje por 6 meses, junto con la compra de tres chinchines, una caja, 4 hui-

En una conversación del equipo discutimos si era una escuela de carnaval o una escuela carnavalera. Concorramos que nos acomodaba lo de carnavalera, pues no teníamos tradición de carnaval, y era difícil fundamentar esa idea, más bien asumíamos la construcción propia de lo carnavalero.

Fue en una de esas jornadas de trabajo, cuando buscando nombre para la escuela, el Pavel y Paulo propusieron la conjugación de dos palabras existentes en la cultura chinchinera, por un lado chinchín, que es el nombre del instrumento por el sonido del platillo del bombo, y el tirapié, el cordel y la técnica que conecta el zapato con el accionar de los platillos. En

el juego onomatopéyico las unieron y salió Chinchintirapié; a los tres nos encantó y dejamos ese nombre para la escuela. Ese era un gran paso pues el proyecto ya tenía una identidad ligada a la tradición del chinchín. Junto con poner el nombre, el Pavel y el Punta fueron definiendo los ritmos matrices que tenía el chinchín y que serían parte de los contenidos transversales para la escuela, como la cumbia, el foxtrot, la cueca.

En el papel la escuela se presentaba como una instancia donde priman los valores de la educación popular, con el fin de potenciar procesos de asociatividad y de animación sociocultural entre jóvenes con experiencias diversas

ros y sus peinetas, 4 cencerros y 10 panderos.

Los integrantes de la comparsa se comprometieron a través de sus firmas a ser los primeros integrantes de los talleres de la escuela. Así finalizaba ese marzo del año 2006, entregando el proyecto al Fondart, con un equipo motivado y expectante a los resultados, sentíamos una gran energía creativa, teníamos la intuición que esta escuela iba a nacer con Fondart o sin Fondart, y esperamos el resultado del concurso mientras la comparsa se seguía reuniendo los domingos.

Gestación y nacimiento de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

En la segunda quincena de junio del año 2006, salieron los resultados del Fondart. El proyecto había sido seleccionado, todo el equipo estaba muy contento y los integrantes de la comparsa alegres y a su vez con inquietud, pues se venía un proceso completamente nuevo. La primera tarea fue reunirnos con el equipo de monitores de los talleres y acordar los días de funcionamiento y el día del montaje carnavalero, en donde teníamos que estar toda la escuela y el equipo responsable del proyecto.

El taller de Chinchinero quedó el lunes, el de Figurín los martes, el de Danza y de Ensamble de percusiones los miércoles. Por suerte todos estos talleres se podían hacer en el Galpón Víctor Jara. Para el Taller de montaje de carnaval acordamos seguir

los domingos en la tarde, puesto que era el horario de la comparsa y los nuevos facilitadores se podían sumar. El tema es que no teníamos lugar para ese día. A través de una integrante de la comparsa que era estudiante de la Usach, Lorena Salazar, llegamos al contacto de su Federación de Estudiantes, quienes nos respaldaron para tramitar el permiso para ocupar la EAO de 17:00 a 21:00 todos los domingos. Beneficio que para el bien de la escuela duró por 8 años más.

Después de la firma del convenio con el Fondart, mandamos a hacer los tres chinchines al Punta y se compraron los otros instrumentos. En el equipo teníamos que acordar la estrategia de difusión, el inicio de la escuela y las metodologías de trabajo para la creación del montaje. Finalmente llegamos al acuerdo de iniciar la Escuela Carnavalera Chinchintirapié el domingo 23 de julio, a las 17:00 hrs. en la Usach, en el salón Bulnes (espacio que ya no existe), y es por eso que esta es nuestra fecha de aniversario en la Escuela. Acordamos hacer la convocatoria mediante las redes de los integrantes de la comparsa y por las del equipo de monitores. Llegaron alrededor de 80 personas, incluidos los integrantes de la comparsa. Ese día fue muy especial, había expectación, ganas y emoción, sentíamos que algo importante se gestaba. Hicimos la bienvenida, el primer gesto fue danzar y tocar para todos por última vez, el repertorio de la comparsa. Lo entregábamos como un legado a este nuevo proce-

so. Yo estaba tan involucrada con lo nuevo, que nunca me percaté de la tristeza que tenían algunas bailarinas de dejar ese repertorio, nuestras faldas y coreografías, me acuerdo del redoble de tambores y haber bailado con mucha felicidad y gratitud.

Aquí contamos a los presentes que la comparsa se preparaba para ir a carnavales, y que ahora esta escuela asumía ese compromiso. Pavel después tocó el chinchín junto a un grupo de lakitas, que sonaban como un organillo, con el fin de transmitir su búsqueda relacionada con las tradiciones. Se presentaron cada uno de las personas del equipo, contando los objetivos de los talleres. Después hicimos con todos los presentes las primeras actividades de integración. Yo realicé una relacionada con la danza, Robinson con un juego teatral-sicofísico, y posteriormente nos dividimos por taller, para conocerse y comenzar a organizarse. Finalmente nos reunimos en asamblea para contar los fines de la escuela, que el primer Carnaval que asistiríamos era en Valparaíso, los Mil Tambores el 6 de octubre y el de San Antonio de Padua, el 9 de ese mismo mes. Eso quería decir que teníamos 10 sesiones de domingo para sostener la propuesta. Escogimos delegados de autogestión por taller, pues como organización teníamos que resolver la definición del vestuario, compra de telas y su confección.

En ese momento nadie dimensionaba el desafío, solo había ganas de crear, aprender y sostener esta gran creación colectiva.

Primer montaje Chinchintirapié: “Aprender haciendo la Fiesta” ¡Dos meses y medio para salir a la calle... con un bella quagua con sobre peso!

Después de ese primer día, comenzó andar la rueda de la creación colectiva, se sentía el entusiasmo por todos lados. Nosotros, como equipo responsable, nos reuníamos constantemente para acordar decisiones sobre como guiar el taller de montaje carnavalero, así aunamos ideas transversales para la creación; la comparsa, como un espacio de comunión, del pueblo, con personajes humanos, míticos, populares; el juego y la interacción libre con el otro, la sorpresa, la espontaneidad, la transformación lúdica de atmósferas; la sensualidad como un tema a desarrollar en lo estético, coreográfico, subversivo y dramático; la música como motor de acciones y de las atmósferas, el trompo humano, como forma de transición, motivo de movimiento que se toma de la danza del chinchinero; en lo espacial escénico el desorden armónico – caótico, alternado con la simetría y el orden armónico – simbólico; la cumbia: expresión de comunión, el foxtrot (el baile del zorro), la crónica, la crítica, la burla; la cueca: baile libertario, sensual, juaguetón.

El montaje nunca fue pensado desde una secuencia dramática de ideas, si no de metáforas que nos unían en la acción de tocar, bailar y figurar, ocupando la calle en formato de comparsa. En el hacer y estar en el ensayo teníamos que ser muy proactivos y activos, cada sesión era valiosísima y única, siempre partíamos puntualmente, con

un círculo y juego de integración, después nos dividíamos en los talleres por una hora aproximada, y posteriormente trabajábamos en el contenido musical acordado desde la planificación, para después realizar un círculo de elongación y finalmente realizar una breve asamblea.

En este proceso de hacer escuela, ya en el segundo o tercer domingo de junta, sucedieron situaciones emergentes y positivas. Se inscribieron personas que tenían conocimiento en la ejecución de instrumentos de bronce. Primero llegó Germán Thodes, que trajo a la semana siguiente a Daniel Trinca. Ambos llegaron con sus instrumentos, Germán con su trombón y Daniel con su trompeta, Pavel les vió y les tarareó la melodía de la marcha “Este Domingo” y Daniel la comenzó a sacar. Ese gesto fue el inicio para armar la línea melódica de la Escuela. En el planteamiento del proyecto no estaba pensado un Taller de bronce, pues no alcanzaba el presupuesto para instrumentos y menos el tiempo para enseñar la técnica en seis meses. La motivación de Germán y Daniel impulsó a Robinson San Martín, además de guiar a los figurines, a sumarse con su trombón. Robinson invitó a otros músicos trompetista que eran parte de la Banda Conmoción, la que había surgido como la sección musical de Teatro Mendicantes. Se incorporaron Ítalo Osses y Pablo Morales. Con esta nueva realidad, el equipo responsable del proyecto podía pensar en incorporar un repertorio melódico, lo que potenciaría todo el proceso de creación. Definimos la siguiente de lista de temas a montar:



- 1.-Cumbia La piragua, autor: José Barros (Colombia)
- 2.-La Marcha “Este domingo”, autor: Pavel Aguayo (Chile)
- 3.-Foxtrot rápido con Chiu-Chiu (canción chilena de Nicanor Molinare) y Café – Café (canción españolas de estudiantinas) con pasarela de chinchineros.
- 4.-Cuecas
 - 4.1-Yo me lo echo al espinazo, autor: Hernán Núñez (Chile)
 - 4.2-La cueca de los poetas, autora Violeta Parra.
 - 4.3 -Ruedo de la Cueca: Yo me lo echo al espinazo cantado.
- 5.- Cumbia, “Cariñito” o El Lloro, como se nombra en la escuela, autor: Ángel Aníbal (Perú)

Los Arreglos musicales de estos temas fueron de Cristián Bidart (baterista y aprendiz de Chinchín de la escuela el 2006- 2007) y Daniel Trincado (trompetista escuela 2006-2008), Ítalo Osses (profesor de música y trompetista escuela 2006-2008)

El tener el repertorio musical nos permitió avanzar con mayor certeza en lo coreográfico, y en el desarrollo de las transiciones de un tema a otro. Además de la línea melódica emergente que se incorporó a la escuela, la participación de integrantes con hijos pequeños motivó a Paulina Cepeda, profesora de educación inicial que ingresó con su hija de 4 años, a proponer un Taller de niños y niñas para canalizar su participación en el montaje carnavalero. A este Taller Paulo Gaete propone llamarle “Chiquitinpumpum”. Esta propuesta era maravillosa pues nos permitía la integración y la proyección de un sentido de comunidad aún más profundo.

Así con este panorama de creación permanente, de interacción social intensa, fue que el equipo responsable dialogaba qué significaba cada Taller formativo en el montaje carnavalero, aquí comparto algunas ideas que discutimos por aquel tiempo:

Figurines: Los personajes del barrio, que podían ser divinos (míticos, zoomorfos), o alegóricos (íconos sociales). Estos tipos de figurines permitían un desarrollo crítico-festivo más consistente, entendiendo la mezcla social desde lo mitológico hasta lo político.

Comparsa de bailarines: Son los ritmos del pueblo, el pulso social y creativo, la voz cantante, la festividad hecha carne y movimiento, la subversión alegre de los cuerpos, lo re-

luciente en lo popular, la profundidad en lo artesanal. El pueblo danzante.

Los Chinchineros: La Plaza, la destreza, la belleza, la elegancia, la burbuja. Desde lo artesanal que tenga el vuelo y el vértigo de trompo, el brillo en las manos, en los puños, los sombreros, las polainas.

Ensamble: Los vecinos y vecinas de los conventillos; los personajes, pregones, los gritos y la chimuchina de la feria.

Muñecos carnavales: Las almas del pueblo. La utilización dramática, lúdica y arquitectónica de los muñecos en la propuesta.

Chiquitinpumpum: La semilla, lo fértil, lo libre.

Como ven, en esta descripción aún no sabíamos lo que iban a representar la línea de los vientos, y seguíamos trabajando hasta que apareciera una idea que nos cohesionara. En este proceso de creación no todo fue fluido, el primer taller que presentó dificultad fue el taller de muñecos carnavales, puesto que a comienzos de septiembre el monitor de este proceso decide renunciar al proyecto. Junto a esto, era el taller que tenía menos inscritos y el que tenía mayor implicancia de espacio, pues necesitaban guardar material y trabajar en él. Esta situación no la habíamos previsto pero por suerte logramos el apoyo de Casa Bar en General Baquedano. A la renuncia del monitor del taller de muñecos tuvimos que buscar una reemplazante, y llegó la titiritera Jeannette Escobar, quien asumió el desafío logrando hacer tres muñecos, un gallo, una señora y un diablo, que fueron estrenados para los dos primeros carnavales en que la escuela asistió.



La 1.era gran fiesta de la Escuela Chinchintirapié

Fue realizada el sábado 9 de septiembre, en el Circulo de Jubilados de la Prensa. Una entrada muy asequible de \$1.500 pesos. En la parrilla artística tuvimos a Orumsiré, Orquesta de la Memoria, Compañía de Títeres Inox. Después venía Ginebra, una intervención de Paulo chinchinero con Germán Todhes en el trombón, videos de carnavales y al final la Banda Conmoción, para finalizar con Dj Dannae. Fue una intensa jornada de trabajo comunitario, de goce y construcción colectiva. El logro de la fiesta, además de cohesionarnos en lo social, fue un tremendo espacio de aprendizaje organizacional.

Junto al proceso de aprendizaje artístico-carnavalero y organizacional, el momento máspreciado es llegar a los

territorios y compartir con la comunidad, con el pueblo que sale a disfrutar la expresión carnavalera. Nuestras primeras salidas a carnavales fueron al carnaval Mil Tambores de Valparaíso y al carnaval San Antonio de Padua. Después vino el carnaval de La Pincoya, el de la Población El Volcán, día en que falleció el Dictador Augusto Pinochet y la escuela se sumó al Carnaval espontáneo en la Alameda, carnavalesito de La Granja y el primer Carnaval de La Legua. Finalizamos con un pasacalle en el Parque. Quinta Normal en enero del 2007, instancia que nos inspiró para proyectar el Carnaval de la Challa.

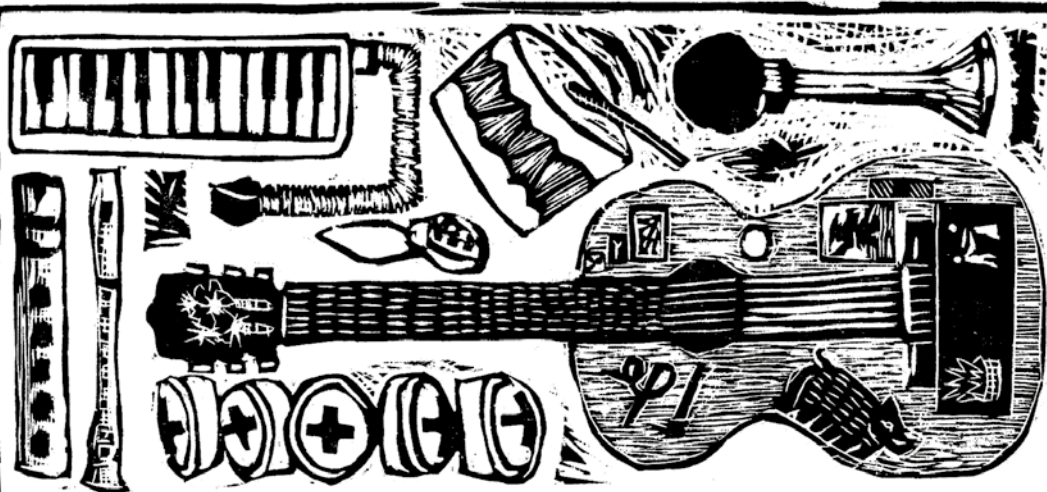
Todo este proceso y aventura carnavalera fue un parto colectivo, donde muchos y muchas personas nos fecundamos, queriendo, creando y disfrutando un proceso que sabíamos era único. Dicha novedad, experimentación, singularidad y necesidad de hacer, alegraba

y motivaba, haciéndonos trabajar en comunidad. Muchas palabras emergen, pero me cautiva la idea de “creación comunitaria”: vida construida en colectivo, que crea prácticas, formas de traspasos, que supera dificultades y diferencias, con objetivos y deseos que concretar mancomunadamente. Organización y relaciones humanas que permiten la generación de sentidos a través de ritos, de las artes, el vivir las calles y su memoria, el instante trascendental de hacer la fiesta colectiva. Así se van formando sinergias y entropías de creación y convivencia colectiva. Ciclos de redes entre personas que se relacionan en varias dimensiones, vínculos sociales, políticos, artísticos, de oficio carnavalero, un entramado de interacciones en muchas dimensiones de lo humano y del hacer escuela en comunidad.

Así fue como se pasaron 6 intensos meses en los cuales 90 personas nos vinculamos, haciendo carnaval en la calle, haciendo carne un imaginario festivo con un bombo propio de estas tierras. Llegamos a enero del 2007, evaluamos y proyectamos, acordando juntarnos un 11 de marzo en la Quinta Normal, para seguir con la escuela, dándonos unas merecidas vacaciones en febrero.

Continuará...





LA CARNAVALERA DEL SUR

Por Miguel Ortiz

Un ojo dejé en La Legua
en mi primer carnaval
el otro perdí pa' allá
un dieciocho en Canela
de pronto mi mente vuela
viajando con la alma mía
aventuras y alegrías
se toman mis pensamientos
desde los bailes al viento
cuento yo una historia viva

En la Pincoya sin fin
mi brazo derecho queda
en Colina y sus Canteras
se perdió otro brazo en ti
en Cartagena comí
ay ya varios pececillos
con muchos buenos chiquillos
llevamos a Valparaíso
nuestro Carnaval mestizo
con arrojo y cien mil brillos

Se me enredó en San Vicente
un pie que al paso demoro
el otro por Punta' e Choros
lo fui a perder de repente
mi corazón impaciente
latió apurado en Temuco
y se libró de los brujos
una noche en los Copihues
la fiesta que sigue y sigue
en Illapel yo la escucho

Mis nervios dejo en Unquillo
la sangre por Vallenar
y en lo alto de La Paz
respiro un aire sencillo
mi pulmón en el Castillo
invocó nuestra memoria
y una noche en la Victoria
se me rompió el instrumento
y en América, por cierto
escribimos esta historia

Llegando a San Rafael
se vio a la Carnavalera
sin horas de sueño apenas
sin maquillaje en la piel
mas nuestro público fiel
nos recibió con gran brío
y siguieron los chiquillos
nuestra micro hasta el final
recuerdo de Carnaval
que me haces sentir vivo.



Aguante Figuras

Círculo inicial y máscaras al centro, se viene un nuevo carnaval. Se produce la primera ceremonia, una bendición a todos quienes van a entregar amor y alegría ese día. Los figurines ingresan al corazón de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié. Los bailarines y músicos los protegen con sus cuerpos. Se escuchan gritos, sonidos y suenan los instrumentos. El rugido ¡Aguante Figuras! nace desde las entrañas de la comparsa. Los figurines se miran, generan complicidad, se despojan de sus vidas y comienzan el viaje, poniéndose al unísono las máscaras y entregando su cuerpo a otra vida...

Por: Alejandro "Happy" Alegría



Ritos, máscaras, críticas y roles, son la particular esencia del Figurín de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.



El Figurín de la Chinchintirapié es original desde su creación, pero también por su esencia. Detrás de la máscara y de cada figurín hay una historia, un trabajo colectivo, un rol que cumplir, una encarnación y un rito que le entrega un valor mágico a sí mismo y a la conexión que tendrá con sus compañeros, con la comparsa y con el público. Es un misticismo hermoso que transforma el alma del enmascarado.

Desde un inicio los Figurines de la Chinchintirapié fueron originales. En el montaje fundacional (2006), hubo libertad de creación en el trabajo de las medias máscaras y los danzantes enmascarados tuvieron distintos oficios o personajes, teniendo también independencia en cuanto a la crítica social que buscaban realizar. Desde ratas, pasando por loros, hasta periodistas y monjas hubo en ese contexto. Se diferenciaban de los figurines de otros lugares en que no hablaban y que no mostraban nada de piel, aspectos muy importantes e indispensables.

Danae Alvarez, parte del equipo formativo de Figurines en 2016 y miembro de las primeras generaciones de Figurines, recuerda:

“El figurín de la Chinchintirapié fue inspirado por motivaciones personales de una generación bien específica, en donde aprendimos a hacer todo con la mano. Es muy artesanal, es muy improvisado también y eso es lo que más genera recepción del público, que son figurines naturales. Por ejemplo, yo trato de no enseñar lo académico, sino que deformando ese academicismo, llego al mismo entendimiento. Por eso son tan diferentes

y tienen muchos rasgos teatrales, por el entrenamiento, pero la idea es que esos rasgos sean puntos de referencia y no la parte principal”.

Otro que rescata que desde el primer momento hubo originalidad en los Figurines de la Escuela es Alejandro Ortega, figurín desde el 2009 hasta la actualidad y uno de los encargados del traspaso artístico y pedagógico del taller de máscaras:

“La esencia tiene que ver con el origen. Los figurines de la Chinchintirapié son bien originales, fueron inventados acá, con referencias de los figurines típicos de diabladas o sultos, pero que encontraron su esencia en la calle”.

Los personajes, con el paso del tiempo, adquirieron otro de los aspectos que resaltan cada vez que uno ve un figurín en una marcha, carnaval o carnaza: la crítica o sátira. El mensaje que entregan en los carnavales es claro y cada personaje lleva uno personal, dentro del contexto del montaje que tiene la comparsa. Robinson San Martín, director del cuerpo de figurines en 2007 y 2008, destaca ese elemento característico en una entrevista grupal realizada por Jocelyn Olguín para su tesis Enmascararse y transfigurar la realidad (U. de Chile, 2013):

“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 inculcó viene un poco de Andrés del Bosque, director de teatro que instala el tema del juglar, pero primero del bufón y el clown”.



EL RITUAL

LA CARA ÍNTIMA DEL FIGURÍN

Otro de los aspectos que caracterizan al figurín de la Chinchintirapié es el ritual, la cara más íntima y oculta de quienes ocupan máscaras en los carnavales. Es algo ceremonial, que le entrega magia a cada encarnación y que genera la conexión entre los figurines con sus personajes, compañeros, el carnaval y la comparsa.

“Nos juntamos todos los que creíamos que la religión en algún momento iba a decaer y que no nos quedó otra opción que volver al rito. Eso fue una lectura muy inconsciente que nos llevó a respetar nuestra propia manera de hacer las cosas. Nosotros creamos ese momento de poner las máscaras al medio del círculo, los instrumentos al medio y de sacarnos todos juntos la máscara, porque son momentos en donde todo se cubre o todo se descubre. Es el principio de una propia ritualidad. Es algo súper importante antes de partir o al terminar un carnaval”, cuenta Danae sobre los momentos ceremoniales que vive el figurín de la Chinchintirapié desde sus inicios.

Ortega también destaca este aspecto: “El teatro es una representación. Nosotros mismos somos una representación de algo como seres humanos. Y el figurín también representa algo. Y para hacer eso, qué mejor que visualizarlo a través de un rito. Los pueblos originarios en su mayoría, tienen rito para sus festividades. Se disfrazan, se ponen máscaras, beben alcohol o fuman, todo especialmente para eso y mediante un ritual. Es como escenificar algo que es esencial. Por ejemplo, el viento no lo puedo ver y cómo lo hago para representarlo: mirando un árbol. El figurín es lo mismo, porque hay cosas que son bien sutiles que uno no sabe, pero que en la representación se hacen. El figurín es un rito con patas, porque todo el tiempo está ejecutando un rito”.



“Uno se siente más identificado con el trabajo que hace si es con un rito, porque uno le agarra más cariño a las cosas y se siente más responsable de lo que está haciendo. Si uno hace un rito de cariño, le doy un chocolatito a todos los compañeros o se fuman algo. Todo eso hace que uno le agarre cariño a figurar y que lo haga con más ánimo. Eso genera el ¡Aguante Figuras! Esa es la importancia del rito, porque uno entra en el ciclo de la tierra y del universo, entra en sincronía con sus compañeros y entorno”, agrega el también llamado ‘Poeta’.

La también figurina Bárbara Pizarro resalta este aspecto como algo propio de la Chinchintirapié: “El rito y la búsqueda de conexión con entes espirituales se vive en la Chinchintirapié desde el

cotidiano, desde el ordinario, desde el común, desde el ente urbano. El resultado es un espejo social, crítico e irónico ‘face to face’ al público carnavalero. Este espejo busca la interacción y provoca emociones y reacciones que le dan vida al pasacalle y una oportunidad única y fantasiosa para compartir con estos espíritus sueltos y desbocados por el carnaval, sus elixires, sus excesos y sus ritmos alegres”.

Existen muchos ritos. Desde la ceremonia de bienvenida cuando llegan los nuevos integrantes, hasta el ponerse la máscara en un carnaval, pasando por los círculos ceremoniales en donde se comparten brebajes y lindas palabras, hasta las arengas que todos reciben de parte de algún compañero. Están los momentos de compartir cariño y también, el sacarse la máscara dentro del círculo.

Jocelyn Olguín también recuerda la importancia de las ceremonias en el cuerpo de figuras, destacando la implicancia de la espiritualidad en el viaje enmascarado: “En el período en que yo estuve en figurines me acuerdo perfectamente cuando el Robinson realizaba un mantra. Estábamos todos en un círculo abrazados y hacíamos un paso para el lado. El cantaba seriamente y la canción era “la mar no rehúsa ningún río”. Yo encontraba como que era un rezo o un mantra, y sólo lo hacía el Robinson. Mientras que el rito cotidiano para entrar a la máscara es necesario, es un momento en el cual uno tiene que entrar en un estado. Uno se prepara, se concentra y uno se abandona. Uno le presta el cuerpo a la máscara, y ella te entrega su ser. Uno tiene que prepararse para vivir el rito, es abrir un portal”.



WE TRIPANTU: EL ESPÍRITU DE LO MÁGICO

Uno de los montajes más importantes de la Chinchintirapié es We Tripantu. Su implicancia por el cambio de ciclo y por la espiritualidad de los pueblos originarios llevan a los figurines desde la magia de la encarnación al terreno de lo sagrado. Los brujos más que una crítica, representan los elementos, a la naturaleza y a los ancestros.

Olguín describe de esta forma la diferencia de ese montaje en el cuerpo de figuras con los otros: “We Tripantu es ritual por su contenido, por los tipos de figurines que hay.

Lo otro es más urbano, más crítico y satírico, da en el clavo en otras cosas. Yo establezco diferencias entre los montajes, porque atacan a diferentes temas para poder figurar”.

Desde la materialidad con que son creadas las máscaras y trajes, son distintas a las de otros montajes. Se utiliza arpillera, plumas, elementos reciclados, semillas, cortezas, lanas y, por sobre todo, cartón. Lucia Puime, ex figurina entre 2008 y 2010, señala en la entrevista grupal realizada por Jocelyn Olguín: “Ahí nacieron los brujos, entonces cada uno busca un

mito del sur y creó un personaje en torno a eso. Ahí hubo todo un trabajo que fue con los elementos, mucho con el fuego a nivel de entrenamiento”.

El ciclo de los figurines en la actualidad comienza justamente en We Tripantu, que es la primera salida de los integrantes nuevos. En 2009 un grupo de novatos pidió salir a la calle y ser parte del carnaval, es ahí donde nació la candelilla, enmascarados que tenían un rol protector de la comparsa al ubicarse a su alrededor y que además portaban la luz la noche del 24 de junio.

Una de las conclusiones que tiene la tesis “Enmascararse y transfigurar la realidad” es la distinción de cuatro roles que cumple el figurín de la Chinchintirapié. La autora del documento, “Joce” Olguín cuenta de qué se tratan esas tareas: “El primero es cómo se relaciona consigo mismo, con su figurín, con su personaje. Lo que le pasa a cada persona internamente con su figurín. Porque el figurín tiene mucho de uno, pero distinto, es otro”.

Después está “el rol que tiene con sus compañeros, en donde se produce otra magia, porque al final uno crea escenas y dialoga con otros, en lo que es una improvisación teatral, porque son los figurines los que interactúan y no quiénes están representando a ese figurín. Es algo que no tiene guión, sino que tiene que ver netamente con conocer a ese otro que tú estás encarnando. Uno como figurín sabe cómo reaccionaría ese otro, que es distinto a lo que haría uno mismo. Es dejarse fluir por la improvisación”.

Olguín prosigue: “El tercer rol es con la comparsa. Uno con la comparsa a veces dialoga y en otras no, pero lo más importante es que es un contenedor. Uno tiene un espacio que

debe llenar y un rol de protección que debe cumplir. Y al estar en una comparsa, el figurín es danzante también, entonces por ahí se salta de lo teatral y se vuelve danzante enmascarado. La coreografía al igual que la comparsa tiene un rol de contener, en donde el figurín respeta a quien protege”.

Mientras que el último es “con el público, con quien también se crea un rol teatral, similar al que se tiene con los otros compañeros figurines. Es algo bien mágico y que tiene que ver con la improvisación”.

El “Poeta” Ortega también resalta el significado de estas obligaciones del figurín: “Es un click que a uno le da en el alma, porque ahí uno encuentra la esencia del personaje, aprende a cuidar la comparsa y a sí mismo. Y lo más importante que tiene es el compañerismo con toda la Escuela, no sólo con los compañeros figurines. Uno tiene que ser consciente que es parte de un equipo y de un cuerpo grande, que no es sólo el de Figurines. Eso uno lo va descubriendo en la calle de a poquito. La esencia es proteger y recibir, a través de la energía que uno recibe del Dios del carnaval y de la máscara”.



MÁSCARAS TÉCNICA SAGRADA

Las máscaras de los figurines de la Chinchintirapié también tienen características únicas. Hechas, en su mayoría, con papel maché, son parte del oficio del figurín. Cada máscara nace tras una investigación profunda y con el apoyo de todos sus compañeros en una creación colectiva. Es importante tener claro la crítica y el mensaje que se busca entregar con el figurín antes de empezar el trabajo manual. Lo demás es secreto y sagrado, o está guardado para un traspaso de conocimientos mayor al que se puede dar en este espacio.

Bárbara Pizarro se refiere así al trabajo de la máscara: “La máscara de la Chinchintirapié nace antes de crearse, se gesta en el trabajo teórico colectivo y va tomando su esencia a través del abandono místico del intérprete, que mediante un estado de trance se convierte en canal directo entre el mundo de los espíritus y lo terrenal. Desde este inconsciente brota como un exhalo de vida que se traspasa a la humildad del cartón, a la nobleza de la greda y a la belleza del maché. Son las propias manos modeladoras las que despiertan a este ser superpuesto a nuestros propios ‘yo’ y que originan a la nueva criatura”.

Es por esas características que el figurín de la Escuela Carnavaleira Chinchintirapié es original y único, lo que hace que resalte en cada carnaval, marcha o carnaza. Su rol protector, el oficio de sus máscaras, la crítica como mensaje político, la espiritualidad de sus viajes y la ritualidad como un elemento imprescindible, lo transforman en un integrante único en el mundo del espectáculo callejero de nuestro país. ✨



Danza-Canta en el carnaval

¿CÓMO Y PARA QUÉ BAILAMOS DESDE LA CHINCHIN?

“YO NO BAILO POR BAILAR”¹

ESTEBAN MÉNDEZ BERETTA²

La danza en la Chinchín parte llamándose “Baile carnavalero al ritmo del chinchín” en el 2006, en ese sentido, busca darle movimiento desde el cuerpo grupal a los ritmos que tradicionalmente tocan los chinchineros, ya sea cuecas, cumbias, baiones, foxtrot o valeses.

Si hubiera que decir qué intentamos reflejar o con qué danza nos identificamos, nadie dudaría que ha habido un intento o esfuerzo constante por representar la corporalidad en la fiesta chilena, en la cultura viva, y a su vez desde la memoria histórica que estos elementos implican. En este arroyo, nadie ha quedado fuera (el límite ha sido el espacio, que no permite educar al mismo tiempo a tantas personas), pues apelamos a la danza comunitaria como espacio de confraternidad, de comunidad, donde los cuerpos son todos legítimos. Ahora bien, ¿qué es la fiesta chilena, qué es una cultura viva desde una memoria histórica? Aunque hemos estudiado en el camino, a través de grupos de investigación que han ido surgiendo, principal ha sido el diálogo y las experiencias de los participantes de los talleres, que desde sus propias interpretaciones han llenado de sentido estas ideas-problemas, que sería absurdo intentar delimitar como si no tuvieran nuevos márgenes que los definan. Más que intentar saber qué son, la intención siempre ha sido confabular qué queremos que sean, y desde ahí tirar pa’ elante.

Por otra parte, el grupo surge desde una idea de la danza como un arte social y ritual, conectada con lo que pasa,

donde no hay un mero director o coreógrafo que nos dirige, sino más bien guías y equipos de trabajo que van incorporando al lugar lo que la mayoría propone, donde los círculos de encuentro y los momentos de comunión son vitales. El momento de encuentro que implica el bailar, siempre ha estado abierto a los que van llegando, siendo así que el nosotros-danzante nunca se acaba, sino que habla desde la vida misma de cada uno de los que se conjugan en el espacio. Cada uno ofrenda sus saberes y prácticas culturales, y vamos viendo que se construye, que se teje y conecta con una danza que siempre está por hacerse, al mismo tiempo que se va plasmando en carnavales y diversas calles.

Conjugando ambos elementos, nuestra danza es una sinergia creativa comunitaria, donde los sentidos y cuerpos son producto de una creación colectiva, que tiene sus propios tiempos, que excede la pedagogía tradicional de la danza y se abre a los saberes de todos los invitados, leyendo de uno u otro modo, los mundos personales, sociales, políticos y culturales de las diversas trayectorias de los sujetos históricos presentes y por venir.

¹ Texto iniciado y categorizado en una conversación con Rosita Jimenez, previo a un encuentro de Pedagogía en Danza en el Liceo Manuel de Salas el año pasado.

² Bailarín-cantor de la Escuela Carnavaleira Chinchintirapié de la primera generación del 2006, profesor de Filosofía del Liceo Lastarria.

PEDAGOGÍA DE LA DANZA CARNAVALERA

¿CÓMO HEMOS LOGRANDO HACER CONFLUIR ESTAS INTENCIONES DESDE LO EDUCATIVO?
¿CÓMO NO TRAICIONAR LOS IDEALES Y LLEVAR A LA PRAXIS LO BONITO Y COLECTIVO?

Hay que decir que en nuestra pedagogía siempre ha confluído lo académico-formal con la sabiduría popular, pues hemos apelado a la reciprocidad como principio eje, donde se ha abierto el espacio para que todos compartan lo que saben independiente de dónde lo han aprendido. Experiencia y estudios superiores no han sido unos superiores a los otros. Ahora, no hay que mentir diciendo que la Rosita Jiménez, la Cami Guerrero, Manu Toro, el Jaime Arias, entre otros, han entregado voluntariamente todo lo que aprendieron en la U (por lo cual los queremos más que a Jesús, si existiera); esto se complementa con los regalos pedagógicos de la Vicky Castro, la Dani Cisternas, el Carlitos Rosales, el Carlos Godoy, yo mismo, la Coté Reyes, entre tanto otros hermosos. Bien se sabe que

la cachaña, el toque, el estilo no vienen en los libros ni están muchas veces en las academias, sino en los cuerpos vivos, distintos, alegres y sintientes que han luchado por aparecer a su modo. Es como si un sentipensamiento, del cual habla Galeano, rondara siempre en el cuerpo de baile chinchín, por lo cual razones y sentires han estado siempre al mismo nivel, o al menos confluído para ir más allá de estos. De este modo, la actitud carnalera, esa prestancia, parada y manera de transmitir natural o adquirida que dejan los años de calle, ha llegado a estar al mismo nivel de importancia que la memoria coreografía y la belleza en la técnica dancística.

Por todo esto y más, es que en el fondo la nuestra es una pedagogía viva, dialógica, li-

bertaria, crítica, democrática, que ha funcionado desde el margen de la incertidumbre democrática, pues es producto del vuelta y vuelta de gente que va y viene, de los que se quedan y se van, que se posicionan en una asamblea que está abierta pal que se siente empoderado, para el que simplemente quiere estar y cree que puede aportar. En ese vaivén sin duda nos perdemos a veces, porque se nos olvidan algunos pasos, pero volvemos a refundar la coreografía desde la memoria oral y vivencial de los presentes. Porque también creemos que la presencia es fundamental, valoramos al que se da y sigue dando el tiempo de encontrarse más allá de las discusiones, llantos, risas, teces, onces que tantas veces han fluido principalmente en esos Miércoles del 5to o 6to piso de Balmaceda 1215.

No ha sido fácil porque hemos sido muchos y distintos, puesto que somos siempre el cuerpo de la Escuela más grande en cantidad, al mismo tiempo quizá el más diverso generacional o etariamente. Pero en esa complejidad y heterogeneidad quizá hay un sello también, un elemento de confluencia único, que nos permite explorar mundos diversos que se chocan y sintetizan como si nada extraordinario pasara, entre secundarios, trabajadores y universitarios. Inventar entre 5 o diez personas una frase coreográfica, pa después tratar de unirla con la otra de los otros grupos, buscar otros pasos que sumen, darle una vuelta más, y rueda que rueda. Qué bacán cuando nos sale de una, que bacán cuando nos demoramos e igual se teje la creación colectiva.

¿Cómo se traspasa esta corporalidad viva e intermitente? Súper complejo. Más cuando no hemos querido escribirlo en texto. Requiere que no sólo un individuo se haga cargo, sino el colectivo como una totalidad se vaya apropiando

y atreviendo a enseñar, entre fila, entre generaciones, en las pausas de los coreos. Limpiando, puliendo sin cesar la escultura que de uno u otro modo implica hacer aparecer al pueblo en la calle, como un organismo unido, tanto en el movimiento como en el canto. Esto sin duda requiere de personas que estén abiertas a aprender así, que no esperen llegar a un taller donde se les entregue todo en bandeja, sino que implica ponerse en juego, arrojar a los leones, imitar, preguntar, buscar sin cesar, estar dispuesto a improvisar a lo loc@ lind@.

De este modo, nadie duda que aquí ha habido y habrá una pedagogía de la danza carnalera en constante interpretación, fásica, donde la permanencia sucede en constante cambio, valorando el codesarrollo de la integralidad del ser humano en un espacio de rescate del placer por moverse desde un jugar-crear. Todo lo cual, no es contradictorio con nuestra intención o ganas de que ciertas prácticas carnalero-dancísticas se conviertan en tradición

a través del rescate de rituales desde nuestra historia oral, social y festiva de los cuerpos. Pedagogía viva que tiene su correlato en una evaluación nunca singular, sino siempre colectiva, formativa, desde el diálogo sentipensante, entre la co y autoevaluación, sin tratar de lacerar a nadie, respetando el proceso de conjunto-cuerpo, con la intención de superar todo individualismo y mero exitismo o desborde y desaparecer individual, más bien apuntando al desborde y aparecer colectivo de los cuerpos, donde ninguno desaparece, sino que se potencia en la relación.

Aguate baile y canto de la chinchín. Se vienen muchos años más de calle y los queremos vivitos y coleando, con prestancia, sin arrogancia, en piño, dos-tres, cuatro filas, como vayan. Por unas calles cada vez más nuestras, de tod@s, nunca más de nadie, vacías o que expresen soledad, temor o mera circulación humana o vehicular, sino la vitalidad, alegría y crítica de pueblo activo y ojo al charqui.





LA ESCUELA ACOGE Y DA VIDA

Por Mónica García

A penas me invitan a participar en el año 2007 acepto, motivad@ por el carnaval visto en la Quinta Normal, en el Verano del 2006. Figurines como el gordo, la vieja cuica, la periodista, entre otros...

Nos reuníamos los domingos en la tarde, TODOS JUNTOS, con entrenamientos potentes, duros, y comprometidos; con juegos, dinámicas, risas, miradas, música y baile. Compañer@s que pronto seríamos amig@s.

Al comenzar, en la creación de personaje, surge la idea de caracterizar al perro: fiel amigo, visto en todos lados y en cada rincón. Los hay de raza y vagabundos. Reflejan la realidad del ser humano, el espejo del hombre, la personificación.

Entre todos, al que quise burlar fue al poodle. Perro blanco, chico, fifi, de peluquería, juguetón, engreído. Pronto surgió la conversación, el compartir y las ideas. Pensaba en que podría ser el perrito mimado de la típica vieja cuica y que, por supuesto, el perro sería su reflejo: chillón y delicado.

Así, de pronto, alguien dijo, pinochetista! ...y las ideas se acomodaron en mi cabeza...

Vino una foto, el dibujo, la greda... tod@s participamos, tod@s modelamos, algun@s se dedicaron al rostro, otros a la cabeza, pensando en su moño... Alguien la pintó rosada, otro prefirió el café, luego le agregamos peluche, dientes, colmillos, pestañas y el personaje se fue armando y la vida de la máscara se fue develando.

Al pensar en el vestuario, me recuerdo recorriendo las calles de Bandera, buscando accesorios para figurines. Una chaqueta, luego la falda, los zapatos de vieja, la cartera y el collar. Luego tardes y noches enteras cosiendo y pegando: monedas, lentejuelas, parches, lanas; pintando, creando, pensando en la forma perfecta de concretar mi primer figurín.

Comprendí que lo había logrado cuando vi la sonrisa en la gente, al anciano bailando, al niño acariciando y, sobre todo, con la aprobación de mis compañer@s de escuela que, sin saber quién estuvo detrás de la máscara, realizaron críticas constructivas tras una conversación amable con matecito caliente y humito sagrado; humito capaz de formar y fortalecer 10 años de carnaval.

VIVA CHINCHINTIRAPIÉ Y LARGA VIDA PARA TOD@S !!

Oficios

EN EL ESPACIO PÚBLICO

Por: María.

Serigrafía Instantánea es un colectivo de propaganda sociopolítica, autogestionado y autónomo, que busca representar gráficamente las demandas y movilizaciones sociales contra el sistema económico y cultural utilizando la serigrafía y la identidad gráfica popular como herramienta comunicativa.

El año 2013, conmemorándose 40 años del Golpe Militar, Serigrafía Instantánea con la gestión de Londres 38, imparte talleres de Propaganda y Cartelismo político para más de 50 organizaciones sociales, entre las cuales participa la Escuela Carnavaleira Chinchintirapié como parte de la Brigada "40 años de Luchas y Resistencias" pegando más de 5000 carteles en las calles capitalinas.

El año 2013 fue un año que marcó para muchas y muchos, el hacerse cargo. Desde diferentes lugares, surgen con fuerza desde cenizas nunca apagadas las organizaciones populares. Mes a mes nos vamos encontrando caras nuevas y caras conocidas. Hay inquietud y un movimiento más canalizado, hay necesidad de horizontalizar los espacios, los saberes, autoformarnos.

El encuentro en el barrio, en las poblaciones, en los carnavales, en las ollas comunes, en el juego, el ritmo, la tinta y la imagen. Cada territorio con nuevas ideas. Cada organización desde su trinchera, llevando la contracultura, la propaganda, la crítica.

La Escuela Carnavaleira Chinchintirapié y Serigrafía Instantánea son espacios de construcción colectiva, de acción directa, de escucha y participación. Compartimos escenarios, apaño y colaboración.

Actualmente, compañeras de la escuela, son parte también de la Brigada de Propaganda Feminista, llevando también a estos espacios otras perspectivas acompañadas de la gráfica y en la calle.

Es la calle el escenario donde nos movemos, desde donde se rescata el imaginario visual de ambos oficios, apropiándolo para dotarlo de color y contenido. Son los talleres sin muros que socializan las ideas y las herramientas artísticas.



REIKI PARA MATI

Por Alejandra León

Volviendo de un viaje increíble del Norte, me despidió con esa rabia que da el saber que todo se acaba. Antes, habíamos bajado las mochilas, la carpa, los dulces que compré en el camino, la bolsa de pimientas que cosechamos en Elqui en el árbol donde paramos a descansar tras la genial idea de arrendar bicicletas para ir en subida, al sol de las dos de la tarde, por una carretera delgada, desierta e infinita.

-Chao -insisto desde la escalera.

En la mochila metí dos cervezas heladas. Saber que esas cervezas esperaban en mi espalda me tranquiliza. Un poco. Porque todo el camino de vuelta a Santiago hablamos de fútbol. Y ya de vuelta en Ñuñoa el panorama explotó, a niveles donde la realidad de tu existencia solo alcanza cuando retornas a esta ciudad, pero esta vez, con una tonalidad hasta ahora desconocida. La entrada por Maratón al Estadio Nacional brilla en camisetas albicelestes, en mujeres

y algunos niños y muchos hombres con calcetines blancos, expeliendo -con un radio de alcance que traspasa montañas, sabiendo que representan a todos y cada uno de los seres que habitan al otro lado de la Cordillera de Los Andes- con una jodida sonrisa en la cara, una seguridad aterradoramente.

Cierro la puerta de la casa con fuerza.

En la calle, sentados junto a ella, hay dos chicos. Tendrán, a lo más, unos 23 años. Uno es alto, pelo miel, cachetoncito y risueño. El otro es guapo, alto y flaco como me gustan a mí, ojos azules.

Están tomando mate.

La gente que toma mate, así como la gente que lee libros en la calle, entra automáticamente en mi corazón.

Me hago la simpática y los saludo.

-¡Hola!

-Y hola, qué tal.

-Bien, llegando del Norte.

-Mirá.



-¿Y ustedes?

-Y bueno, venimos llegando de Buenos Aires, ashllér decidimos tomar el auto de este loco (el cachetoncito apunta al flaco, quien se encoge de hombros) y acá estamos, visteh, para ver la final.

-Ah, pero gana Chile, no se deberían haber molestado.

Me pongo nerviosa. Para disimular mis nervios, les ofrezco agua caliente para el mate. Se ponen felices. Vuelvo a la casa y, además de llenarles el termo con agua, saco unos huevos duros que sobraron del cocaví para el camino de vuelta, junto a un puñado de sal.

No sé en qué estaba pensando cuando decidí adoptar a ese par de argentinos.

-Agua -les digo.

-Gracias, qué gentil.

-Así somos acá.

Siento, con el pecho inflado, que estoy jugando de local.

-Y qué van a hacer.

-Y bueno, no pudimos entrar al Estadio, visteh, tratamos y nada. En verdad... No sabemos dónde lo vamos a ver.

-Ah, pero por favor, ¡yo los invito!

Acompañenme, lo vamos a pasar súper, pero shúper bien... -Y no pude sino reír, sabiendo cómo nos íbamos a reír de ellos cuando los llevara, como a dos mascotas, a ver la final de Chile v/s Argentina Copa América 2015, al Liceo Amunátegui, con la Escuela Carnavaleira Chinchintirapié. Y al mismo tiempo, en el exacto segundo en que me reí, sentí un terror del vacío oscuro, de cómo se podrían reír, esos dos, de todos nosotros. En caso de.



Pero ya era tarde para pensar en esa segunda posibilidad. Explicué dónde iríamos, les conté de la Escuela, exagerando de lo lindo (aunque la verdad es que siempre que me refiero a la Escuela siento que no exagero lo suficiente, que la receptora o el receptor que espera saber qué es, qué se siente en la Escuela, no alcanza a rozar, con palabras, la marejada de éxtasis que se vive en nuestro propio carnaval). Les conté con detalles, floreando y creyéndome la raja. Quién sabe qué se imaginaron.

Continué derrochando mi orgullo sobre la Escuela yendo al metro Irarrázaval, mientras con desespero abrí y succioné una de las latas de cerveza que llevaba en la espalda. La otra se las regalé a ellos.

Me miraron como un ángel caído del cielo. Un ángel hiperventilado. Y, además, un ángel enemigo.

Como el diablo.

Antes de cruzar la primera esquina, un auto gris lleno de hinchas de la Roja, flameando una bandera enorme, acelera de pronto en contra del cachetoncito. Estuvo a

una palma de atropellarlo. Literalmente. Argentinos culiaooooooooohs... se pierde el grito del conductor. El cachetoncito se asustó en serio.

Con todas las fuerzas de mi vida pensé: "Tenemos que ganar, conchaetumadre". Y grité, ignorando, quizás para siempre, a ese par de argentinos que escoltaba.

De ahora en adelante, los recuerdos son difusos.

En el camino, el de ojitos azules se dedicó a hablar con su novia desde un iphone blanco y el cachetoncito miraba con

extrañeza el Barrio Yungay. Y yo hablaba por los poros, imaginándome las banderas que Farkas había prometido para embellecer el Nacional, refiriéndome a Farkas como una especie de salvador de la patria. Mal.

Cuando llegamos al Liceo, encontramos un cuadro único. Olor a choripán, León feliz picando cebollita para el pebre, cervezas a la venta y por supuesto para fiar; en la cancha, muchas compañeras y compañeros parados o sentados o jugando a la pelota, figurines y figurinas estirándose, un

par de vientos soplando un tema repetido, y un grupo alrededor de una tele de mierda, chica y sin antena, que sería, por lo visto, nuestra conexión con el hito futbolístico de nuestras vidas.

Alguien trajo una antena y opinamos a gritos: más a la derecha, noooo, quédate ahí parado todo el partido, no se ve, córrete, qué hacemos. Qué hicimos: nos sentamos en el suelo, desparramadas, a ver el precalentamiento. Viki, Lore, Gina y demases, opinamos ahora sobre la entropierna de Gary, el culo

de Beausejour, los trutros de Alexis. Ataques de risa. Cerveza y más cerveza. Mientras, los argentinos, que obviamente partieron diciendo que no tenían un peso, lucían dejándose abrazar por quien fuera, comiendo y riendo, gozando de la inigualable hospitalidad de la Chinchín. Jugaron una pichanga, uno se puso la polera de gorro, el otro jugó descalzo. Los niños también jugaron. A Pacal, que en ese entonces era realmente pequeño, le llegó un pelotazo. Y de repente, empezó el partido.

De ahora en adelante los recuerdos son aún más difusos.

Minuto '90, Chile pierde la pelota, arranca Messi, peloteos precisos, chutea Higuaín. Y no llega bien. Ese era el gol. Y hubiéramos quedado igual. Hacen el gol y se acaba el partido. Chile pierde, último minuto, jugando en casa. Pero como Dios es chileno, fuimos a penales. A penales.

A estas alturas estábamos todas y todos de pie. Muy cerca de la tele. Muy juntos, todos rozándonos con todos, como corresponde. Miré de reojo al final de la cancha. El parcito de argentinos está solo. Más solo que nunca.

Ahora sucede algo importante. Algo realmente importante. Sucede lo que, creo con fervor, permitió a Chile ganar esa bendita Copa. Sucede que, durante todo el partido, la Gina repite cada vez que insultamos a los jugadores que así no, que no tiremos mala onda, que hay que tirarles la vibra. Algo difícil: toda una vida maldiciendo a los jugadores cuando no corren, cuando parece que no piensan, cuando se los comen los nervios. Una forma de catarsis que es cuestionada en público y a la cual le encontramos razón. Empezamos, entre risa y alcanzando una seriedad hasta ahora desconocida, a darle reiki a nuestros jugadores. Con la estupidez de dirigir las palmas de nuestras manos no hacia el lado oriente, no hacia la cordillera en dirección adonde está el Estadio, sino todas y todos, con un fervor unificado, dándole reiki... al televisor. Qué pensarían los argentinos, al borde del liceo, de este bando de enfermos y enfermas por lo visto más ebrias que místicas: "cómo creen que su selección de mierda se va a salvar gracias al reiki".

Y volvemos a los penales.

El primero en chutear será nuestro católico apostólico, el cara e'weno, el niño sin pecados, que por lo demás no envejece partido a partido: el 14, Matías Fernández.

El nivel de histeria nos lleva a empujarnos. No sabemos qué hacer. No sabemos dónde meternos. Pero alguien decreta sabiamente:

-Tenemos que mandarle reiki al compañero.

Y lo hicimos.

Alzamos nuestras palmas al unísono, hacia el televisor.

Al salir de la línea de los jugadores abrazados esperando el primer tiro al arco, surge Mati. Y aquí, en este preciso instante, ocurre. Fernández, camino al arco, entra en un espacio sin tiempo, más lento, redondo, pausado. En esos segundos que se alargan, que se alargan infinitamente, el jugador mira al cielo con parsimonia: alza sus manos con las palmas hacia arriba, cierra los ojos y recibe, recibe nuestro reiki, nuestros sueños y nuestra esperanza, nuestra ignota posibilidad de victoria. Ahí lo supimos: Chile gana la Copa América.

El resto del relato, si cabe la posibilidad, es aún más y más confuso. Alcanzamos a celebrar el penal donde Higuaín tira la pelota a la cresta. Antes del último gol alguien tropezó arriba de la tele y se cortó la transmisión. Hay un apagón y a esas alturas ya no podíamos con nuestras almas y con nuestros cuerpos. Algún o alguna paciente volvió a enchufar la tele, justo a tiempo para ver a Alexis Sánchez corriendo sin polera. Quedó la escoba. Choques, abrazos, gritos y más gritos, besos, agarrones. Me acuerdo del Mario Hugo lanzando con toda su fuerza posible a Iberê, quien volaba por los aires. "No puedo parar", chilló Mario, casi preocupado. "Vos dale", le dije mirando al niño, quien tenía cara de satisfacción hipnotizada. A los seis años vio a Chile ganar. Mi abuelo, durante toda su vida, jamás vio un triunfo como aquél.

Automáticamente se armó un pasacalle de celebración, que culminó en la Plaza del Roto. Recuerdo que por primera y última vez dancé al lado del cuerpo de baile, creyéndome de baile: con sorpresa me di cuenta que muchas coreografías estaban aprendidas en mi inconsciente. Cuando me perdía, Chineasy emocionado me mostraba con lujo de detalle los pasos faltantes. La gente se fue sumando sin tapujos. Escenario perfecto: no teníamos que convencer a nadie de la felicidad. Todo Chile saltó con nosotros. Hasta una señora que salió a bailar con un poster de Felipe Camiroaga, y le daba besitos y lo mostraba, como celebrando con él.

El par de argentinos corrió a la boti, y compraron un vino en caja de la peor calaña. El cachetoncito, antes de zamparse el jugo de vid de un trago, lanzó contra el cemento la caja y blasfemó. Tenía toda la pinta de ponerse a llorar. Sentí lástima. Pero poca. Muy poca.





EN CHILE SE BAILA CUECA: DE UNA U OTRA MANERA

Por Catalina Olivares del Real

Olga Carrasco, Bombista y ex-integrante de la Chinchin, bailando cueca. El cuerpo de Baile y Canto canta en coro la cueca. Escuela Carnavalería Chinchintirapié en Pasacalle, comuna Pueblo de Indios, VI Región, año 2014.

Desde sus inicios la Escuela ha bailado, cantado y tocado cueca. En cada uno de sus Montajes se ha incluido una "pata"¹ de cueca ya que es uno de los ritmos que tocan los Chinchineros.² La Chinchín, como cualquier otra escuela del país, enseña nuestra danza nacional y busca activamente cultivarla. Sin embargo, no lo hace desde la oficialidad que exige el Decreto

N°23³, ni mucho menos los concursos de cueca. Por el contrario, La Escuela, en la particularidad que le entrega el formato de comparsa ha buscado otras maneras de interpretar la cueca. Es así, que se han cultivado expresiones cuequeras como: (1) el canto coral, (2) la musicalización por medio de instrumentos como chinchín y bronce.

3 coreografías grupales donde solo danzan mujeres individualmente⁴ o bailes en "piños".

Escuela Carnavalería Chinchintirapié. Cuerpo de Baile, danzando en grupo la cueca, año 2006. Fotografía: autor desconocido/a.

1 Pata de cueca: modismo chileno para decir que se baila y se toca de tres cuecas.

2 La fuente es la entrevista grupal que realizó el año 2009 el Grupo de Investigación, a quienes fueron los precursores en la conformación de la Escuela Carnavalería Chinchintirapié. Dado que el chinchín es el tambor base de La chinchín, en los Montajes se interpretan los ritmos característicos de los Chinchineros: cueca, foxtrot, cumbia, vals y baion.

3 El 18 de septiembre de 1979, el Estado Chileno en el Decreto n°23 "Declara a la cueca danza nacional de Chile".

4 La Cueva como danza, es un baile de pareja heterosexual. La ChinChin en sus coreografías ha realizado innovaciones, tales como bailar sin pareja y en bloque, tanto mixtos como bloques únicamente de mujeres; bailar en 2 grupos mixtos, representando así cada grupo a uno de los bailarines.

Sumado a lo anterior, ha llevado nuestra danza nacional a nuevos espacios como son los Carnavales, Pasacalles y Marchas Sociales.

Ante esta vasta presencia y diversificación de la cueca en nuestra historia como Escuela, hace algunos años (allá por el 2010) el Grupo de Investigación se preguntó: ¿cuál es la identidad de la más "elegante y primorosa"? Es así que, en agosto del 2010, Andrea Martínez junto a quien escribe, viajamos a Valparaíso en busca de Juan Estanislao Pérez, Profesor de Filosofía, Doctor en Pedagogía e Investigador por más de 50 años de música, bailes y fiestas chilenas. Seguidor y aprendiz de grandes folcloristas de la música chilena como Lalo Parra y Nano Núñez, con el fin de entrevistarle y compartir su experiencia.

¿Desde cuándo se baila y se canta la cueca en Chile?

Después de 1820. Ahora, como cueca propiamente tal, armada como la que tenemos nosotros, fines del 1800 y comienzos del 1900. Existen datos historiográficos desde esta fecha. Ahora pueden ver que la cueca en Chile se bailaba de distinta manera, y luego comienza a surgir esta cueca que hoy día conocemos que es muy formalizada. Hay una copla o cuarteta, una seguidilla larga

una corta y el remate. Eso antes no era así. Antes era un poco más libre. Hoy día la gente dice, "la cueca se ha bailado siempre así", "se ha cantado siempre así". ¡No!, están bastante equivocados. Hay un documento visual sumamente importante que se llama: "La cueca de Valparaíso de 1913", si ustedes ven bailar eso, uno dice "Ohhh", cambia la cosa. Eso que la gente dice "yo creo que la gente bailaba así", no, hay que ver documentos⁵.

¿Cuál es la diferencia entre la cueca que se observa en la ciudad y la cueca que se observa en sectores rurales?

Es distinta, absolutamente. La cueca, diría yo, que se hace en sectores rurales tiene un carácter mucho más chileno propiamente tal. Chileno en el sentido de que se revela allí la personalidad básica del pueblo chileno. Acá, la cueca que se observa en las ciudades es una cueca de espectáculo.

¿A qué se refiere con la 'personalidad básica del chileno'?

Las características propias, cómo es efectivamente el chileno. No el chileno elaborado, trabajado para asuntos de representación social, sino quien es quien baila. Porque cuando uno ve bailar en la ciudad, los hombres y las mujeres, bailan para el público. En los

campos la gente baila para divertirse.

En algunos de tus artículos planteas diferencias entre lo rural-campesino con lo urbano-citadino.

Claro, las diferencias. En la ciudad, la gente se disfraza, en el ámbito rural la gente no se disfraza, van a bailar con lo puesto. Claro, porque hay un factor escénico en la ciudad. La gente baila para representarse socialmente, para lucirse, para exhibirse. La gente en el campo no baila para eso. Baila porque hay alegría, porque hay contento, por supuesto desde ese contexto bailan de manera distinta.

¿Y eso se nota en la intencionalidad que tienen al bailar, la manera de moverse?

De moverse, claro, de vestirse. Porque si ustedes me hablan de la cueca "brava" acá en Valparaíso la mayoría se visten como los bonaerenses, pañuelo al cuello y portaliga. Yo alcancé a conocer la cueca de prostíbulo en Valparaíso que la seguí, o sea, la estudié y la trabajé porque yo seguí a Hernán Núñez, siempre lo digo, Hernán Núñez tocaba pandero y se iba a meter a esos lugares. Entonces sucede que fui con él a esos lugares, por lo tanto vi bailar cueca en esos sectores, y nunca vi nada de lo que hoy están haciendo desde el punto de vista escénico.

5 El entrevistado hace alusión al documento cinematográfico "Un Paseo en Playa Ancha", 1903. perteneciente al archivo de la Cineteca del Centro Cultural Palacio La Moneda. <https://www.youtube.com/watch?v=7vHg4-HDQFg>



Ejemplo de la uniformidad en el vestuario de la cueca brava. Fotografía extraída del diario Estrella de Arica del día 4-04-2015



Ejemplo de la similitud iconográfica entre la cueca chora y el tango. Afiche del Primer encuentro nacional de campeones de cueca chora.

¿Qué vio?

Vi cómo en determinados lugares del puerto, iban chacareros de los sectores altos de Valparaíso, gente que trabaja en el puerto, marinos, y vi cómo bailaban. Algunas bailaban el chachachá, rock and roll y cueca. Entre otras danzas más. Y vi bailar cueca muchas veces, y nunca vi lo que veo ahora en el escenario.

Relacionado con lo que dice del estar inventando, desde hace unos años se habla de un re-emergir de la cueca, y de la cueca "brava" en particular, ¿qué opina al respecto?

No es así. Lo que sí se ha salvado es la música. Y hasta por ahí, porque hoy día hay una cueca "brava" fusión, donde le están colocando otros instrumentos. Que es natural que pasen estos cambios, estas transformaciones. Existe un tipo de cueca porteña, que no es cueca "brava" ni cueca "chora", es cueca de puerto, que tiene características importantes. Cantan 2 con voces alternadas, van alternando voces, primera, segunda, el uso de la batería, el pandero. Pero no es la única.

¿Por qué la gente hoy se ha vuelto loca con ese punto que ustedes dicen, por qué la emergencia?

Porque es una cueca que es para el espectáculo. Cuando un bien nacional pasa a convertirse en un espectáculo, pierde su esencia.

¿Es decir que tiene que ver más con una invención de los medios de comunicación? ¿Como el consumo, propiamente tal, de un producto?

Claro, y surge porque evidentemente en el tiempo de la dictadura hay un tipo de expresión musical que se formalizó. Y de ahí, entonces, que la cueca en esa época, se bailaba con un vestuario de huaso, que era un ícono representativo de país. De un único país sin diferencias socioculturales. Por eso en los campeonatos de cueca, hay reglamento para vestir al huaso. Y la mujer tiene que ir con este vestido de china, que nunca ha existido en Chile, es un invento más. Entonces, claro, estaba todo cuadrado, tantos pasos para allá, tantos pasos para acá. Corresponde precisamente al modelo impuesto.

Luego, cuando entramos a la democracia, al retorno de la democracia en los 90, comienza a surgir otra expresión. Entonces el vestuario no es uniformado, no hay huaso ni china. Sin embargo, implícitamente hay una uniformidad de vestuario: abierto, sin corbata, con un pañuelo en el cuello... ¿me entienden lo que estoy diciendo? Se pasa de una formalidad a otra formalidad.

Hoy el tipo se pone un sombrero, pero no era así, los hombres en las casas de Valparaíso y en Viña del Mar no bailaban con sombrero. Lo que pasa es que se tiende a formalizar, y eso lo

hace la gente que no conoce, que no estudia, que no sabe. Tienden a formalizar, en el caso del hombre chilote, que el hombre chilote siempre tiene que ir con gorrito de lana. Y uno va a Chiloé y no está.

Lo mismo ocurre con cómo se baila la cueca: "yo bailo cueca así, esta es la cueca, no pero yo bailo la cueca así, ahhh entonces esa debe ser otra cueca", me entiende, es la necesidad del pueblo chileno de formalizar rápidamente, de uniformarse, de formalizar, de encuadrarse rápidamente. Que tiene que ver con una concepción ético-estética, es decir, la concepción de belleza de lo que es la danza, se encuentra bello lo que se hace de forma de espectáculo, hay luz, hay humo y color, es beeello, claro. Pero también hay otra dimensión de lo ético-estético en lo simple, puedes encontrar profundidad en una danza pequeña, puedes encontrar belleza, una concepción de mundo distinta.

¿Cuál es la particularidad de la cueca "chora"?

Primero que la cueca "chora" la canta un solo individuo a diferencia de la denominada cueca brava que cantan 2, 3, 4 con voces alternadas. La "chora" que instauró en la ciudad Roberto tiene que ver con lo campesino. Muchas de las melodías que usa el Roberto corresponden al universo sonoro campesino de la zona central de Chile, precisamente sexta, séptima y hasta octava regiones. Él hace un retrato de



Se puede observar la ejecución de la danza de un figurín de la Chinchín con una mujer vestida de "china". También se observa a un joven vestido de huaso que mira al grupo de bailarines vestidos de carnaval, que bailan cueca sin pareja.

Escuela Carnavalería Chinchintirapié, celebrando en un Pasacalle las Fiestas Patrias. Comuna de Canela, IV Región, año 2010.

Fotografía: Catalina Olivares

la ciudad desde una perspectiva campesina, eso es cueca "chora".

¿Y la de Nano?

La del Nano es de la ciudad, del barrio de Santiago, del cité... de sectores como la Vega, Matadero, un tipo de cultura sumergida, subordinada, un tipo de cultura oculta. En las melodías el Nano tenían otro enfoque, tiene otros elementos, hay varios intérpretes, cantores muy buenos: Mario Catalán, Nano Núñez y Luis Olivares fundamentalmente, que lograron armar, generar, de instaurar este tipo de melodía que es distinta de la campesina.

La diferencia entre la cueca "chora" y "brava" está en el cantar. Recuerdo que cuando el Nano Núñez decía cosas del Roberto, yo le decía, pero tú tenés que entender que el Roberto viene de otro espacio, tú permitirías que el Roberto te impusiera la cueca, "nooo por ningún motivo" (decía el Nano), entonces por qué tú quieres imponer a otro.

¿Qué es lo que genera la cueca en el chileno/a para que ésta pueda ser utilizada tanto por la dictadura para instaurar un tipo de chilenidad, como por la farándula y los gobiernos de la Concertación para recrear identidad, y por otro lado por los familiares de detenidos desaparecidos para recordar a sus muertos y manifestar su sentir?

Porque la cueca es fundamentalmente la más alta expresión de la cultura chilena y como es convocante, resulta atractiva. Nadie queda indiferente frente a alguien que

esté bailando cueca, porque la cueca se revela como una expresión sociocultural que efectivamente corresponde a la más alta representatividad del pueblo chileno... El alma de Chile es una cueca... eso.

Para finalizar, usted que ha recorrido las regiones de Chile estudiando la cueca, puede decir que en todo Chile se baila cueca de una manera...

...U otra, de una manera u otra todo Chile baila cueca, Chile es una cueca y una cueca inacabada... qué increíble.

A modo de cierre, agradecer al profesor Juan Estalísnao Pérez por su disponibilidad. Él como investigador, plantea una visión crítica de las definiciones oficiales, formalizadas e incluso "televisivas" de la cueca. Permitiendo encontrarnos con la cueca ya no como un folclore cristalizado, sino como una expresión cultural que muta de acuerdo al contexto en que se desarrolla.

También, agradecer a la Escuela Carnavalería Chinchintirapié por llevar la cueca a la calle y al carnaval. Ya han pasado 6 años desde que se realizó esta entrevista, en esos años La Chinchín ha interpretado cuecas de Violeta Parra, Nano Núñez y la Tradición, dándoles vida en espacios socioculturales que sus autores no imaginaban. Las entrevistadoras si bien emigramos de la Escuela y de la Región Metropolitana, continuamos cultivando la cueca desde la investigación, el canto y la danza; y así multiplicando los espacios de saberes que la cueca puede generar⁶.

⁶ Andrea Martínez el año 2014 publicó el libro "Cueca en Valparaíso". La vida de un cultor porteño. Ediciones Universitaria de Valparaíso. Asimismo, participa activamente en la gestión del Canto a la Rueda en el Bar Liberty (Valparaíso). Catalina Olivares imparte junto a Jaime Arias (intérprete y pedagogo en danza) Talleres de Cueca Brava en espacios culturales y colegios. También se presentan en diversos escenarios e investigan la danza y enseñanza de la cueca.

A PITO DEL CARNAVAL REGIONAL “SANTIAGO ES CARNAVAL”¹

Por César Puentes

Sección 2



Barrio Yungay, Santiago, 2009

Entre fines de abril y principios de mayo del presente año llegó un mail a la Escuela Carnavalera Chinchintirapié que nos invitaba a participar, por una módica suma de por medio, en el pasacalle de cierre del programa Santiago es Mío, proyecto financiado por el Gobierno Regional Metropolitano y ejecutado por el Consejo de la Cultura de la Región Metropolitana. Nuestra participación se enmarcaría dentro de “un evento inédito en la región”, una fiesta ciudadana llamada “Santiago es Carnaval, Todos Somos Región”. Dicho carnaval se desarrollaría el día 15 de Mayo y contemplaba un recorrido de 52 carros alegóricos que representan a las 52 comunas de Santiago



El señor Ernesto Ottone, Ministro de Cultura, decía acerca de “Santiago es Carnaval”:

“Este es uno de los proyectos emblemáticos que tiene la Región Metropolitana, por primera vez en la historia se está invirtiendo financiamiento en programas culturales. Todas las regiones tienen distintas preocupaciones, en el caso de Santiago, una de las más grandes que hay son los ghettos culturales que se han creado a lo largo de los últimos 40 años, en donde los

vecinos no se conocen de una comuna a otra. Lo que se intenta hacer a través de Santiago es Carnaval es justamente poder unir la identidad de cada una de estas comunas en un gran festejo”.

Todo era muy extraño pero en verdad no lo era tanto. Partamos por decir que participar dentro un diseño es distinto a participar en la construcción del diseño. En la creación activa opera la máxima de la participación, lo demás, es una forma secundaria de esta. Realizar políticas emergentes con los barrios pero no desde los barrios es básicamente invitar a las personas a incorporarse en la etapa de ejecución de un proyecto ya armado. Aquí hay una diferencia importante en la forma de construir tejido social. La participación de la comunidad desde la elaboración de la política pública es infinitamente más potente a la hora de construir una sociedad empoderada capaz de satisfacer sus propias necesidades y/o exponer, problematizar y valorar sus formas identitarias.

¹ Especiales gracias a Francisca Sáez por su retroalimentación a la hora de elaborar este texto.
<http://www.sernatur.cl/fiesta-ciudadana-santiago-es-carnaval-reunira-a-las-52-comunas-de-la-region-metropolitana/>

Entendámonos, acá no hay un afán de descalificar al gestor cultural de la nueva mayoría por hacer lo que hace, de hecho, tiendo a pensar que en este caso particular, los y las trabajadoras de la cultura ligados a este conglomerado creen sinceramente que esto es una aporte a la vida cotidiana en la ciudad. Políticamente hablando, pienso que efectivamente no tienen base social trabajando

en las comunidades y por lo tanto la gran mayoría de las actividades que realicen tendrán las características de trabajos diseñados desde el gobierno más que desde los barrios mismos. Que no nos sorprenda entonces que estén haciendo algo como esto. Por supuesto, podemos poner en el tapete el contexto político de las elecciones municipales, ver aún más bajo del agua y pensar que este tipo de eventos son

funcionales para las máquinas partidarias haciendo eco en la gente políticamente ignorante y que desde la alegría y el encuentro fiestero validan un hacer político en el cuál, en último caso, "el público" no está considerado como agente decisorial sino que solamente como un observador circunstancial. En el fondo, la misma forma de participación mutilada que han desarrollado los gobiernos de los últimos 26 años.

potenciados por la fiesta comunitaria y su fuerza vital. Fiestas comunitarias cuyo centro está puesto en la participación de los pobladores y sus necesidades tratadas por los trabajos territoriales enraizados que desarrollan centros culturales, bibliotecas populares, juntas de vecinos, etc. Déjeme decirle señor Ottone que Ud. como ministro de cultura debería estar al tanto de las redes culturales desplegadas en Santiago, mas lamentablemente deja entrever tal como sus antecesores la enorme distancia entre su mundo y el nuestro.

Ministro Ottone, Ud. habló de unificar identidad bajo este carnaval que transita la Alameda, yo le pregunto ¿Cuál Santiago se identifica con la Alameda? ¿Está ahí el microtráfico, el almacén del barrio, los niños jugando en la calle, la deserción escolar, las pensiones miserables, el machismo que mata? No, la Alameda hoy por hoy es un símbolo del poder central, de asesores políticos, de tratos estado/derecha empresarial, del desprestigio de la política y su distancia abismal para con la gente que hace malabares con un sueldo miserable en un país que supuestamente está en recesión pero en el cual las empresas siguen ganando miles de millones anualmente y donde nuestro ministerio de cultura gasta un caudal importante de dinero en una fiesta identitaria sin identidad.

Ahora bien, a partir de esto surgen algunas interrogantes claves para nuestro quehacer carnavalero, ¿Queremos que nos den cabida en esa fiesta que romantiza los barrios sin meterse en los nudos de la existencia popular? ¿Tiene algo que ver ese evento con la construcción que llevamos a cabo dentro de los carnavales populares en tanto herramienta de construcción de tejido social crítico? ¿No resulta extraño que las mismas instituciones que quieren organizar este carnaval santiaguino para relevar la identidad de la ciudad no nos permitan acceder a espacios donde se pueda desarrollar lo que mes a mes y año a año hacemos con pasión por el desarrollo de la cultura popular y sus expresiones identitarias?



Es bonito festejar, entregarse a la alegría y encontrarse en fiestas familiares.

Probablemente el evento "Santiago es carnaval" estuvo lleno de gente muy contenta por el desfile de carros alegóricos, quizá hasta hubo gente emocionada recordando la fiesta de la primavera, en fin, claramente es algo que una visión crítica no puede despreciar así como así,

si no quiere ser tildado de facilistamente odiosa.

En efecto, el punto es otro, realizar una crítica al diseño de una fiesta ciudadana regional a la manera de un evento/show y contrastar esto con el hecho de que hay trabajos comunitarios realizándose hace más de 10 años que buscan potenciar el encuentro poblacional/barrial y sus tejidos

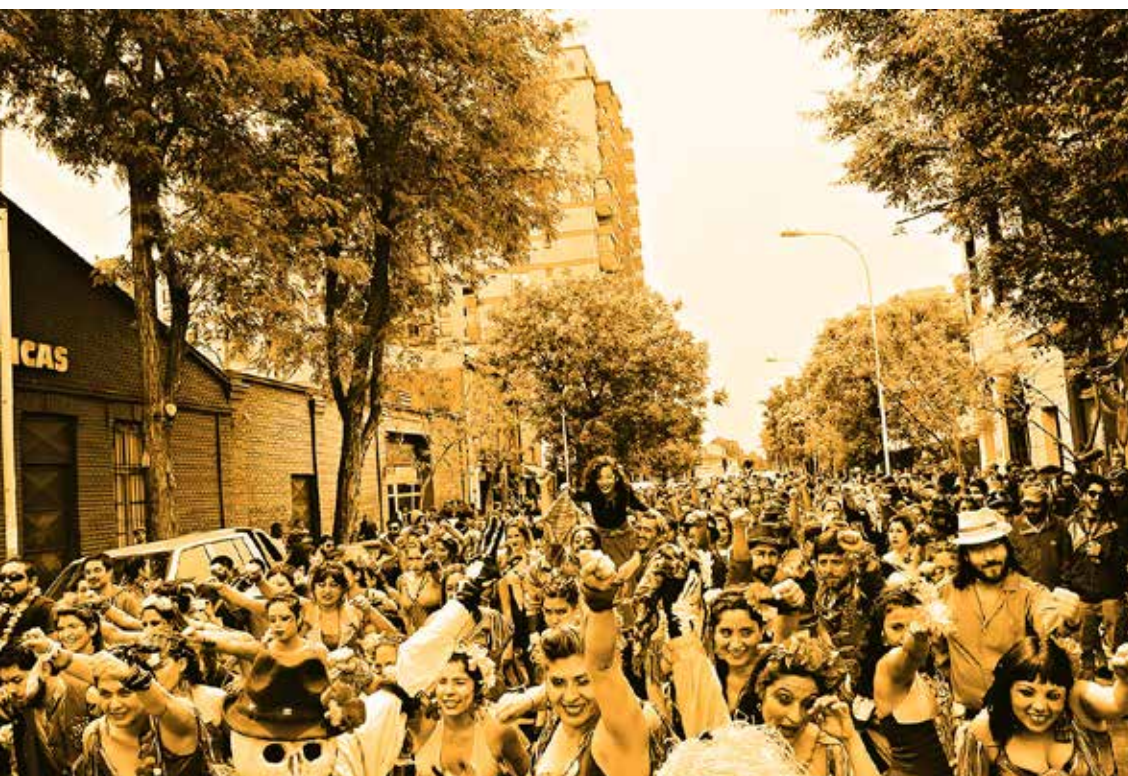
Es irrisorio que se hable de identidad sin siquiera indagar en qué están los y las que día a día hacen que esa identidad florezca. Es más, es irrisorio que muchas de las comparsas que participaron del "Santiago es Carnaval" no cuenten con un lugar para desarrollar la función social de su propia arte y además tengan que competir entre sí por unos fondos que no dan soluciones permanentes a la raíz del problema del desarrollo de la cultura y las artes en Chile. Si este es un proyecto emblemático y que por primera vez en la historia se va a invertir en programas culturales, tengamos la decencia de levantar los trabajos que tienen raíces en el tiempo y lo que implica la construcción de trabajos de real impacto social y no la ligereza de un evento superfluo realizado en unos cuantos meses.

Pensemos en un escenario ideal donde fuésemos capaces de ir a un espacio deshabitado, ocuparlo para la cultura barrial y desde ahí generar talleres y momentos de encuentro que nos permitan afianzar una conciencia basada en la reciprocidad, el cariño y el respeto tanto a nuestros hermanos como a la pacha mama. Imaginemos que la institucionalidad pusiera recursos sin ningún tipo de favor a cambio, sino que entendiera que el trabajo no es para el ascenso de un grupo político sino que es para todos en tanto generación de tejido comunitario que al desarrollar su labor propia de integración de individuos redonda indefectiblemente en una mejor calidad de vida, en el desarrollo de las potencialidades humanas e incluso actúa en términos de

prevención de la delincuencia, esa que es socialmente construida pero que se le reprocha solamente a los individuos que la ejercen. Lamentablemente el escenario ideal es sólo eso, pues las circunstancias políticas hacen que muchas veces (por no decir todas) los trabajos culturales fuera de los concíbulos partidistas se vean interrumpidos por los desalojos realizados por la fuerza pública empujando a los proyectos culturales y artísticos a ser, más que una construcción comunitaria, una labor realizada por privados o instituciones con lógicas mercantiles, con espacios comprados o arrendados, donde las entradas para funciones y/o talleres generalmente escapan al bolsillo de la gran mayoría de las personas.

En este sentido, y teniendo en cuenta que el escenario ideal no aparece dentro de los planes de gobierno ni siquiera dentro de sus "proyectos emblemáticos", es tiempo de pasar a la ofensiva y organizarnos para levantar un programa de ocupación cultural donde se exija que el estado

no obstaculice los espacios tomados para la cultura y que presente las garantías y facilidades para poder liberar lugares de su propiedad para las organizaciones comunitarias. Se hace necesario exigir que no queremos más violencia institucional y desalojos que atenten contra la emancipación social. Se hace necesario exigir una política de aporte directo a las organizaciones comunitarias en vez de subsidiar centros culturales o salas de arte para el deleite de la población más rica de nuestro país. Esto no es pedir migajas ni pedir y pedir sin hacer nada, esto es hacernos cargo de nuestra realidad de clase y movilizar nuestras energías en pos de un bien común. Esto es una exigencia que debe hacerse fuerza política, sin concesiones discursivas, para dar la batalla por los necesarios lugares bariales/poblacionales donde la cultura se comparta y no se venda.



TINKUS LEGUA: ORIGEN E HISTORIA

*Por Katherine Méndez
y Alejandro Alegría.*

Tania Osses, una de las fundadoras, cuenta las razones de la disolución de la organización. También habla del desarrollo del carnaval, de la antigua "semana leguina" y la fiesta popular en una de las poblaciones más estigmatizadas del país.



El Tinkus Legua fue una de las organizaciones sociales que ayudó al desarrollo cultural de La Legua, una de las poblaciones más estigmatizadas de Chile, durante más de nueve años. Tania Osses, una de las fundadoras, repasa la historia de este movimiento que comenzó como una iniciativa de un grupo de amigos, que se desarrolló como uno de los más importantes en los distintos carnavales y marchas, y que terminó extinguiéndose, por ahora, por las diferencias que se generaron entre sus miembros.

¿Cómo empezó el Tinkus Legua? ¿Cuál es su origen?

Esto empezó por un grupo de amigos que nos juntábamos en la Casa de la Cultura de La Legua y trabajamos en ese espacio desde hace muchos años. Cuando éramos chicos armamos grupos de danzas y creamos una comparsa para salir a bailar en la calle. Esta tenía monos gigantes y zanquistas. En ese tiempo se usaba mucho el formato de la murga argentina y vinieron unas niñas del CONACIN a enseñarnos a bailar por el año 95'. Ahí aprendimos taquirari, saya y morenada.

Eso fue lo que hicimos en la calle, pero de una forma bien de fantasía, nos vestíamos con unas faldas de tela de forro y nos hacíamos cagar las patas en la calle. Además, siempre teníamos la idea de armar algo más en serio, sobre todo porque el tema andino no se veía en la calle, era algo que cultivábamos más por gustos personales que por algo que se viera acá como natural en la población.

Así que en el año 2005 empezamos a aprender. Para el primer Carnaval de La Legua inventamos un grupo e invitamos a la Chinchintirapié, que en esos tiempos era la Comparsa, y bailamos caporal. Fue chistoso porque ocupábamos unas hombreras grandotas y unos trajes hechos muy artesanalmente, pero con mucho cariño y harta convicción. En ese tiempo estábamos con el Boris, la Gaby y todavía no éramos Tinkus Legua.

Después de esa experiencia nos dimos cuenta que teníamos que aprender a bailar, así que al año siguiente algunos nos metimos a bailar al Ayllu, porque queríamos hacer escuela. Fue una bonita experiencia, que

duró un año y en donde tuvimos hasta un viaje a Argentina. Cuando volví a Chile, a finales de 2006, comenzamos a armar el proyecto. Así que en 2007 partimos en serio y en marzo convocamos a harta gente que había estado en el Ayllu para el Tinkus Legua, que en ese tiempo no tenía nombre. De hecho, siempre después de ensayar nos quedábamos para ver cómo nos íbamos a llamar y nunca se nos ocurrió, hasta que en una Chakana, luego de que había pasado mucho tiempo, nos preguntaron cómo nos llamábamos y al no saber nuestro nombre, nos presentaron como los "Tinkus de La Legua". El tinku fue la primera danza que hicimos, porque se dio que todos teníamos ganas de aprenderlo. Todo esto se dio en el contexto de las protestas en contra de Pascualama, en donde iban grupos chiquitos a las marchas y nosotros soñábamos con hacer un grupo grande para manifestarnos. Ese fue el origen del Tinkus Legua, que era muy diverso y que contó como primeros integrantes con la "Negra" Andrea Nawelman, el Pepe, el René, el Gonza, el Toñito, el Felipe Flores, el Boris, la Camila, la Maca Gormaz y yo.

¿Cuál es el sentido de hacer el Carnaval de La Legua? ¿Por qué surgió?

En la Legua antiguamente, en los años 80, se hacía la semana legüina. Era una semana completa en donde se hacían actividades por cuadras, todo en un contexto en donde era difícil hacer cosas públicas. Me acuerdo que desde chica en mi cuadra siempre participábamos los niños, quienes armábamos shows artísticos, sketches o canciones. Nos preparábamos toda la semana para presentarlas en el escenario, que era la parte detrás de un camión que tenía luces hechas con tarros de leche, ya que todo era artesanal. Eso está en la memoria de toda la gente de La Legua, porque todos guardan los mejores recuerdos. En ese tiempo las cuadras participaban y se juntaban a presentar lo que habían preparado. Se hacía todos los años una semana antes de Navidad, porque era la semana en donde uno salía de vacaciones, desde el 86 más o menos. Y el premio para la cuadra que ganaba era una chocolatada. Eso se hizo hasta el 93, pero la participación era distinta, porque las cosas cambiaron políticamente, lo que trajo consecuencias a nivel organizacional. Después la volvimos hacer en 2002-2003, pero no todos tenían la misma motivación.



Así que nosotros, más compas de Los Jotelacticos y algunos vecinos, antes de crear el Tinkus Legua, intentamos hacer la semana legüina y no resultó, porque la motivación de la gente era hacer un show y no organizarse por cuadra. Las cosas cambiaron, antes estaba la dictadura y ahora es la intervención policial y social de estos años, la cual ha tenido consecuencias nefastas para las organizaciones. Como no resultó, decidimos que no queríamos hacer un show y armamos el Carnaval de La Legua en 2006 ó 2007. Comenzamos a establecer los primeros

vínculos, de hecho los primeros que apañaron fue la Chinchintirapié, que eran la Comparsa en ese tiempo y que ensayaban en un lugar de la Fech. Nos apañaron los Machakmara, el Ayllú, el Intitalla y vecinos de acá. Ese es el origen de por qué se hace en esa fecha, una semana antes de Navidad, porque es la misma fecha de la semana legüina.

¿Qué anécdotas recuerdas de la semana legüina?

En la Casa de la Cultura había un Taller de Hierbas y las cabras hicieron un concurso que se trataba del jardín más bonito por cuadra. Antiguamente todas las casas tenían antejardín y la gente se preocupaba de tener sus banquitas y arbolitos, pero eso se había perdido. Y las cabras como estaban motivadas con el tema de las hierbas, hicieron un concurso de jardines que fue muy bonito.

La otra cosa que se hizo en la última semana legüina fue una cena en la plaza, en donde cada cuadra tenía que llevar un plato que tuviera características especiales. Fue bien bonito, porque la cuadra que tuviera más comensales y un plato original ganaba. Hubo cuadras que tenían mozos, que era la misma gente disfrazada, con velitas y todo.

¿Por qué el colectivo Tinkus Legua decide terminar?

Son varias cosas que detonaron en que el grupo había durado nueve años y en que el grupo siempre estuvo ligado a la casa. El año pasado hubo situaciones internas, como unos compañeros de nosotros se tomaron el espacio y eso generó momentos desgastantes. Ingresó un grupo de personas al grupo que tenía la intención de participar, pero que tuvo poco cuidado en la forma en que lo quiso hacer. Creo que cuando uno llega a un lugar tiene que tener respeto, pero eso debe ser una actitud constante de ver cómo funcionan las cosas y aportar desde ahí, y no querer imponer una forma que no es la que había. Así que empezaron a haber desavenencias en el grupo y naturalmente se armaron bandos, por los que hubo mala onda. De hecho, cuando recuperamos la casa, dijimos "calmemos la cuestión, tratemos de solucionar los

problemas para que esto funcione". Creo que muchos de nosotros hicimos lo posible para seguir caminando bien, pero no se dieron las cosas, al punto que ni siquiera podíamos estar juntos, porque eran puras discusiones y descalificaciones de parte de los dos bandos.

Después, hubo un desgaste en las relaciones internas y llegó un momento en que el piño de nosotros, el más antiguo, se miró y se preguntó ¿en qué nos hemos convertido? ¿Cómo queremos estar y con quién queremos estar? Porque estos espacios de construcción uno los elige, ya que nadie nos exige que estemos en este tipo de colectivos. Esto nosotros lo armamos desde la afinidad, desde el cariño, y desde la convicción de algún trabajo en concreto. Para nosotros el grupo, más allá de ser un grupo de danza, lo principal no ha sido ser un grupo de bailarines, sino estar en la calle. Nosotros siempre buscamos reivindicar temas como la lucha indígena, del pueblo, el trabajo local como legüinos (cosa con la que nos sentimos en deuda) y conflictos ambientales. El Tinkus Legua estuvo hartó en la revolución pingüina y las huelgas de hambre mapuche. Yo me acuerdo que cuando empecé a bailar en la calle no ocurría lo que sucede ahora, que en todas las marchas hay mucha gente. Ahora me pasa que voy a la calle y no conozco a nadie, es brígido cómo esto se ha propagado en las nuevas generaciones, lo que está bien. Pero lo que me parece mal es que se pierda el sentido de las cosas, por moda o cosas por el estilo. Porque cuando uno baila danza andina hay cosas que uno no puede dejar de lado. Primero el buen trato, que significa el buen vivir por sobre todas las cosas. Ponerse un traje y moverse no es difícil, pero cuando uno entiende que el sentido de bailar en la calle es remover energías y la tierra, para que se vuelva a restablecer un equilibrio. También teníamos claro las cosas que no queríamos, que eran bailarle a una institución o a la iglesia.

Siento que fuimos un aporte porque empezamos a salir a la calle cuando nadie lo hacía, incluso los bailarines en ese sentido desde una visión más política de la calle. En tanto, los músicos tienen una forma de ver la calle como algo que se puede remunerar. En

la calle no hay plata, a menos que la pidas, pero cuando uno tiene claro el fin político de esa acción, eso no importa. A nosotros con la Pancha, la Rula, el Panchito Murai, el Cachito y toda la gente de esa generación, bailábamos aplaudiendo o con silbato, porque no teníamos música. Nos negábamos a que la plata fuera impedimento para hacer algo.

Las crisis ocurren por algo. Yo veo lo que ocurrió en Tinkus Legua y fue bien doloroso. Nosotros, los dos bandos, tratamos que las cosas se arreglaran, pero cuando la confianza se pierde y el cariño no existe, no puede haber obligación. Yo no creo en eso en la vida y menos en un grupo, por mucho que lo quiera. Nuestro piño propuso, porque independiente que los otros lleven poco tiempo no los podemos echar, y si no podemos ser todos, no somos más. Así que propusimos como solución el término del grupo. El otro piño no quería, nos pidió que siguiéramos, pero nosotros dijimos seguir en qué. Porque ya no estaban los principios, ni el cariño ni el respeto.

Eso fue bien doloroso, porque yo fui la única que quedaba del piño fundador, y la gente antigua siempre estaba dando vueltas. Creo que la pérdida más grande que tuvimos fue la del espacio físico que nos acogió por todos estos años, porque esto trajo problemas para otros espacios. Nosotros, a la Casa de la Cultura la queremos caleta y no queremos que salga afectada, así que estamos ensayando en otro lugar de La Legua. Estamos reinventándonos, queriéndonos y volviéndonos a encontrar, porque pese a que nuestro piño se mantuvo siempre unido, había perdido el poder de estar todos juntos en el mismo espacio y sin tensión. Ahora estamos nosotros no más y nos queremos. También estamos recuperando nuestro tema espiritual, el saber por qué bailamos. Partimos nuestro proceso nuevo con una ceremonia en el Cerro Blanco, en el Altar, que había sido un lugar que habíamos dejado por las diferencias que habíamos tenido. Creemos que las cosas pasan por algo y que la vida tiene muchas vueltas, que todo es cíclico. Y quién sabe lo que pase más adelante.

MOVIMIENTO SOCIAL Y CARNAVAL

Por Rodrigo Canales

PARA PROMOVER Y PROFUNDIZAR EL TRABAJO AUTOGESTIVO PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN Y DESDE LOS TERRITORIOS

Desde el año 2006 las luchas sociales se profundizaron y fortalecieron en las calles céntricas de Santiago, calles negadas y apaleadas, calles atemorizadas que sentían la embestida del movimiento pingüino y las luchas sectoriales de los trabajadores, luchas que cada año volvían a ser una demostración de fuerza y negación del repliegue privado al cual se habían visto obligados los trabajadores, en virtud de un cuarto de siglo agobiados por la destrucción del tejido social provocado por la dictadura y una transición alienante que enarbolaba las banderas del modelo económico instaurado en Chile por los Chicago boys.

Esas mismas calles donde se luchó incansablemente, se fueron despoblando y congelando en la mueca terrible del abandono social, quedando a merced del narcotráfico y la violencia, las plazas convertidas en eriazos basurales, oscuridades que fueron replegando a los pobladores y pobladoras

Carnaval, Cuando la sangre hierve por dentro, cuando las pieles se rozan, cuando las almas se juntan. calles abiertas, brota la fiebre, calles abiertas, crece ese fuego Carnaval, mira donde estoy, en los lugares negados. Amor dolor, temor amor, amor, amor...

a sus casas dormitorios, a sus intimidades y privacidades atiborradas de televisión, farándula, reality shows y noticieros de artificio.

Es así como el espacio público se niega y abandona, y se instalan los nuevos toques de queda de la paranoia artificial de la paz ciudadana. Se suplantó la cancha de la pichanga por una enrejada actividad futbolera en pasto sintético y camarines por 10 lucas, pagadas a duras penas por los cabros que ansiosos de sorbeteear los sudores adolescentes, juntan las chauchas para pagar por un derecho social básico, ahora negado por la junta de vecinos comerciante. Se privatizó todo, se apropiaron de todo, lo enrejaron todo.

Sin embargo, frente al desmembramiento social, se mantenían y germinaban por aquí y por allá espacios de resistencias territoriales que, desde sus quehaceres

comunitarios, demandaban otras formas de convivencia, de relacionarse entre vecinos/pobladores con los espacios comunes, simbólicos y materiales, territorios revisitados como rizomas vitales en los cuales confluían las experiencias históricas y cotidianas, redes y tejidos de memoria que no pudieron ser aniquilados por la violencia del Estado. Desde aquellos brotes fueron reverdecendo experiencias de trabajo y fortalecimiento comunitario, pegas a pulso y de profundo raigambre popular. Pequeños colectivos, agrupaciones artísticas, espacios de educación popular, centros culturales, comités de allegados, juntas de vecinos despiertas y activas, artistas y pobladores empapados de una memoria de resistencia y ávidos de transformar las condiciones que el neoliberalismo salvaje había instaurado en el corazón del sujeto popular, quienes habían pasado de motores de cambio social a ser depositarios de la erótica publicitaria y de consumo que aceita la maquinaria extractiva del nuevo modelo. Los trabajadores, los obreros, los pobladores, inmensas mayorías secuestradas simbólica y materialmente por el embrujo de la tarjeta de crédito, los malls, la tele, la varieté tecnológica, un sinfín de dispositivos de control, vueltos infranqueables por la mercenaria labor de la nueva sociología de mercado.

A pesar del nefasto panorama anterior, aquellos reverdecidos post 2006, post 2011, fueron madurando y consolidándose en una red de prácticas comunitarias territorializadas, muy fecundas, de constante y activo accionar. La zona sur de Santiago fue y es un ejemplo de ello, poblaciones como La Bandera, Santo Tomás, El Castillo, Magdalena 1, San Ricardo, San Rafael, dan testimonio de la fecundidad del trabajo de organizaciones que han levantado movimiento y acciones, para la transformación de las conciencias y condiciones de vida de los pobladores

y pobladoras, diseñando a pulso un nuevo panorama para el movimiento social de raigambre popular. Dichas experiencias abarcan la educación popular, talleres para niños, conciencia y lucha feminista y antipatriarcal, desarrollo del arte, el muralismo, la música, los huertos comunitarios, experiencias cooperativas, fomento de la lucha por la vivienda autogestionada, comités de allegados, batucadas, fiestas populares conmemorativas de las tomas de terrenos, profundos trabajos de reconstrucción de memoria y empoderamiento de las identidades territoriales.

Derivados de estas experiencias de lucha popular surgen y florecen también los carnavales autogestionados, como forma de festejo y conmemoración, como forma de expresión aglutinada del trabajo desarrollado durante sus ciclos de acción, como forma de visibilizar en la comunidad otras formas de relación y convivencia, lejos de la atomización impuesta y cerca de los antiguos vínculos comunitarios que dieron origen al habitar de dichos territorios.

CEP La bandera, El arca del 30 de Santa Rosa, el Centro Cultural Santo Tomás, agrupación Carnaval de El Castillo, son ejemplos de organizaciones que han levantado a pulso y autogestión sus carnavales territoriales, fiestas como ofrenda a su trabajo del año y a sus comunidades, fiestas como renovada táctica de construcción de poder y amor popular, como ofrenda a las raíces de la memoria de sus poblaciones, de sus abuelos, abuelas, padres y madres, resignificando un habitar inquieto, gestos poderosos de la memoria social y política de la zona sur de Santiago, semillas de resistencia que hoy proliferan fertilizando de autonomía, autodeterminación y trabajo autogestivo vastos terrenos de la región metropolitana.



CARNAVAL DE EL CASTILLO

CONSTRUYENDO PARTICIPACIÓN EFECTIVA Y PROTAGÓNICA EN EL TERRITORIO

El carnaval de El Castillo surge desde la necesidad de articular en la población acciones directas en función de generar espacios de participación protagónica de la comunidad, recuperar la incidencia de los pobladores y pobladoras en las iniciativas que movilizan las energías para rescatar el uso de los espacios de dialogo, culturales, políticos y organizacional de El Castillo.

Comprendiendo que la desidia y la falta de organización autónoma en el territorio (provocadas por las nefastas políticas culturales y ciudadanas de los gobiernos locales de la concertación y la nueva mayoría) habían impedido la existencia de instancias de participación

protagónica y autoconvocada en los diferentes sectores de la población, surge el carnaval como una posibilidad y una herramienta probada para la recuperación de estos espacios por años negados y arrasados por la desidia local. Es de esta forma como un grupo de pobladores y pobladoras conscientes y organizados decide recurrir a la fiesta popular como la forma de canalizar los esfuerzos y voluntades necesarias que permitieran gestionar diversas acciones efectivas durante el año en torno a dicha festividad, las cuales permitieran construir y/o fortalecer redes de trabajo comunitario y organización social para la autonomía popular.

El Castillo es un sector compuesto por once poblaciones y con más de cuarenta y dos mil habitantes, quienes provienen de distintos lugares de Santiago y



f u e r o n
llegando a la zona sur,
a los sectores aledaños a
Puente Alto por el norponiente
y al oriente de San Bernardo, tras una oleada de erradicaciones y desplazamientos urbanos ideados en Dictadura. Por ello es complejo definir una fecha exacta para conmemorar el surgimiento de "El Castillo", finalmente se propuso noviembre como fecha tentativa para la conmemoración del nacimiento de la población.

Desde ahí se fija fecha y junto a ello un proceso de trabajo que contempla talleres para niños y niñas y actividades de autogestión para financiar el carnaval territorial. Es así como el 9 de noviembre de 2012 se realiza el primer carnaval de El Castillo, que a la fecha va en su cuarta versión y se realiza la primera semana de noviembre, buscando con ello instalar un hito a nivel territorial que reúna a la comunidad en festejo y visibilización del trabajo del año en El Castillo.

De este modo, basadas en la autogestión y el apoyo mutuo, se replican y multiplican una serie de acciones que convocan a la comunidad organizada de la zona sur, agrupaciones musicales, culturales, comparsas y escuelas de carnaval de todo Santiago. Manteniendo este trabajo de incidencia territorial con talleres para niños y niñas y las actividades (peñas, tokatas, pasacalles previos, autogestiones varias) se fortalece el movimiento social desde la pobla.

CARNAVAL

AUTOGESTIVO

ALEGRÍA REBELDE

EN LAS POBLACIONES

LA BANDERA: ESCUELA, MOVIMIENTO Y CARNAVAL

La historia de la organización "Cultura y Educación Popular CEP La Bandera" surge en el año 2009, momento en el que se promueve la realización de variados talleres en la sede de la Junta de Vecinos N°9, en Alpatacal con Tocornal, calles centrales y vitales de la La Bandera, en la zona sur de Santiago. Luego de un par de años, la comunidad gestora toma consciencia de una de las principales tareas que permitirían generar un trabajo de transformación más profundo y con mayor proyección en el tiempo. Esta labor tendría como principal objetivo reivindicar y potenciar el trabajo en infancia con los niños de la pobla, reivindicar su derecho a construir y vivir una infancia feliz, a pesar de toda la violencia, desidia y maltrato que fermenta en los rincones del territorio. Es así como nace la Escuela Comunitaria, espacio en el que se desarrollan hasta el presente talleres para niños y niñas de Zancos, Fútbol, Reciclaje, Muralismo, también juegos colectivos en los que principalmente se busca estimular el reconocimiento de la Población, la identidad barrial, la memoria



espacial y territorial, el trabajo cooperativo y el respeto por la dignidad por el otro.

El año 2011, ya con un posicionamiento más certero en el territorio, la comunidad decide celebrar su primer Carnaval, el cual surge desde la necesidad de compartir con las y los vecinos la alegría de finalizar un año más de construcción comunitaria, un año más de Escuela, de trabajo con los niños de La Bandera, un año más de utilización y recuperación de los Espacios Públicos de la pobla.

El año 2016 se celebró el VI Carnaval de La Bandera, con el propósito firme de visibilizar el objetivo que moviliza el trabajo cotidiano del Cep: que con voluntad, compromiso y organización se pueden lograr transformaciones profundas en los modos de habitar el territorio, de vivir la comunidad y construir organización popular. Este año se celebra también, que a pesar de la maquinaria municipal en contra, se continua el trabajo en

el territorio, se incorporan nuevos monitores para la Escuela, y sobre todo se celebra con los niños y niñas. El año 2016 también se festejó que el Comité de Allegados "Quiero mi Casa" ha fortalecido y ha avanzado en su lucha por el legítimo derecho a la vivienda, y aún más se fortalece la organización con la conformación de un Espacio de Mujeres, cuyo eje de lucha es enfrentar las lógicas machistas y patriarcales instaladas en los hogares de la población. Desde la búsqueda de pequeñas liberaciones, un colectivo amplio se junta una vez a la semana y a través del baile, el yoga, la conversación fraterna, se van posibilitando y allanando los caminos para construir libre determinación, un empoderamiento mayor y más profundo de las pobladoras del sector uno de La bandera.

**¡Por la conquista de nuestros derechos,
seguimos Construyendo
Comunidad Organizada!
¡Arriba las y los que luchan!**

CHINCHINTIRAPIÉ EN Y DESDE LOS TERRITORIOS, GERMINANDO REDES Y CARNAVAL TERRITORIAL

Post marchas por la educación del 2011, muchas organizaciones, colectivos, agrupaciones de todo tipo se replegaron a fortalecer sus valores y principios, sus orgánicas, formas de construcción e identidades territoriales, entre ellas estuvo la escuela carnalera Chinchintirapié. Dicho repliegue implicó simultáneamente ir fortaleciendo las redes y alianzas de trabajo para la acumulación de fuerzas que permitieran una embestida mayor del movimiento social, de mayor masividad y consistencia para asegurar la recuperación de los derechos sociales enajenados por la traición y la falsa democracia. La zona sur fue un escenario privilegiado de articulación de fuerzas y construcción de redes fraternas de apoyo mutuo, el incipiente surgimiento de la fiesta como herramienta política utilizada por diversas organizaciones del

territorio posibilitaron el encuentro de la escuela y muchas otras agrupaciones artísticas, comparsas (colectivos diversos, muralistas, feministas, ollas comunes, gráficos, cooperativistas y un sinfín de diversidades movilizadas) con las calles de la zona sur. El Carnaval Casa Azul en La Granja, fue seguido por el Carnaval de La Bandera, luego el Carnaval del 30, organizado por el centro cultural El Arca, El Carnaval de El Castillo y finalmente el Carnaval de La Santo Tomás, todos autogestionados, todos producto de territorios organizados y recíprocos en su trabajo, todas organizaciones equivalentes en sus formas de incidencia territorial, todas en procesos de recuperación y resistencia. La Chinchintirapié en su trabajo artístico de calle ha habitado los últimos cinco años las calles sinuosas de Santiago, ha habitado las marchas y las demandas del



movimiento social, ha habitado los territorios para visibilizar los procesos de transformación levantados por los propios pobladores, de alguna u otra forma ha sido parte sustancial, desde dentro y hacia afuera, del fértil tejido que la fiesta popular ha ido recuperando y enraizando nuevamente en las poblaciones, festejos y conmemoraciones que han ido despertando los espacios sociales negados y vaciados de sentido por la apatía alienante de las voluntades sometidas y dominadas por el libre mercado, lentamente se ha ido apagando la complicidad compartida de les pobladores. Y el carnaval, rito esencialmente transmutador ha ido transfigurando ciertas reglas/creencias sagradas para el modelo, el conformismo, la desesperanza y la indiferencia, y ha ido subvirtiendo el desgano, pariendo voluntades conscientes y prácticas, que desde mínimas materialidades, las mismas precariedades de siempre, han posibilitado la construcción de una realidad otra, alterna, orientada al reconocimiento amplio y profundo de un "nuevo" buen vivir, en el cual la dignidad del ser humano, la solidaridad, la reciprocidad y apoyo mutuo son piedras basales de la lucha cotidiana y motores para la autonomía colectiva y de los territorios.

En síntesis, así como los relatos de la antigüedad nos evidencian que el poder de "normalización/alienación" existe desde periodos arcaicos y se ejecuta material y simbólicamente sobre los cuerpos y las consciencias, y cuyos dispositivos de coerción han ido mutando desde el mito a la ideología, desde el creer/sentir a el hambre y la precarización material y concreta cotidiana, aquella que se hace palpable en los cuerpos y en vastos territorios, de Latinoamérica y Chile, es entonces cuando el carnaval, en tanto gesto desacralizador, ha permitido revertir formas de existir y habitar el mundo, así el rito pagano añejo y universal, el mismo que ha concedido desde otros tiempos la celebración del ciclo de las estaciones, la fertilidad, la muerte y el resurgimiento, aquel que consiente romper órdenes, normas y posibilita la pérdida profunda de la individuación, deviene hoy en instrumento de lucha comunitaria para reanudar en las poblaciones de Santiago el movimiento, la acción y la práctica transformadora, en, desde y entre los territorios.



TRES CUECAS PARA LA ESCUELA CARNAVALERA CHINCHINTIRAPIE

Por Wekufe y Nicol GM

“Nada se escribía, todo pertenece a una cultura que es de transmisión oral. Primero hilaban los refranes y después tejían los versos y cuando un autor hacía una copla o siguiriya, de inmediato se cantaba en todas partes y cada uno se creía con el derecho de cambiarle tal o cual cosa, para que siguieran mejorando, por eso es que con el tiempo, las coplas y las siguiiriyas resultaban ser más una creación colectiva que personal.”¹

Estos versos sólo son un punto de partida, estarán sujetas a la modificación colectiva que les depare el curso de la escuelita y su gente.



CUANDO SE ACABA EL ENSAYO

Cuando se acaba el ensayo
va todo el piño a la lleca
repicando los panderos
pa empezar a cantar cueca

Sacan bien entonao
le ponen pino
vamos sacando chauchas
pa comprar vino

Pa comprar vino sí
y agarran vuelo
las chiquillas cantando
llegan al cielo

La chilena respira
por agustinas.

A LA CALLE LA CHIN CHIN

Con Bombo, wiro y platillo
vamos carnaveando
pónganle weno chiquillxs
ya empezó a armarse el mambo

Codo a codo en la calle
siempre luchamos
banda, baile y figuras
Nunca arrancamos

Nunca arrancamos sí
ni de los pacos
Bailando cumbia y cueca
frente al guanaco

Vacilamo' el motín
con la Chinchin.

CUECA DE LOS VIENTOS

Cañas, bajos y trompetas
arman fila pa' tocar
las canciones melodiosas
que dan vida al carnaval

No importa si es de día
o si es de noche
van tocando los vientos
metiendo boche

Metiendo boche sí
son los soplonés
y pa' fumar tocando
buenos pulmones

Siempre soplan pulento
lxs de los vientos.

¹ Claro, S. y Peña, C. (1994), p. 193. “Chilena o cueca tradicional”. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.



Por Colectiva Tiesas pero Cumbiancheras, 9 sept, 2012

El año 2011, una insólita polémica sonora empañó el desarrollo de los festejos “patrios” en Chile. El prácticamente vitalicio alcalde de la comuna de Ñuñoa, Pedro Sabat (RN), resolvió prohibir mediante una ordenanza municipal cualquier ritmo foráneo o no chileno de raíz folclórica en las fondas ñuñoínas, con la excusa de que “históricamente nuestra fiesta se ha caracterizado por tener sólo música chilena”[1].

El día 19 de septiembre del mismo año, el portal www.cooperativa.cl publicaba el testimonio de los fonderos del Estadio Nacional afectados, en un artículo titulado “Fonderos de Ñuñoa fustigaron prohibición municipal de tocar cum-

bias”, donde quedaba clara la impopularidad de la medida: “La cumbia es una tradición en Chile, y la gente ha reaccionado malamente cuando le explicamos que por orden municipal no podemos colocarla. Incluso han llegado a lanzarnos botellazos, poniendo en peligro a la gente que está en el interior” (Testimonio de Nelson Morales, Fonda “En Familia” del Estadio Nacional)[2]

Asimismo, un breve recorrido por el cobertura mediática de los últimos años nos muestra cómo también algunos cultores cuequeros alimentan el odioso e impopular conflicto; el día 17 de septiembre del año 2006, Gloria Arancibia de “Los Paletados del Puerto”, señalaba al Mercurio de Val-

paraíso que “...en esta fecha debería haber olor a patria, que no la hay”[3], en relación a la escasa presencia de la cueca en las fondas portuarias y chilenas.

Parece ser que en tiempos en que las más diversas ritualidades populares y oficiales tienen su clímax, buscando las unas reivindicar la práctica festiva, y las otras ensalzar una narrativa nacional sobre “lo auténtico”, “lo chileno”, “lo tradicional” o “lo patriótico”, también entra en auge la insistencia en alimentar un falso y chauvinista conflicto entre dos de nuestras más queridas sonoridades: la cumbia y la cueca. No obstante, la polémica no tiene nada de nueva.

¹ En: http://www.cooperativa.cl/fonderos-de-nuoa-fustigaron-prohibicion-municipal-de-tocar-cumbias/prontus_notas/2011-09-19/091537.html

² Ídem.

³ En: http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20060917/pags/20060917020520.html

Se va la primera: De polémicas y prohibiciones festivas

Lo que hoy conocemos como fonda patria tiene en realidad su origen en la colonia, específicamente en las ramadas campesinas del siglo XVI, una de las formas de sociabilidad festiva características de los sectores populares rurales de la época. Se trataba de precarios espacios de encuentro, comida, bebida y regocijo, pero también de habitación, sobre todo en aquellas ubicadas en sectores aledaños a los nacientes centros urbanos[4].

Entre finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, la expansión urbana absorbió algunas de las tradicionales ramadas, que en este nuevo contexto periférico suburbano pasaron a denominarse chinganas, palabra de origen quechua (chinkana) que puede traducirse como escondrije festivo[5].

Aun en controversia, existe cierto consenso en atribuir a las chinganas el lugar de escenario en el que se cristaliza lo que conocemos como cueca, una apropiación de la zamacueca peruana que habría llegado a Chile durante las primeras décadas del siglo XIX[6]. Es interesante notar cómo una musicalidad hoy reconocida como auténticamente nacional, tiene su origen en el vecino país del Perú, así como también raíces mestizas de herencia española, árabe e incluso africana[7], cuestión que seguramente desconocen los citados polemistas y que sin duda causaría rubor en sus nacionalistas mejillas.

Para las élites de la época, no



Chingana Tres puntas 1852, Paul Treutler.

obstante, la polémica era otra. Se trataba más bien de controlar los desórdenes festivos que caracterizaban a las chinganas, donde la borrachera solía terminar en riñas que resultaban poco gratas para las gentes de los sectores altos de la capital. Es así que encontramos tanto reglamentaciones como prohibiciones que constreñían la vida de las chinganas a barrios populares de inicios del siglo XIX, tales como el sector de la Chimba (más allá del Río), hoy barrio Mapocho. El 19 de febrero del año 1824, un Decreto Gubernamental establecía como sectores permitidos para las chinganas: “la Alameda del Tajamar -desde la segunda pila hasta la quinta de Alcalde-; en la Cañada -desde la esquina de debajo de la Moneda hasta el colegio de San Agustín-; y en la Cañadilla -desde la esquina de Zañartu hasta la capilla de la Estampa- prohibiéndose cualquier instalación fuera de los lugares señalados...”[8].

Junto a éste, el día 21 de mayo del mismo año, un Decreto de la

Policía de Buen Orden de Santiago señalaba: “Quedan prohibidas las chinganas, ramadas, juegos de bolos, ruedas de fortuna, loterías privadas, rifas y carreras de caballo, sin previa licencia de la intendencia y se limita el horario nocturno de fondas, cafés, pulperías y bodegones”[9].

Pero las constricciones oficiales hacia las chinganas no eran tampoco cosa muy nueva en la naciente República de Chile, pues ya en 1816 y en 1821, Casimiro Marcó del Pont y Bernardo O’Higgins respectivamente, habían decretado la prohibición del juego carnavalero de la challa, en razón del desorden e incomodidad que generaba para las élites de la época.

No se trataba entonces de una riña entre lo auténtico y lo inauténtico, entre lo propio y lo ajeno, entre lo chileno y lo no chileno, sino entre lo oficial y lo subalterno, entre las élites y el pueblo, cuestión que nos lleva a repensar los sentidos encubiertos de la polémica defensa por la cueca en nuestros días.

Sin embargo, el año 1872 bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna, comienza a desarrollarse una estrategia diferente, dado que las ordenanzas y decretos no habían logrado contener la expresión festiva de los sectores populares. Es así que en la esquina de las calles Av. Matta y Arturo Prat, se instala la llamada Fonda Popular, “con la intención de controlar en parte algunas de las actitudes destempladas habituales de las chinganas, se clausuraron muchas de ellas y se intentó concentrar la actividad en esta “Fonda Popular”[10].

Ya en el siglo XX, la palabra fonda había reemplazado a la de chingana y se había transformado en el espacio emblemático de conmemoraciones dieciocheras, mas con una estética campesina más parecida a la de las ramadas, que al de las antiguas chinganas. De alguna manera, la fonda patria volvía a su origen colonial, representando una de las tantas falacias de nuestra chilenidad.

No hay primera sin segunda: La chilenidad a la luz de sus propias falacias históricas

La historia de las falacias patrias tiene más larga data, y se remonta al “Acta de Instalación de la Excelentísima Junta de Gobierno del Reino de Chile”, que en el año 1810 señalaba: “En la muy noble ciudad de Santiago, a diez y ocho días del mes de Septiembre del año de mil ochocientos diez, el Muy Ilustre Señor Presidente y señores de su Cabildo congregados con todos los jefes de todas las corporaciones, prelados de las comunidades



religiosas y vecindario noble de la capital en la sala del Real Consulado, dijeron: ...Todos los cuerpos militares, jefes, prelados, religiosos y vecinos juraron en el mismo acto obediencia y fidelidad a dicha junta instalada así en nombre del señor Fernando Séptimo, a quien estará siempre sujeta...”[11].

La constitución de la Primera Junta de Gobierno tenía pues un carácter realista, dependiente, no patriótico y auténtico, como pretende reivindicar la retórica oficial que lleva asociada la ritualidad dieciochera. Pero entonces, ¿por qué en las efemérides cívicas del calendario nacional se señala a Septiembre como “el mes de la patria” y el día 18 como el de la “independencia”?

Según la historiadora Paulina Peralta[12], hasta 1836 Chile conmemoraba fundamentalmente 3 fiestas cívicas, el 18 de septiembre de 1810 -la primera Junta Nacional de Gobierno- el 12 de febrero de 1818 -la Declaración de Independencia- y el 5 de abril de 1818 -la Batalla de Maipú-, que representaban

respectivamente la regeneración política, la independencia y su consolidación. Sin embargo, esta multiplicidad festiva se habría reducido a una única festividad durante el gobierno del militar conservador José Joaquín Prieto, aduciendo razones de corte económico.

Sospechosamente, la fecha elegida por Prieto para unificar las conmemoraciones patrias coincide con los días en que inicia y culmina su propio período presidencial (entre el 18 de septiembre de 1831 y el 18 de septiembre de 1841). Pero había además otro antecedente. Prieto había sido general durante el precedente gobierno de Diego Portales, otra gran figura de las falacias de la retórica nacional oficial, pues es considerado como el arquitecto del orden republicano, pese a su controversial política de autoritarismo y obediencia civil. Portales es quien preside la primera Revista o Desfile Militar el día 18 de septiembre del año 1932, dándole a la fecha cívica un contenido militar que buscaba ligar dos acontecimientos

4 En: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lasramadas

5 En: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecachinganas>

6 “Fue famosa la chingana... Diversión popular y culturación en Santiago de Chile, 1810 – 1840”, Karen Donoso Fritz. Revista de Historia Social y de las Mentalidades. Departamento de Historia, Universidad de Chile. No. 13, Vol. 1, 2009: 87 – 119. ISSN: 0717-5248

7 En: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0031686

8 En: “Fue famosa la chingana...”

9 En: “Santiago a comienzos del siglo XIX. Crónicas de los viajeros”, Guillermo Feliú Cruz. Ed. Andrés Bello, Santiago

10 En: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecachinganas>

11 En: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0012323.pdf>

12 En: ¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810 – 1837). Santiago, LOM, 2007

contradictorios: la Primera Junta Nacional de Gobierno, dependiente y realista, como ya se ha señalado -no obstante significada como símbolo de la independencia nacional-, y la creación meses después del primer Ejército Nacional, el día 2 de diciembre de 1810, cuyo principal objetivo era justamente obtener la independencia. No fue sino hasta el año 1915, durante la presidencia de Ramón Barros Luco, que se decreta por ley de la República el día 19 de septiembre como la fecha conmemorativa de las Glorias del Ejército, y se desplaza para entonces la Revista, hoy conocida como Parada Militar.

El último ingrediente autoritario y oficialista de este breve recorrido por algunas de las falacias patrias que van configurando una narrativa oficial de "lo chileno" -y por ende de lo no chileno- lo encontramos en el estatus de "baile nacional" de la propia cueca, declarada como tal durante la dictadura militar de Pinochet, el 18 de septiembre de 1979, mediante el decreto por Fuerza de Ley No. 23, firmado en el propio Edificio Diego Portales.

La cueca entonces nacionalizada, poco tiene que ver con sus expresiones campesinas y chinganas populares, pues se trata de una cueca estilizada, deserotizada y cuyos personajes centrales son el huaso elegante -el terrateniente patrón de fundo- y la china -la campesina mestiza a la que el patrón solía echar mano-. La figura patriarcal y hacendada, junto a la figura madre de los huachos "patrios", termina así de coronar nuestra mentada "chilenidad".



Tercera patita: la pata e cumbia

Entonces, si la cueca tiene un origen peruano y fue impuesta como referente "nacional", la fonda patria tiene una inspiración colonial, y la conmemoración de la independencia en realidad festeja la dependencia realista, ¿por qué tanto problema con el "cumbiancho patrio"? ¿no será que la polémica viene del vínculo de la cumbia con un renovado desprecio a lo popular, a la estética "populachera", en especial durante mediados de los '90 cuando la cumbia sound se tomó las fondas chilenas?

Preguntémosle a nuestros clásicos cumbiancheros:

"Cuando yo era chico tocaban más folclor y habían muchos grupos folclóricos, y no sólo tocaban cuecas, tocaban tonadas entre medio... Ponte a pensar, la cueca la tocas media hora y la gente no te baila más ya... entonces qué tiene que bailar la gente después, tiene que bailar música tropical, entonces muchos folcloristas decían que por qué la cumbia y hablan de eso..." (Tommy Rey, Entrevistado por el Colectivo Tiesos pero cumbiancheros, 30 de abril de 2011)

"Cuando empezó fuerte la música tropical nosotros acaparamos todo. La gente era muy buena para bailar cueca y corridos mexicanos... después empezaron a tocar cumbias. Yo tuve problemas con el sindicato de folcloristas, pero la culpa no es mía..."

(Marty Palacios, Entrevistado por el Colectivo Tiesos pero cumbiancheros, 21 de julio de 2011)

Con todas sus falacias y chauvinismos, el 18 de septiembre en Chile es lo más parecido a una fiesta carnavalera, que simboliza su historia de autoritarismos y prohibiciones en el propio desfile militar, pero que al mismo tiempo concentra su arraigo popular justamente en el festejo fondero, el mismo que sonó en ritmo de cueca, tonada y corrido mexicano, que alguna vez sonó en clave de sound e incluso de axé, y que hoy no tiene problemas en juntar en un mismo espacio la más diversa variedad sonora: ritmos tales como el rock fondean junto a la salsa o el reggaetón, la cueca campesina con la urbana, las cumbias "a la chilena" con las "extranjeras".

Yes que contrario a lo que pensaría Sabat (y tantos otros), la cumbia también es cueca...

El país de los ciegos (Por Llankamanke)

**Hace mucho mucho tiempo
sonreía el presidente
en el país de los ciegos
engañando al inocente**

Era un hombre adinerado
que con un ojo veía
que grande es la plusvalía
cuando se es jefe de Estado
A todo el pueblo ha timado
contándoles un gran cuento
Yo le digo no le miento
arrímese al escondite
que esta historia se repite
hace mucho mucho tiempo.

Pan y circo era su lema
pan y circo caballero
Gran señor es don dinero
en el juego del sistema
pues mentir no es un problema
teniendo su fin en mente
afilaba así sus dientes
"Pueblo ignorante y feliz
no sabeis lo que perdís"
Sonreía el Presidente

Y así subió los impuestos
el transporte y la comida
la Libertad fue perdida.
se queja el pueblo molesto
dejando de manifiesto
escrito en enormes pliegos
Es cierto yo no lo niego
el pueblo está arrepentido
porque se siente oprimido
en el país de los ciegos

Llenó de guardias las calles
e impuso sus nuevas leyes
a los hombres volvió bueyes
y vendió todos los valles
Yo te pido: No te Calles
si tu mente haces consciente
el poderoso nos miente
de la gente se aprovecha
y envenenan las cosechas
engañando al inocente.

Despierte el hombre despierte
ya no se deje engañar
de la cordillera al mar
vamos a darle muerte
a este sistema inconsciente
En este país remoto
la tierra del terremoto
con sangre y newen mapuche
que todo el mundo lo escuche
¡Ni cagando presto el voto!



Sección 3

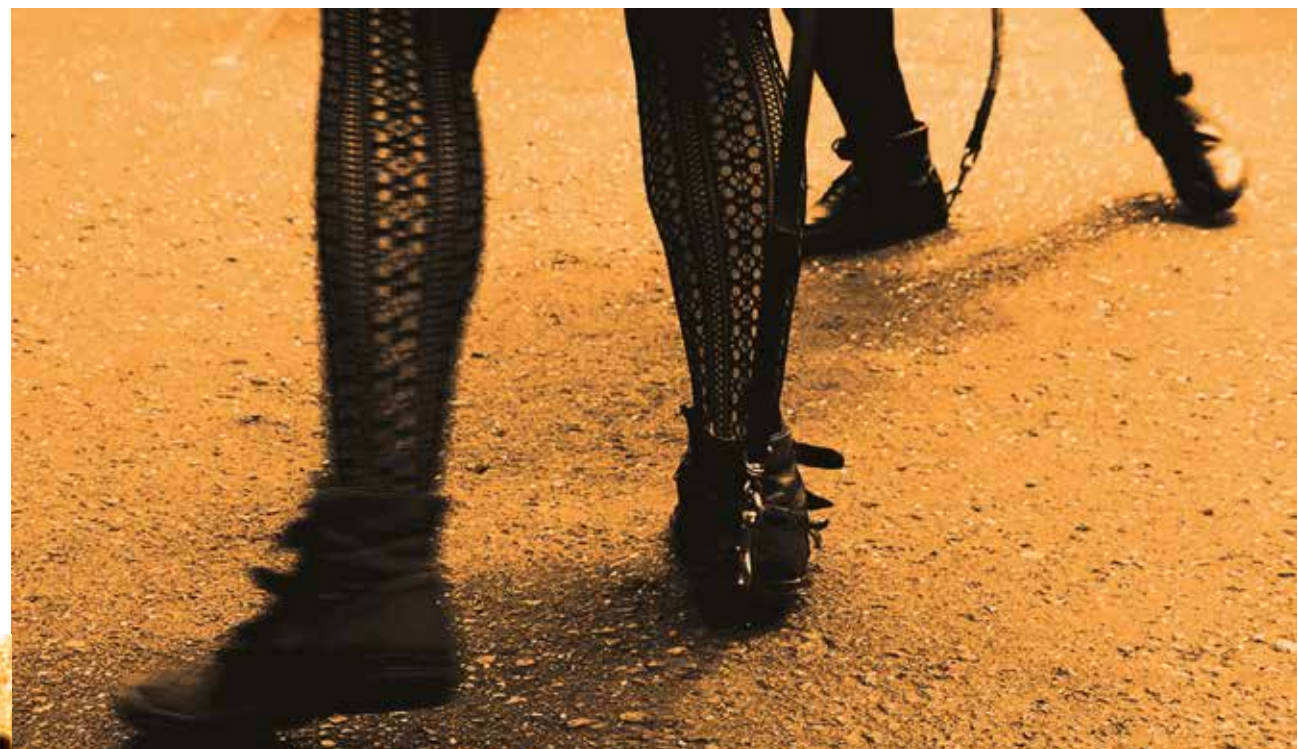
HISTORIAS CARNAVALERAS



Plaza Brasil, Santiago, 2016

QUE EL PULSO TE ACOMPAÑE¹

Por Claudia Jiménez



Una tarde de diciembre un grupo de mujeres se juntó a conversar. Las acompañaron una niña de cinco años y un bebé. Compartieron un par de horas en torno a una mesa con pan, guacamole, galletas, café, vino tinto y dos grabadoras.

Habían sido diecisiete las convocadas: Alejandra, Pamela, Paulina, Catalina, Camila, Irma, Evehyn, Olga, Manuela,

Ana, Bárbara, Paloma, Daniela, Natalia, Claudia, Marcela y María. De ellas sólo diez pudieron llegar a la junta y una onceava se hizo presente mediante un audio de 'wasap' enviado desde el otro lado de la cordillera. Existiendo múltiples experiencias e intereses que las conectan, se encontraron ese día allí, primero, por ser o haber sido parte de la banda de la Chinchintirapié y, segundo, por dedicarse o haberse dedicado a tocar el chinchín.

¹ El título de este artículo está tomado de un prendedor que Manuela y Paloma me regalaron el día en que salí a carnavalear mi bombo por primera vez, junto a un collar de flores y un montón de serpentinas ese mensaje acompañó y ha seguido acompañando mis pasos. Gracias chiquillas.

La decisión de interpretar este instrumento dio lugar a una experiencia particular para cada una de ellas, dependiendo, entre otras cosas, de su acercamiento personal a la música y a la figura del chinchinero, sus motivaciones, el año en que se propusieron aprender, los incentivos que fueron recibiendo y el momento vital en que se encontraban. Siendo un instrumento tradicionalmente masculino, el ser mujer atraviesa de una u otra forma todas estas historias.

Algo comenzó a transformarse en el oficio del chinchinero allá en el 2006 cuando partió la Escuela Carnavallera. Por primera vez personas que no formaban parte de una familia de tradición comenzaban a aprender el oficio dentro de un espacio organizado. Desde un comienzo se fueron sumando mujeres a estas nuevas camadas, de a una, de a dos, de a cuatro. Con el pasar de los años se han ido reconociendo y haciendo preguntas en torno a sus propias capacidades, la

relación entre sus cuerpos y el instrumento y la tradición que enmarca el oficio que escogieron cultivar.

Lo que sigue es la crónica de una conversación entre las mujeres “del grupo de chinchineras del mundo mundial”, como les gusta decir, aunque entre los frutos del diálogo surgieron las historias de otras que también se lo echaron al espinazo y cuyo relato aún queda pendiente rescatar y contar.

“Igual se puede”

De a poco van llegando y nos vamos poniendo al día con la vida, ¿cómo estás?, ¿en qué andas?, ¿falta algo?, nos sentamos a la mesa y las conversaciones simultáneas van poco a poco convergiendo ¿Hay pauta?, sí, sí hay, pero la pregunta con la que previmos iniciar el conversatorio es de algún modo obvia para todas: ¿por qué tocar chinchín? Desde ahí lo que suponía ser un diálogo en torno a temas puntuales tomó la forma de una ronda de historias de vida: postales de infancia, transiciones vitales, estudios, viajes, familia, anécdotas, reflexiones, deseos.

No te imaginas que cualquiera pueda hacerlo. Están los recuerdos de esas mañanas de domingo en que el chinchinero llegaba al barrio y quedabas hipnotizada. Una mezcla de música, baile y acrobacia que se inscribe en el repertorio de lo mágico en la infancia de cada una. Hay algo que fascina,

que enamora y que siguió surtiendo su efecto cuando llegamos a la Escuela. La escena no cambió demasiado, eran puros bacanes los que tocaban el bombo, percussionistas, músicos que desplegaban su virtuosismo en elegantes trajes, ahora, lentejuelados. Así fue o así era el cuadro que nos pintábamos mientras figurábamos o nos tirábamos los pasos en el cuerpo de baile. Además, una ya está grande para meterse en esto de la música, ¿o no?

Con los años vino la rotación y vimos a una, a otra y a otra chiquilla salir a la calle a chinchinear. En marzo decían me voy a la fila de bombos y más tarde

o más temprano aparecían tocando en la comparsa, ¿podré o no podré?, así como jugando después de un pasacalle venía el ofrecimiento interesado, ¿te llevo el bombo?, y cargabas expectante el caparazón junto al resto de tus adminículos carnavaleros, tanteando, tomando el peso, buscando el ajuste en la curva de tu espalda... y puta la hueá pesada, ¿podré o no podré?

El comienzo tuvo harto de enamoramiento, con el bombo por un lado y con la idea de poder tocarlo por otro, con el desafío. Sí, se puede, lo vimos en nuestras compañeras y por eso cada año fuimos más.

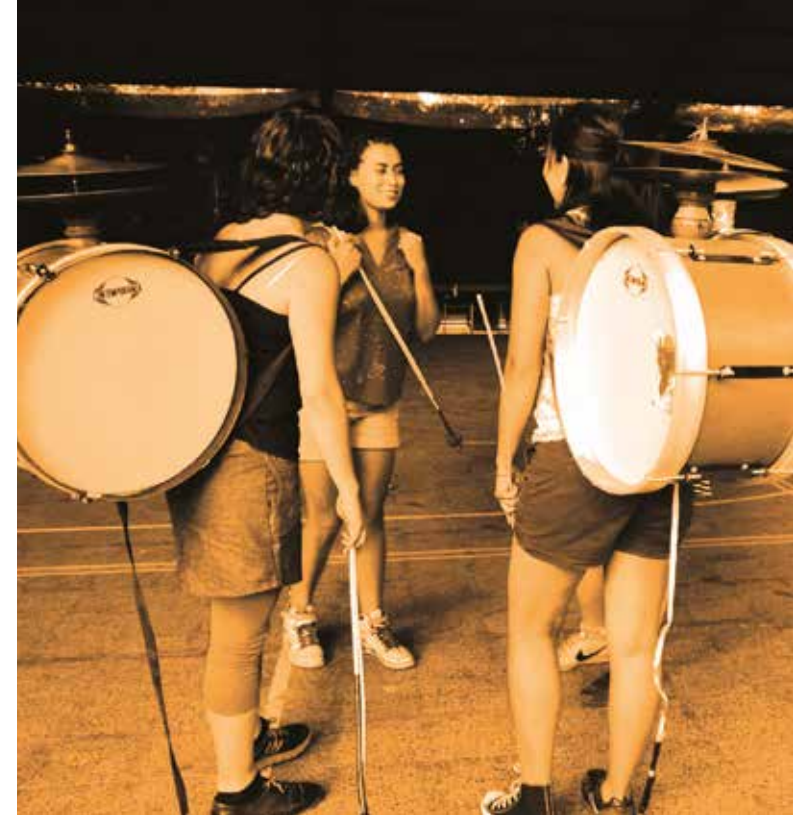


“Caderas anchas, hombros angostos”

Parece paradójico, pero a veces en la Escuela nadie te enseña. Las del 2012 recuerdan las clases de chinchín en Aguas Andinas, otras a sus padrinos motivados, casi todas llegábamos a ensayo de banda y a punta de observar, escuchar y repetir fuimos aprendiendo los toques. Sin poder echar mano a un lenguaje musical convencional comenzamos a hablar en tukatúm. Para el chinchín no hay partituras, hay onomatopeyas que devienen canciones: ka tu kaká, tu kaká, tu ká, tukatúm.

Y bueno, te propusiste tocar, te conseguiste/mandaste a hacer el bombo, llevas un par de meses practicando, llegas a ensayo y eres la única. Vergüenza. De una u otra forma experimentamos ese miedo a la exposición, ese periodo en que ya sabes un poco pero no lo suficiente, si no hay alguien más no tocas pero si no tocas la comparsa no puede ensayar, y la clínica del Pepa... terror. Sin embargo, la contingencia obliga y ya sea porque todos se fueron a la Copa América o porque ese año hubo miles de marchas, tocó tirarse a los leones antes de lo previsto; en la calle, por sobre el dominio técnico, fue el apañe de lxs compañerxs lo que permitió trascender cualquier vergüenza, venderla, sonreír y seguirle dando.

Lanzadas a las pistas nos fuimos dando cuenta que una cosa es aprender a tocar y otra es tocar en la calle. La ejecución de cualquier instrumento implica un acople, un diálogo entre un objeto y un cuerpo que, dados los 10 kilos en promedio que pesa un chinchín, toma en este caso matices bien particulares. Por otro lado, no fuimos criadas para cargar cosas



pesadas, desde el jumper para adelante el mundo nos aparta sistemáticamente del esfuerzo físico, lo sentimos, lo sabemos y lo saben todas las personas que por la calle preguntan ¿le pesa mucho mijita? Aparecen los moretones en las caderas, las lesiones en la espalda, los dolores en las muñecas, agarrar mañas que a la larga repercuten y hasta llevan a alejarse del instrumento. También surge ese idilio en que te propones elongar y entrenar a diario para fortalecer tu musculatura lumbar... finalmente, la vida te pasa por encima. Te encabronas, miras al chinchín y lo odias, odias los zapatos, odias la camisita, la chaquetita, odias todo, parece un castigo.

En ese momento del camino cada una fue ensayando soluciones: acercarse a chinchineros de tradición, indagar en la percusión desde la batería, bajar el Earmaster y estudiar en la casa, juntarse

en grupo a ensayar. Al mismo tiempo, apareció la necesidad de sentir e identificar nuestra cadencia, nuestro ritmo, nuestros pasos, los de cada una. Nuestros cuerpos son diferentes, con las caderas anchas y los hombros angostos, ¿se puede tocar igual el chinchín? Tal vez el aprendizaje más importante ha sido entender que no hay un solo modo de aprender y ejecutar el instrumento, ¿y si una china ve un video en youtube y se propone tocar el chinchín? Pues si se aplica, será chinchinera.

Un llanto que empezó bajito acaba por hacerse parte de la conversación, del mismo modo, la maternidad se hizo parte de la trayectoria de las chinchineras-madres. En el relato de nuestras compañeras escuchamos el ejemplo más claro de cómo la ejecución de este instrumento está anudada a las posibilidades -emergentes, fluctuantes, ampliables- de nuestros cuerpos de mujer.



“Más allá de la postal”

¿Por qué seguimos tocando? En varios momentos han surgido cuestionamientos, pero suceden cosas que van reafirmando el camino, se han abierto puertas, se han configurado nuevos escenarios, hemos llegado a lugares insospechados.

Algunas se han hecho parte de otras bandas lo que las ha llevado a incursionar en estilos musicales no carnavaleros, otras han explorado espacios escénicos como el teatro o el circo. Algunas han hecho el tránsito desde la comparsa a grupos de chinchineros de tradición, otras se fueron de viaje a pesar de lo incómodo y poco práctico que puede llegar a ser. Una chinchinera en medio de una orquesta de cámara, otra vestida de abejita en una obra infantil. Una en medio de la pista de un circo ecuatoriano, otra por las playas de Barranquilla. Una en Montevideo, otra en Lima. Y entre todas estas experiencias ¿qué

nos pasa con la tradición? Sabemos que hay mucho que aprender y mucho que investigar. También sabemos de demasiados ejemplos de expresiones populares estilizadas, de tradiciones que aparecen estáticas, sacralizadas, inhabitables. Indagando en las historias de las compañeras que más se han acercado a las familias chinchineras, vemos que un primer paso tiene que ver con deconstruir el mito, bajar al personaje folclórico del pedestal y reconocer el espacio social en que habita y desarrolla su oficio. No todo es elegancia y destreza.

Al mismo tiempo, al asumirlas como parte de la escena, no podemos pasar por alto la discusión entre conservación y renovación del oficio, y aquí nos quedamos pegadas un buen rato. Pensamos que en conocer hay dos alternativas, una es impregnarse de todo lo que hay para después poder hacer lo propio (conozco la tradición y luego

experimento), y otra tiene que ver con explorar a partir de los propios impulsos e intuiciones. Parece que nos gustaría tomar un poco de ambas. ¿Qué tipo de chinchinera queremos llegar a ser? Mmm, no lo sabemos con certeza. Ante todo queremos ser Paulina, Catalina, Evelyn, Olga, Manuela, Ana, Paloma, Daniela, Natalia, Marcela, Claudia y desde ahí investigar, explorar, experimentar y proponer nuevos caminos para el chinchín. Que el pulso nos acompañe.

Aperturas

Rosa Ester, Genoveva, Lina, María, esposas, madres y hermanas de chinchineros. Agarraron el bombo ya de grandes para aportar al ingreso familiar o lo agarraron de chicas junto a sus hermanos y llegada la pubertad acabaron por dejarlo. ¿Cómo fue la experiencia para ellas? No lo sabemos con certeza, quedan muchas historias por contar.



MARCHA DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Por Gabriel Pérez



Crónica desde adentro

Nos reunimos en la estatua de Manuel Rodríguez un diez de octubre a las diez. La resaca de la noche anterior fue espantada con los redobles murgueros que se escuchaban a lo lejos, mezclados con kultrunes, bombos barreros, batucadas. Y así, como por gotera, un rincón del parque se fue tiñendo con el negro, rojo y amarillo de nuestra querida Chinchintirapié.

Panderos, güiros, bombos, una que otra tecla (siempre pocas, pero buenas), dieron ritmo a la espera, mientras la magia comenzaba a dejarse ver. Vestuarios enchulados, máscaras delirantes, la incesante búsqueda de una nota común para todos los bronce.

Hicimos un círculo para encontrarnos, para entrar en sintonía, para saber con quienes contábamos, para compartir el oficio de carnaval porfiado, ese que recuperamos aquí, al final -o al comienzo- del mundo. Carnaval mestizo que hoy vuelve a brillar convertido en autogestión y resistencia.

Todos veníamos advertidos. Es mucho lo que se conmemora en este día. Son injusticias de siglos como dice nuestra cantora. Batalla desigual, ignominia y traición. La historia contada por los vencedores, por los que usurparon y se apropiaron.

El sol no tarda en hacerse presente, haciéndonos guiños familiares, llenando de vida los espacios en los que aún no llegó la música y el baile. Siempre llegar a la Alameda es una emoción, más aún cuando se llega cantando. Rostros alegres, risas involuntarias, escalofríos de emoción.

Siempre presente y bien armada está la fuerza policial. No uno sino dos, tres, cuatro guanacos, desde todas las diagonales, en todas las bocacalles para que no haya donde escapar. Por nuestra parte, dos columnas infinitas de ritmos y colores que discurren por lado y lado del bandejón de la Alameda, convirtiendo la rabia en fiesta.

De pronto una mano cobarde y encapuchada lanza una bomba de gas en el corazón mismo de nuestra comparsa, ahí entre güiro y baile. ¿De negro o de verde? Da igual, la impunidad y desmesura fue la misma.

Por momentos dispersión absoluta, instintivamente todos tratando de guarecernos del agua sucia de los mandados, protegiendo a los niños, y a los instrumentos. Una vez más lograron desarticularnos pensé... las caras se llenaron de perplejidad. Subí a un escaño de la acera y no vi a nadie. Refunfuñando entre estornudos pienso "Los perros la hicieron otra vez..." mientras intento lidiar con el apremio respiratorio que nos deja la fuerza policial.

Paso entre los encapuchados, negros provocan a verdes, verdes responden con todo el "rigor de la Ley" contra los y las asistentes a la marcha. La violencia se apodera del espacio, aquella de los enajenados apolíticos y -aún más organizada- la

institucional, la de la pacificación de la Araucanía, la de la Escuela de Santa María, la misma que repite por decenas nuestra historia republicana.

Sigo caminando por inercia hasta terminar la ruta acordada. Cruzando la moneda, recuerdo la parodia del himno y el miren como sonríen que tantas veces tocamos ahí. Me refriego los ojos tratando de aplacar el ardor y miro hacia atrás: los Tinku llamando al combate incesantemente son la antesala de lo que se viene. De fondo, la columna del guanaco dirigida contra cualquiera que se mueva.

Seguimos avanzando. Discurso de los Peñi: resistencia inagotable, pertinaz, contra la indolencia e ilimitado abuso estatal.

Al llegar a Los Héroes, a lo lejos, reaparecen los ritmos que los cobardes lograron apagar. Tímidamente, desde lejos y acercándose. Cumbiamba por aquí, carnavalito por allá.

Escucho la colegiala allá lejos y aún no sé si mi mente la confunde con un tinku. ¡Es verdad!, ¡ahí está!... nos reencontramos, y nuevamente somos comparsa. No lograron aplacarnos. Sin consensuarlo todos esperábamos ese momento. Tenemos un acuerdo tácito, un pacto que no necesita firmas. Seguimos ahí contra viento y marea, contra guanaco y zorrito, adelante con todas las fuerzas de la historia.

Termina el recorrido y surgen abrazos espontáneos ... "esta vez la hicimos" quisieron borrarnos pero la hicimos. Querían que no estuviéramos y estamos. Y eso nos acerca y nos hermana. Esa emoción, esa persistencia es lo que nos invita a seguir, y a crecer.... Cumplir diez, veinte, cincuenta años. Hasta recuperar todos los espacios que nos quitaron, todos los espacios que nos pertenecen, para que ya no nos puedan borrar. Para seguir haciendo historia.



4 PÓCIMAS DE AMOR PARA LA CARNAVALERA

Por César Puentes

*Andaba revoloteando
por entre los edificios
una flor hecha de oficios
una voz común cantando
de amor hecho bailando
se esparcía entre las gentes
para besarles la frente
aullando en la población
coloreando toda acción
dándole goce a lo urgente*

*Amanecer entre sombras
diez años que bien mereces
botando el diente de leche
cargas magia que me asombra
cuando bien tiendes la alfombra
para que bailen los pobres
orquestando los desbordes
en un gesto de amistad
donde el odio queda atrás
sin los verdes uniformes*

*Porque nada he recibido
sin que antes no haya dado
ofrezco brazos alados
y un corazón compartido
porque nada está perdido
en esta ruta enchulada
puliremos la mirada
para encontrarnos haciendo
carnavales construyendo
en nuestras poblas amadas*

*Si el poder nos niega amor
haré del amor poder
y en tierra reverdecer
para encontrar el sabor
diluído en el dolor
de sangrar por las raíces
yo te escucho cuando dices
que no hay porque celebrar
pero hermano ¡el carnaval
es lucero ante el eclipse!*



Por Miguel Ortiz

Está oscuro, completamente oscuro.

El calor todavía no comienza, una a una, las casi veinte personas que comparten esa oscuridad, van diciendo sus nombres, presentando sus anhelos y problemas, conjugando las energías anímicas antes del comienzo, presentándose como individuos para preparar la invocación común: El Carnaval de San Juan de Los Copihues.

Falta todavía un mes para el solsticio, pero ahora, en una parcela de Santa Sofía de Lo Cañas, se prepara el temazcal que invocará las fuerzas y preparará los cuerpos para la a ratos extenuante tarea de organizar un carnaval. Terminan las presentaciones y entonces se da el vamos, entra el elemento básico, el agua, "con ella todo sin ella nada", y al contacto con las piedras calentadas por horas al fuego, se transforma de nuevo en el vapor que unirá a todos esos individuos en la misma experiencia, el sudor, el calor, el pasado inscrito en cada músculo que lentamente, se va soltando, relajando, volviendo a un estado previo a todas las tensiones. El colectivo, siente, canta, pide, se abstrae por un rato de ser uno, de mirarse las caras, de compararse constantemente y yace sin más en la oscuridad. Más de una hora después termina la ceremonia, salimos al exterior y ya casi ha oscurecido, los rostros se ven tersos, se prodigan abrazos, parabienes, una sensación de complicidad nos une a todos, el

ritual se realizó, las energías se enfocaron, ahora a lo que viene, el Carnaval de San Juan De Los Copihues.

La tarea que se impuso la Compañía de Teatro de Dudosa Procedencia tiene mucho de devocionaria, levantar por diez años un carnaval nocturno, en la fiesta tradicional de San Juan, o We Tripanu, o Inti Raymi, en el corazón de la población de Los Copihues, en la comuna de La Florida, como forma de regalar, de despertar, de invocar y maravillar a su comunidad de origen, que el fuego del corazón se vea reflejado, una vez, en el fuego de las antorchas, que, en procesión, acompañan la columna de bailarines, malabaristas y bandas que atraviesan las calles y pasajes de la población.

El momento escogido, además, conspira para alcanzar una entrega y mística que pocos carnavales alcanzan pues celebra, con uno de sus tantos nombres, el Solsticio de Invierno, la Noche más Larga, la Nueva Salida del Sol, ocasión donde, en el hemisferio sur el sol alcanza su punto más bajo en el horizonte, producto de la inclinación de 23 y medio grados que tiene el eje de la tierra, momento que anuncia el inicio del invierno, de los meses fríos y del reposo de las tierras. Este evento, conocido ya por los primeros humanos, se celebra desde siempre y se seguirá celebrando mientras se puedan ver las estrellas, por lo tanto es el momento propicio para un carnaval donde se deje algo más que el sudor en la calle.

Por tanto, el trabajo de preparación y organización es enorme, más aún considerando que, como casi cualquier carnaval, la convocatoria de músicos y bailarines crece año tras año. Afortunadamente la participación y motivación de los vecinos también aumenta cada año, preparar miles de sopaipillas, cientos de vasos de vino navegado, disponer baños y espacios son tareas en que participan muchas manos, además se deben recolectar varios kilos de tela de mezclilla, palos firmes y bencina para luego confeccionar las antorchas, coordinar con los vecinos el recorrido, con las autoridades policiales, difundir el carnaval la semana previa y, pasada la tormenta, las horas de limpieza, orden y reconstitución posterior.

No obstante, pasados ya más de diez años, la Dudosa Procedencia no vacila en lanzarse una vez más al Carnaval, aunque la "manda" originaria ya se ha logrado, la voluntad de levantar el Carnaval continúa. Durante muchos años se trabajó con la parroquia del sector como base de operaciones, y a partir del año 2014 se ocupó un establecimiento educacional frente a la Plaza Salvador Allende, que recibe a quienes vienen a la población desde avenida La Florida, pero, más allá de estos cambios, el carnaval nocturno palpita con fuerza, lo piden los vecinos, lo piden las comparsas carnavalesas y ante ello, no cabe duda alguna, ¡el carnaval debe continuar!

Por Compañía de Teatro de Dudosa Procedencia

Las Calles del Jolgorio

"Hueeeevos. Huehuehuehue. vos..." luego del final de este tema de "La Mano Ajena", salimos del Cine Arte Alameda, de vuelta a Los Copihue, en la salida nos encontramos con ella, con quien siempre coincidíamos en las manifestaciones del arte en la calle; morena, pelo largo, esbelta, con gran presencia, la bailarina que concitaba un gran grupo de danza, y sus músicos, quienes siempre les acompañaban. Nosotros habitualmente nos encontrábamos con su grupo y Teatro Mendicantes en las acciones de arte callejero de finales de los 90 e inicios de los 2000, y en los carnavales de la Pincoya y Mil Tambores, junto con el grupo TUN, el candombe uruguayo liderado por nuestro amigo Pepeu en la bella parroquia de San Antonio de Padua, y nuestro Teatro de Dudosa Procedencia, con su teatro animación comunitaria, siempre realizando personajes que copasen el espacio aéreo de las multitudes festivas y críticas.

Luego de muchas cuecas, nuevas cumbias, klesmer y muchísimos personajes, nos miramos a los ojos en

la Alameda aquel 18 de septiembre del 2007, y nos reconocimos de inmediato en gran sonrisa -Rosiiiita-Hola amigos respondiste. Te contamos de la noche de San Juan y We Tripantu, que recientemente habíamos realizado su noveno acto, y te invitamos a participar, habíamos visto la evolución de tu lindo trabajo transformado en ésta gran escuela, la hermosa CHINCHINTIRAPIÉ. Nos dijiste Quizás, con tu característica sonrisa y brillo del iris, y sin decirnos nada al año siguiente enviaste parte de tu equipo a conocer nuestro diseño de Teatro Animativo, la Celebración del 10º Carnaval We Tripantu Inti Raimi.

Así fue el comienzo de esta bella historia de compañerismo y cariño entre nuestras agrupaciones y propuestas, en este limbo de la vida, de la fiesta, el heyoka nuestro de la periferia popular, en la toma de la unidad popular, la actual Villa Los Copihues, en La Florida. Desde ese tiempo no han dejado de apoyar hasta la fecha el Carnaval de Los Copihues.

Con su cuerpo de danza invitando al disfrute de los vecinos, con su agrupación

de músicos rememorando el repertorio festivo latinoamericano y local, con sus figurines acorde a la temática de la noche, mimetizándose con los árboles, interactuando con la vecindad. Tantos han pasado por tus bellas formaciones; La Danae, el Víctor, la Camila, La Verito, El Chino Esteban, Juanjo, la Valeska, Irma, César, tantas y tanto amigos de la Chin Chin Tirapié que han venido a apoyar decididamente.

Estamos agradecidos del apoyo al trabajo del teatro popular, de sus puestas en escena jolgoriosas y alegres desde el rescate de tradiciones folclóricas de Chile y nuestra comunidad, han brindado su belleza en la calles de nuestra Población.

**MUCHO CARIÑO, MUCHO
NEWÉN Y FUERZA PARA
USTEDES.**

**VIVA CHINCHIN TIRAPIÉ POR
MUCHOS AÑOS MÁS.**

UN GRAN ABRAZO.

**ATTE. COMPAÑÍA DE TEATRO
DE DUDOSA PROCEDENCIA.**



PASACALLE HISTÓRICO

MAGIA, AMOR Y UN CHANCHO SUELTO

Por Alejandro "Happy" Alegría.

*La Escuela Carnavalera Chinchintirapié celebró su décimo aniversario en la calle con una actividad hermosa. Integrantes de todas las épocas, los niños y niñas del Chiquitín Pum Pum, figurines míticos y el asqueroso Cerdo Capitalista, fueron protagonistas de una pasada por las calles del barrio Yungay.

Sábado 15 de noviembre, amenaza de tormenta eléctrica en Santiago y como en la mayoría de las oportunidades ocurre, la Escuela Carnavalera Chinchintirapié se retrasa en salir a la calle. Es un día especial, una jornada en donde se reúnen antiguos y nuevos integrantes para ponerle color al gris de la capital con un Pasacalle Histórico. Para mí también es muy significativo, es la primera vez que figuraré y eso me tiene nervioso.

Con mucho ánimo, algunos llegaron temprano a preparar el lugar de encuentro: el Liceo de Adultos Fermín Vivaceta, y así recibir a todos quienes celebrarán junto a la escuelita. Los encargados del enchule prepararon una exposición con fotos, posters y recuerdos históricos. Tam-

bién se dispuso un desayuno con frutas y jugos para los madrugadores, y un borgoña para quienes necesitaban calmar su sed carnavalera antes de comenzar el pasacalle.

Yo, apodado desde chico como Happy por mi alegría intrínseca, llegué también en la mañana disponiendo toda mi energía para ayudar. Mi primera misión es ir a buscar unas imágenes al taller de figuras en Villa Portales para apoyar la expo. Era una tarea simple, pero la mala suerte jugó en contra y todo se complicó. Un pedal de mi bicicleta salió volando a mitad de camino y me las tuve que arreglar de esa manera. Menos mal que se me ocurrió llamar a Mario "Jugo", quien pese a estar agripado, acudió a mi ayuda y juntos llevamos el mate-

rial. Era un mal augurio, tal como la amenaza de lluvia, que empezaba a dejar caer sus primeras gotas. Sin embargo, no hay miedo al agua. A veces es rico mojarse.

Volvimos al liceo y el número de gente aumentó considerablemente. Es un día especial, único y lleno de energía. No todos los días se reúnen 10 generaciones de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié a disfrutar la calle, y la energía desborda el Fermín Vivaceta. Por todos lados se reencuentran "amigos" de muchos años. Historias de complicidad, de amor, de desamor, de cariño, de alegrías. Sonrisas, borgoñas, pitos, abrazos, palabras, coqueteos... todo mientras la mayoría se viste con su mejor pinta, se maquilla y arregla para armar el carnaval.

Se escuchan los primeros instrumentos, los músicos calientan con ritmo fiestero. Llega Diego Gaytán, alias "Chinchi Moto", y hay más abrazos y brindis, es su cumpleaños. Otro motivo para celebrar y compartir. El Pasacalle Histórico Familiar reúne a la familia carnavalera, desde los niños del Chiquitín Pum Pum, hasta los más viejos, esos que pusieron la primera piedra de lo que hoy es una de las comparsas que lucha contra las injusticias que abundan en este país.

Los figurines nos reunimos en círculo y nos organizamos para abrir espacios dibujando un plan estratégico con nuestras máscaras. Había máscaras de todos los tiempos. Una monja sexy del montaje inicial. Toni Narko, Diably Yankee, la Negra, y otros ángeles y demonios. Los perros pacos y los marginales. Una mona profesora. Los brujos con su energía mística. Las calacas representadas por lloronas, cuatreritos, soldados, una guapa colegiala y un histórico sepulturero. También estaba la enfermera sexy y algunos ancianos que, representándonos a todos, luchaban por el fin de las AFP. El más famoso chinchinero y el ambicioso cerdo capitalista, el cual este día se apoderaría de mí ser.

10 Años de lucha y carnaval

Los miembros de baile y banda salen al escenario de concreto y la fiesta toma color. La Rosita Jiménez, gran ícono de la escuela, coordina la pasada con el megáfono y apura a la gente. Los estándares se ubican en posición de avanzada y se despliega un lienzo con la leyenda "Es-

cuela Carnavalera Chinchintirapié: 10 años de Lucha y Carnaval por un espacio digno para el arte popular". No hay más tiempo que perder, en cualquier momento el agua se deja caer.

Un furgón de carabineros se hace presente como una especie de simbolismo de la represión que siempre ha acompañado a los carnavales en Chile, pero debe emprender retirada ante la enorme cantidad de energía que todos los intérpretes demuestran. Ese instante es aprovechado por "Chinchi Moto" para entregarme una arenga final antes de que el Cerdo Capitalista, figurín que él creó y me prestó, se apodere de mi esencia. "Eres mierda y plata, lo más asqueroso de la sociedad", me recalca a gritos envalentonándome antes del viaje.

Nos separamos, porque se arma el círculo de amor, rito sagrado en donde la escuela envía sus buenas vibras y cariños a todos quienes serán parte del pasacalle. El espacio en donde las máscaras se apoderan de los figurines, el instante en que dejé de ser el Happy y me transformé en el asqueroso Chanchito. El momento en que toda la historia de la Chinchín empieza a desbordarse por cada uno de nosotros y en donde los primeros bombos se hacían sonar para partir con el potente Charagua.

Y así se inicia el viaje, bien arriba y con toda la escuela bailando el Charagua. El Cerdo Capitalista se fue atrás, cerrando la pasada, con los cuatreritos, los brujos, una perra paca y una cimarrera. Adelante se despliegan las otras calacas, los ángeles y los diablos. Después mar-

chan con su alegría enorme los niños de la escuela junto con los figurines ancianos y la enfermera. Después se extiende el cuerpo A de baile con su notable desplante, la banda con un sonido impresionante y el cuerpo B lleno de colores y ritmo. A los costados se ubican los familiares, amigos, el público y los siempre necesarios aguateros.

"El que no baila, se va pa' la casa"

Fue un momento mágico de principio a fin. Los bombos impulsaron el ritmo, los vientos soplaron muy alto, los güiros pusieron el sabor, los bailarines cantaron más fuerte que nunca y los figurines cautivaron con sus máscaras mientras abrieron calle. Fue el mejor homenaje a años de historia carnavalera, a los cientos que fueron parte de la Chinchín y la forma de recalcar que la Escuela tiene mucho todavía por vivir. Se gozó como nunca y todos fueron parte de la fiesta, esta vez nadie se fue para la casa.

Ocurren anécdotas hermosas. La pasarela en el Bombo Chivara, quizás más larga que nunca, cuenta con muchas figuras, una alegría enorme e incluso escenas cómicas. Uno de los cuatreritos zapatistas se detuvo para lucir su lazo mientras desfilaba y recibió un puntapié en el trasero de uno de los ancianos que figuraba en silla de ruedas. El cuatrerito se paró adolorido, mientras el viejo intentaba recuperar su zapato ayudado por la enfermera y el otro jubilado. También sobresalieron los perros marginales y los potentes aullidos que intercambiaron al momento de encontrarse en medio de las filas que hacían banda y baile.

La rueda de bombos en la tercera cueca también fue singular y emocionante. Un figurín creado para la ocasión en homenaje al mítico Pepa, sorprendió a todos con sus giros. Y la Chica Coté Reyes nuevamente mostró su talento cuequero para zapatear entre los chinchineros en plena Plaza Brasil. También hubo espacio para las coplas, que en las voces de Miguel Ortiz y César Puentes tuvieron vida. La última, la hizo el "Migue" y sacó aplausos: "Somos la Carnavalera/ que cultiva carnavales/ y así cada temporada/ brotan flores en las calles".

¿Y el cerdo capitalista? Lo da todo. Los nervios se fueron difuminando una vez iniciado el carnaval. El chanchito se entrega con sus compañeros para cuidar la retaguardia de la comparsa, molesta a los niños, coimea a los perros pacos, compra bicicletas y autos, intenta travesuras con varias mujeres,

come desechos, le zapatea a la cimarrera, se inmiscuye en un camión de basura, baila a morir y hasta raja su fino pantalón para dejar ver sus perniles. Una experiencia que siempre recordará, al igual que todos los que pusieron su amor para agradecer todo lo aprendido y vivido en la Chinchintirapié. Después vienen los abrazos, las felicitaciones, las fotos y la entrega de cariño. Más borboñas, más risas, más pitos, un rico almuerzo y mucha alegría. Todos los "compañeros" de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié terminan como siempre, armando una enorme fiesta y gozando como si el carnaval nunca tuviera fin. Esta vez bajo la lluvia, que se larga al final de la pasada, como si la naturaleza hubiera brindado un espacio antes de iniciar su propio espectáculo de agua, nubes y truenos.

Hubo homenajes a los chinchineros de tradición, esos que inspiraron la creación de

la escuela, como a María Guillermo quien conforma la familia Saavedra-Toledo; a la "Lola", el "Pepa" que constituyen la familia "Toledo-Peralta"; a Don "Tito" y la familia Lizana, a la familia de Carlos Aravena y al organillero Leónidas Vivencio. Y por supuesto, a la Rosita por todos sus años de entrega y amor, y otros miembros históricos que han dejado su huella como Robinson San Martín y Alejandro Ortega. Así se vivió el cumpleaños número 10 y seguramente así vendrán muchos otros festejos entre challa, bombos, baile, máscaras y comunidad. Como siempre en la Chinchín seguiremos gritando:

¡EN LA CALLE Y SIN PERMISO, YO ME EDUCO Y ORGANIZO!



