



Escuela de Posgrado

Facultad de Arte

Magister en Arte, Mención Patrimonio Cultural

El figurín como arte de resistencia:

análisis del oficio y su significado
en el contexto cultural chileno.

Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, Mención Patrimonio

Karla Javiera Suazo
Arévalo

Profesor guía: Dr. Marcelo José Islas

Valparaíso-
Santiago
Chile 2024

Quiero agradecer profundamente a los maestros y figurines que desde el amor por su oficio quisieron compartir sus reflexiones: Robinson San Martín, Carolina López (Luna), Ame Liwen Saavedra, Daniela Rico, Francisca Copaja y cuerpo de figurines de la colectiva “Hierba Mala”.

Infinitas gracias.

Tabla de contenido

Resumen

Abstract

Introducción

Capítulo 1. Problematización

- 1.1 Problema de investigación
- 1.2 Antecedentes
- 1.3 Pregunta de investigación
- 1.4 Objetivo general y específicos
- 1.5 Justificación
- 1.6 Importancia
- 1.7 Estado de la cuestión o balance bibliográfico

Capítulo 2. Marco teórico

Capítulo 3. Diseño metodológico

- 3.1 Tipo de estudio
- 3.2 Etapas del estudio y métodos de recolección de datos
- 3.3 Técnica de análisis

Capítulo 4. Análisis: El arte de figurar y la resistencia de lo extra-cotidiano.

- 4.1 Elementos estéticos/simbólicos y su relación en el polo de resistencia
- 4.2 Elementos históricos en la tradición figurinística
- 4.3 La recuperación del rito o ritual como herramienta cultural de memoria y resistencia.
- 4.4 Efecto sociopolítico del ser “figurín”
- 4.5 El oficio y procesos de creación Individual y colectivo.
- 4.6 El rol de la máscara en la performance del figurín
- 4.7 La resistencia del oficio de figurar en el contexto de pandemia
- 4.8 Figurines

Capítulo 5: Conclusiones

Bibliografía

Apéndice 1

Apéndice 2

Apéndice 3

Apéndice 4

Apéndice 5

Anexos: Fotos, reportajes al grupo, otro tipo de documentos gráficos, audiovisuales (Links) que necesites para justificar tus posiciones en el cuerpo de la tesis.

Tabla de figuras

Figura 1. “Ataúd de Pinochet lanzado al Río Mapocho, pág.

RESUMEN

Introducción: La presente tesis aborda el oficio de figurar desde una perspectiva artística enfocada a su acción política de resistencia. Se investiga cómo este oficio se enfrenta a la cultura mercantilista impuesta por la cultura dominante, analizando los elementos históricos, políticos, estéticos y simbólicos que lo caracterizan.

Métodos: Para estudiar el problema, se adoptó una metodología cualitativa e interpretativa. Se realizaron entrevistas y se recopilaron inquietudes de jóvenes figurines(as) que colaboraron en la elaboración de un marco de preguntas dirigido a reconocidos maestros(as) de este oficio, basándose en su experiencia y rol en el mismo. Este enfoque del fenómeno de figurar en el contexto urbano de la región metropolitana, permite analizar tradiciones y estéticas de diversas comunidades.

Resultados: Los principales resultados revelan que las diferentes visiones sobre el oficio generan diálogos e imaginarios que se enriquecen mutuamente. Se establece un lenguaje nuevo “figurinístico”, el cual refleja la complejidad de las intersubjetividades, tanto dentro de la comunidad de figurines como en el público que observa y/o participa de su acción.

Discusión: Los hallazgos sugieren que el oficio de figurar no solo desafía la cultura hegemónica, sino que también contribuye a la resignificación de las tradiciones culturales. Se escogió una perspectiva “emic” para la reflexión y análisis del objeto de estudio, que permite una comprensión más profunda de los valores, creencias y motivaciones de la comunidad, subrayando la importancia de la resistencia y la colaboración en la creación de un sentido de identidad colectivo y de valorización de este patrimonio cultural inmaterial.

DESCRIPTORES

<Carnaval> <figurín> <resistencia> <máscara> <teatro callejero>

ABSTRACT

Introduction: This thesis addresses the craft of figure-making from an artistic perspective, focusing on its political action of resistance. It investigates how this craft confronts the commercial culture imposed by the dominant culture, analyzing its historical, political, aesthetic, and symbolic elements.

Methods: To study the problem, a qualitative and interpretive methodology was adopted. Interviews were conducted, and the concerns of young figure-makers were collected. They collaborated in the development of a framework of questions addressed to renowned masters of this craft, based on their experience and role in it. This approach to the phenomenon of figure-making in the urban context of the metropolitan region allows for the analysis of traditions and aesthetics of diverse communities.

Results: The main results reveal that the different perspectives on the craft generate dialogues and imaginaries that mutually enrich each other. A new "figure-making" language is established, reflecting the complexity of intersubjectivities, both within the figure-making community and among the audiences who observe and/or participate in its performance.

Discussion: The findings suggest that the figure-making craft not only challenges hegemonic culture but also contributes to the redefinition of cultural traditions. The emic perspective adopted in the research allows for a deeper understanding of the community's values, beliefs, and motivations, highlighting the importance of resistance and collaboration in creating a sense of collective identity and valuing this intangible cultural heritage.

DESCRIPTORS

<Carnival> <figure> <resistance> <mask> <street theater>

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el oficio del figurín, un arte que se ha transformado en el contexto urbano chileno, particularmente en la región metropolitana, dónde se manifiesta como una forma de resistencia político-cultural. A pesar de su rica tradición y de su relevancia en la construcción de identidades colectivas, el oficio de figurín ha sido históricamente “subestimado”, y relegado a un espacio disidente dentro del ámbito de las artes hegemónicas. Esta investigación busca analizar las dinámicas que permiten la aparición y consolidación del figurín como un arte de resistencia, así como los elementos que contribuyen a su reconocimiento y valoración en el contexto de las artes escénicas y sociales contemporáneas.

En un afán de construir una tesis desde el interés colectivo, las preguntas que articularon las entrevistas dirigidas a personas dedicadas por años en el oficio de “figurín” o maestros(as) mascareros(as), fueron diseñadas y creadas por jóvenes figurinas de la colectiva “Hierba Mala”. Considerando el siguiente motivo, *“¿si pudieras encontrarte con un/una maestro/a mascarero/a, qué preguntas les harías?”*, de aquí nacen diversos cuestionamientos que articulan y se desarrollan en el capítulo 4. Además, el cuerpo completo de estas preguntas planteadas por las figurinas se agrega al final de la tesis a modo de apéndice.

Capítulo 1: Problematicación, el arte urbano en Santiago de Chile, tiene cabida para diversas expresiones artísticas. Los figurines en este contexto, constituyen una forma de arte popular que dialoga con el público y rompe con la cotidianidad, funcionando como una manifestación cultural que refleja la memoria y la crítica social. Sin embargo, su presencia en la ciudad ha enfrentado tensiones significativas, como la represión, censura e invisibilización por parte de las autoridades, lo que contrasta con el reconocimiento de estas

figuras en la Fiesta de La Tirana, donde son valoradas como parte esencial del patrimonio cultural.

A pesar de su profundo significado en el norte de Chile, en Santiago, el trabajo de los figurines surge principalmente de la iniciativa individual, careciendo de apoyo institucional y reconocimiento formal, lo que genera preguntas sobre su sostenibilidad y sobre el valor que la sociedad les asigna. Esta investigación busca problematizar esta situación, analizando las dificultades que enfrentan en su ejercicio situándose mayormente como un arte que resiste. Además, tiene por objetivo comprender mejor su significado y visibilizar su importancia como arte urbano contemporáneo.

Capítulo 2: Marco teórico, el carnaval es el nicho donde se desarrolla el figurín, en la historia de Chile diversos gobiernos lo han intentado suprimir, asociándolo con la desobediencia y el desorden. Sin embargo, el carnaval persiste como una poderosa forma de manifestación política y social, ofreciendo una crítica satírica que revaloriza expresiones culturales y artísticas muchas veces censuradas. Aunque el Estado reconoce el carnaval como un rasgo patrimonial valioso, existe una contradicción en su valoración.

El figurín es un elemento artístico cargado de simbologías y de historia, sin embargo, en el contexto urbano, estas simbologías son resignificadas por sus ejecutantes, los cuáles van a tomar el concepto de ritualidad presente en sus orígenes, para llevarlo a una escena actual.

El concepto de Mijaíl Bajtín sobre la ritualidad carnavalesca realza el poder transformador de esta expresión, posicionando al figurín como un agente fundamental en la crítica social y en el fortalecimiento de la identidad cultural.

Capítulo 3: Diseño metodológico, este capítulo describe el enfoque cualitativo como la metodología más adecuada para observar el fenómeno de los figurines

en el contexto urbano de Santiago de Chile. Se centra en la importancia, para los figurines, de rescatar y resignificar tradiciones estéticas que provienen de otras regiones y comunidades, analizando el fenómeno desde una perspectiva social, cultural, artística y simbólica. La investigación busca profundizar en la descripción contextual de estas prácticas, permitiendo un análisis integral de las intersubjetividades de los participantes.

La perspectiva “emic” por otra parte, implica la observación desde dentro de la comunidad de figurines, teniendo en cuenta sus valores, creencias, motivaciones e inspiraciones. Esto permite comprender el fenómeno de manera más rica y significativa, reflejando la experiencia vivida por los involucrados.

El tipo de estudio utilizado es el descriptivo, interpretativo y analítico, que tiene como objetivo comprender el significado que los figurines, tanto grupalmente como individualmente, otorgan a su oficio, así como a su valor simbólico y cultural que estos reconocen, tanto dentro como fuera del carnaval. La investigación propone profundizar en el Patrimonio Cultural Inmaterial, describiendo las técnicas y procesos involucrados en la creación de figurines, analizando documentos y entrevistas en diferentes contextos urbanos.

La investigación adopta un enfoque interpretativo para explorar simbolismo y funciones sociales del oficio, analizando narrativas teatrales y su relación con la identidad y la memoria colectiva. También, se lleva a cabo un análisis crítico sobre el papel de estas prácticas en el contexto político contemporáneo y sobre cómo la teatralización de espacios públicos fomenta la pertenencia y la preservación de la memoria cultural.

La investigación se desarrolla en dos etapas: la primera incluye la observación participante y reflexiones de un grupo de jóvenes figurinas de la Colectiva “Hierba Mala”; la segunda se centra en la entrevista con maestros(as) figurines

y mascareros(as) experimentados(as). El diseño de este estudio es endógeno, no experimental y etnoescenológico, ya que busca comprender y valorar las prácticas teatrales desde la tradición escénica propia o propuesta de este grupo en particular de artistas principalmente en la calle, enfocándose en las prácticas y comportamientos extra-cotidianos de los sujetos en la intersección de las ciencias sociales y las artes escénicas.

Capítulo 4: Análisis. El Arte de Figurar y la Resistencia de lo extracotidiano.

Este capítulo explora el carnaval como un catalizador de reivindicaciones sociales, actuando como una forma de resistencia ante la dominación ideológica y cultural que enfrentan los sectores populares (Godoy, 2011). El concepto de resistencia se presenta como un espectro de acciones diversas, y se enfatiza que el papel del figurín se manifiesta en el espacio público, donde sus experiencias vivas y cambiantes moldean su identidad. Este ser cambiante, busca establecer un diálogo con el espectador, enfatizando su función política, al mismo tiempo que mantiene un aspecto espiritual que lo conecta con su entorno. La naturaleza dinámica del figurín, permite que su arte y su mensaje evolucionen, reflejando la riqueza de las experiencias compartidas en el ámbito urbano.

Dentro de este capítulo se desarrollan los siguientes subtemas:

El arte de figurar y la resistencia de lo extra-cotidiano. En este subcapítulo, por medio de la voz de distintos figurines(as) y de maestros(as) mascareros(as), se analiza cuál/les son los puntos de resistencia popular que articula este oficio, colocando como eje central y de fuerza, la capacidad de salir del cotidiano, de explorar y generar vínculos de complicidad dentro del juego y del plano extra-cotidiano con la comunidad en el territorio urbano de distintas comunas de Santiago.

Elementos estéticos/simbólicos y su relación en el polo de resistencia. En este subcapítulo, se analiza cómo los figurines van a establecer líneas de trabajo y ejercicio que van a pasar por momentos individuales y colectivos para que la creación sea posible, considerando todas las posibilidades y dificultades que esto conlleva, lo cual advierte cómo este oficio se configura como un arte de resistencia desde el comienzo, en su mismo proceso de creación. Además, se observa como la calle y el público van a completar el sentido profundo que simboliza el figurín, encontrando dentro de este oficio un quehacer único, que se encuentra en constante cambio y transmutación en todos sus aspectos.

Elementos históricos en la tradición del figurín. En el año 2006 nace la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, esta escuela a su vez, forma una comparsa compuesta por un cuerpo de danza, un cuerpo de músicos(as) y un cuerpo de figurines, los cuáles, van a servir como una especie de “caldo de cultivo” para dar pie a muchos procesos de creación y evolución de montajes originales y colectivos. Luego de años de montajes, estas creaciones se han ido transformando y modificando de acuerdo al contexto político y cultural del territorio. La performance y ritualidad de los personajes (figurines) que nacen en cada montaje van a servir de inspiración para la proliferación de nuevos cuerpos de figurines en diversas comparsas en la actualidad.

La recuperación del rito como herramienta cultural de memoria y resistencia. En este subcapítulo, se analiza, cómo las comparsas y la escena teatral callejera se movilizan en torno a las creaciones, sostén de imaginarios y ritos propios, que se manifiestan como una resistencia contra la cultura dominante hegemónica. Es justamente la imposición, la forma violenta de instalación, invasión e invalidación de los valores culturales populares y el no reconocimiento de figuras importantes en las luchas sociales y artísticas, como es el caso de Víctor Jara y “Los diablos rojos de Víctor”.

Es por ello que la resistencia a esta imposición, muchas veces carente de significados, y el rescate de la memoria colectiva, de estas figuras emblemáticas, personas arquetípicas, valores, muertos, inspiraciones y creencias, van a dar forma y creación de rituales que sirvan de insumo y acto de comunión entre las comunidades.

Efecto sociopolítico del “figurín”. Desde su preparación, el intérprete figurín, observa directamente, cuáles son los efectos de su expresión en el amplio sentido: Visual, plástico, físico-corpóreo, de movimiento, lenguaje, entre otros, en el público observador. Dichos efectos pretenden interpelar al otro. Proponer un juego teatral o dramático, que modifica el espacio cotidiano de los espectadores y que los invita a moverse dentro del imaginario extra-cotidiano del figurín.

El oficio y procesos de creación. En este subcapítulo, se describe la relación entre el proceso individual y colectivo de preparación y creación artística, que va a dar forma al objeto de estudio. Esta metodología, que nace desde la autogestión, es un ejercicio de las plenas voluntades de sus oficiantes/artistas, y va a posicionar también al proceso creativo desde el alero de la resistencia, en contraposición con la sociedad mercantilista que promueve la reproducción seriada con el objetivo de generar una mayor producción, con un mínimo de esfuerzo en el menor tiempo posible.

El rol de la máscara en la performance del figurín, en este subcapítulo se observa cómo la presencia de la máscara va a ser un motor en el ejercicio y en la performance del figurín y se considera un eje central de este oficio, los conocimientos sobre su creación y trabajo pasan a convertirse en una tradición por medio del ejercicio de maestros mascareros a otros nuevos participantes.

La resistencia del oficio de figurar en el contexto de pandemia, aquí nace el cuestionamiento sobre qué hace el figurín si su espacio de expresión y ejercicio,

que es la calle, se encuentra prohibida. Desde dónde puede seguir ejerciendo el figurín su labor para no perderse y extinguirse.

Figurines, en este subcapítulo se observan y describen distintos figurines y montajes antes mencionados, en dónde sus creadores narran cuáles fueron sus principales aspiraciones e inspiraciones en el proceso de creación y en su ejercicio mismo.

En síntesis, la trayectoria del figurín en el contexto urbano de Santiago de Chile revela su carácter como una práctica artística profundamente arraigada a la resistencia, la memoria y la cultura popular. A través de sus manifestaciones, este oficio a logrado mantenerse vivo, desafiando las dificultades impuestas por la falta de reconocimiento institucional y enfrentando las tensiones propias del entorno urbano y político en el que se desarrolla. La continuidad de estos artistas refleja una voluntad de revitalizar y reivindicar un patrimonio cultural que, aunque marginado en ciertos ámbitos, sigue articulándose y expresándose con fuerza en las calles y en el imaginario de las comunidades.

Este trabajo, permite comprender que el figurín no solo es una expresión estética, sino también un acto político y social, una forma de resistencia que se dimensiona en su capacidad de transformar el espacio público, en diálogo constante con su entorno y con el espectador. La perspectiva teórica y metodológica adoptada ha demostrado que, desde una mirada crítica y participativa, es posible valorar y potenciar estas prácticas, reconociéndolas como parte fundamental del patrimonio cultural inmaterial del país.

Capítulo 1. Problematicación

El arte urbano se manifiesta a través de diversas expresiones artísticas que intervienen el espacio público, entre ellas, se encuentra la presencia de los figurines. Estos personajes, frecuentemente, elaborados con materiales reciclados y portados por personas que performan en el espacio público, constituyen una forma de arte popular, vinculado a la memoria. Esta expresión dialoga directamente con el transeúnte, público y el entorno. Su carácter inherentemente urbano y su capacidad para romper el espacio cotidiano, reflexión o incluso crítica social, los sitúan como una manifestación cultural espontánea, arraigada a la voluntad de sus creadores y portadores.

Sin embargo, la trayectoria de los figurines en el contexto urbano de Santiago, no ha estado exenta de tensiones. A lo largo de los años, se ha observado situaciones de represión, intentos de censura e interpretaciones negativas por parte de las autoridades, e incluso se ha dado una suerte de invisibilización que contrasta con la atención que reciben otras formas de arte callejero. Esta realidad, ligada a la historia del carnaval, sugiere una historia de falta de aceptación plena de los figurines como una expresión artística legítima en el espacio público de Santiago.

Esta situación, se vuelve particularmente paradójica al contrastar con el reconocimiento que reciben los figurines en el contexto de la Fiesta de La Tirana, en el norte de Chile. Allí, estas representaciones, cargadas de un profundo significado religioso y tradicional, son consideradas un elemento central del patrimonio cultural inmaterial de aquel territorio. La elaboración y la presencia de los figurines en La Tirana no solo son aceptadas, sino que son valoradas y transmitidas generacionalmente como parte esencial de la identidad cultural y religiosa de la comunidad.

En el contexto cultural y urbano de Santiago, sin embargo, este oficio nace fundamentalmente de la iniciativa y voluntad de sus actores. A pesar del tiempo, la creatividad y la inversión personal que implica, esta actividad generalmente no recibe un reconocimiento formal por parte de instituciones

culturales, ni se traduce en una remuneración económica estable para quienes la practican. Esta falta de apoyo plantea interrogantes sobre el valor que la sociedad y las instituciones otorgan a estas formas de expresión artística autónomas y sobre las posibles barreras que enfrentan para su sostenibilidad y desarrollo.

En este contexto, la presente investigación de magíster se propone problematizar la situación de los figurines como expresión artística urbana en Santiago, explorando las posibles formas de represión y/o las dificultades para su ejercicio, analizando las razones detrás de la disparidad en su valoración en comparación con el caso de La Tirana, y profundizando como este hecho colabora con que se transforme en un arte de resistencia. A través de este análisis, se busca contribuir a una comprensión más profunda sobre el significado de este oficio en el contexto urbano de Santiago, así como visibilizar el valor cultural y la potencialidad de los figurines como una manifestación artística relevante en el tejido urbano contemporáneo.

1.1. Problema de investigación

El carnaval, como espacio de expresión artística y social, ha sido objeto de múltiples intentos de censura y represión a lo largo de la historia de Chile, especialmente durante períodos de dictadura, represión y de control social (períodos de Estallido Social y Pandemia). Sin embargo, el figurín ha sabido adaptarse, convirtiéndose en un símbolo de resistencia ante la cultura mercantilista y hegemónica. Este fenómeno plantea interrogantes sobre los códigos simbólicos y estéticos que inspiran la creación de un figurín y cómo estos elementos contribuyen a su percepción como un arte de resistencia.

La investigación se llevará a cabo desde la voz y la experiencia de los propios figurines, quienes, a través de su práctica, establecen una perspectiva única sobre el significado y la importancia de este oficio en la construcción de memoria colectiva y en la reivindicación de los derechos humanos y culturales. Se plantea, por tanto, no solo documentar el proceso de creación y la

simbología del figurín, sino también comprender cómo este arte se articula en un contexto de resistencia y lucha social.

1.2. Antecedentes

Una de las festividades carnavales más importante en Chile es la “Fiesta de la Tirana”, celebrada en el pueblo que lleva el mismo nombre, localizado en el Desierto de Atacama, en la región de Tarapacá, comuna de Pozo Almonte.

La fiesta dura alrededor de diez días en los que transitan comparsas, fraternidades y colectividades compuestas por músicos, danzantes, figurines, también llamados “danzantes enmascarados”. En el origen de esta festividad, surge un tipo de figurín denominado “Diablo Rojo Suelto”. Ellos se identifican con la religiosidad desde un punto de vista particular, ya que lo hacen desde la rebeldía. Para ellos, los diablos son seres que rinden tributo a la virgen, pero que no se rigen por las reglas cosmológicas católicas, ni tampoco de la que impone una organización en particular, por lo que no conforman una fraternidad, ni tampoco poseen jerarquías. Para este figurín, ser diablo rojo significa “ser la máxima expresión de religiosidad del territorio, donde el ser llamado está por sobre el orden establecido” (Vilches, 2019). Estos personajes circulan y merodean por el pueblo, y por los bordes donde termina este y comienza el desierto, durante los diez días, especialmente por la plaza del poblado, danzando por horas como manifestación de su devoción por la “Ñusta o Virgen de la Tirana”. Los habitantes del pueblo representan y reconocen a los Diablos Rojos Suelos como figuras rebeldes y se considera como una más de las figuras que están presentes en esta festividad, sin embargo, estos estuvieron a punto de desaparecer cuando apenas alcanzaron a ser tres personas. Es por ello que hace 30 años de forma espontánea que habitantes de distintos pueblos del norte de Chile comenzaron a reactivar la tradición y “hasta el año 2018, se registran más de 100 diablitas y diablos nuevos” (Vilches, Tunapa 2019, Diablos rojos devoción y Rebeldía. [Archivo de video]).

En el año 2005, figurines de tradición de la Tirana, trasladan este arte patrimonial a la región metropolitana, haciendo resurgir esta herencia en dicho territorio. El motivo entonces de su aparición es la de acompañar a la marcha fúnebre, en la ceremonia de inhumación de los restos de Víctor Jara, este rito se convierte en tradición y se rememora en las fechas circundantes al 11 de septiembre de cada año. Posteriormente la aparición de figurines vuelve a cobrar fuerza junto al retorno de los carnavales, antes prohibidos por la dictadura militar, en el año 2011 con las marchas estudiantiles.

Actualmente, existen decenas de figurines que, tomando como referencia cultural distintas cosmovisiones de este y otros territorios, resignifican sus prácticas creando sus propias formas rituales para crear desde estéticas particulares a figurines que desde la sátira y del homenaje, representan a personajes o arquetipos de ser humano para interpelar a los espectadores en sus formas de vidas y cotidianeidad tanto dentro del espacio y tiempo del carnaval como fuera de este.

Esta investigación, pretende ser un aporte que analiza el oficio/arte del figurín para valorar esta expresión artística que se desarrolla en el contexto urbano. Generalmente no se suele tener conocimiento del proceso de formación en su oficio. Uno de los motivos de esto es que pertenece a un conocimiento que se transmite de generación en generación desde una tradición particular, familiar, popular y/o religiosa (Mascarera y del oficio del figurín o danzante enmascarado) por lo tanto, se plantea evidenciar parte del proceso de formación y de creación de los mismos, ya que, estos elementos están fuera del tiempo de carnaval y son fundamentales para el ejercicio de figurar.

Finalmente se entiende que todo el conjunto de acciones, creación y formación de un figurín ha resistido a siglos de adversidades o prohibiciones.

1.3. Pregunta de investigación

La presente investigación se enfoca en la exploración del oficio de los figurines, un arte que, a pesar de su rica historia y valor cultural, ha sido poco reconocido en el ámbito de las bellas artes. Para abordar esta problemática, la investigación plantea las siguientes preguntas:

¿Por qué el oficio/arte de los figurines es poco reconocido o no considerado dentro de las artes hegemónicas o bellas artes?

¿Cuáles son los códigos simbólico-valóricos que sirven de inspiración para la creación/formación de un figurín?

¿Por qué ser figurín es un oficio/arte de resistencia?

Estas interrogantes conducen a la pregunta central de investigación:

¿Qué atributos de carácter simbólico que inspiran la creación/formación de un figurín contribuyen a la percepción del oficio de figurar como un arte de resistencia?

1.4 Objetivo general y específicos

Objetivo general: Analizar el oficio de figurar, a través de una interpretación de los significados asociados a su quehacer para identificar características que lo hacen reconocible como un arte de resistencia.

1.4.1.1 Objetivos específicos:

- Describir las características fundamentales del oficio/arte del/ figurín/a, a partir de una estética que hace referencia a la cultura de resistencia.
- Analizar y comprender los elementos simbólicos que componen su estética y el mensaje que quieren expresar.
- Analizar e Identificar las características que convierten en *figurar* un arte

de resistencia.

- Reconocer este oficio como una manifestación artística que permite el ejercicio de memoria del territorio, la creatividad, la reflexión y el diálogo de la comunidad, promoviéndolo como un arte fundamental dentro del patrimonio cultural inmaterial del país que reivindica las luchas sociales y los derechos humanos.

1.5 Importancia

Desde que se forma el cuerpo de figurines dentro de la “Escuela Carnavalera Chinchintirapié”, guiado por Robinson San Martín, han pasado 20 años y son muchas las ramas que se han extendido desde ese primer movimiento, surgiendo con los años, nuevas comparsas que traen consigo un cuerpo propio de figurines. Sin embargo, hay una tradición, una forma particular que se replica con respecto a las técnicas y a la visión que existe con respecto a la máscara y al rol que posee el figurín tanto dentro de la comparsa como fuera de ésta en relación con el vínculo y a la conexión con el público.

En esta investigación se considera necesario hacer el ejercicio de reflexión que, durante estos años, ha traído este oficio, ya que, es fundamental para comprender cómo las prácticas artísticas pueden servir como herramientas de resistencia y transformación social. Al explorar las dinámicas que permiten la creación y el reconocimiento del figurín, se espera contribuir a la valorización de este arte en el ámbito cultural y académico, así como fomentar un diálogo sobre la importancia de las expresiones artísticas en la construcción de identidades y en la lucha por la justicia social. El figurín, como figura emblemática del carnaval, no solo representa una tradición cultural, sino que también encarna las luchas y aspiraciones de las comunidades que lo crean y lo interpretan. Su capacidad para interpelar al público y generar diálogos sobre temas sociales y políticos lo convierte en un agente de cambio en el espacio público. La investigación busca resaltar esta función del figurín, así como su papel en la construcción de un imaginario colectivo que desafía las narrativas dominantes. Además, la importancia de este estudio radica en su potencial para inspirar nuevas generaciones de artistas y activistas a reconocer el valor de sus tradiciones culturales y a utilizarlas como herramientas de resistencia en contextos de opresión. Al documentar y analizar el oficio de figurar, se espera contribuir a la creación de un espacio de reflexión y diálogo que fomente la creatividad y la participación activa en la vida cultural y social del país.

1.6 Justificación

La presente investigación radica en la necesidad de visibilizar y valorar el oficio de figurar, un arte que ha persistido a lo largo de la historia de Chile, a pesar de los intentos de represión y censura. A lo largo de los siglos, el carnaval y sus personajes han estado en una constante ambivalencia: por un lado, son reconocidos como patrimonio cultural que atrae el turismo en diversas regiones del país; por otro, son vistos como elementos que incitan al desorden y a la inversión del orden social establecido. Esta dualidad ha llevado a que el figurín, como parte integral de estas festividades, se encuentre en una lucha constante por su reconocimiento y legitimidad.

El oficio de figurar no solo es un medio de expresión artística, sino también un vehículo de resistencia cultural y política. A través de la creación y representación de figurines, se desafían las narrativas hegemónicas y se reivindican identidades colectivas que han sido históricamente marginadas. La investigación busca documentar y analizar estas prácticas, resaltando su importancia en la construcción de memoria colectiva y en la lucha por la justicia social. Al abordar el figurín desde una perspectiva crítica, se pretende contribuir a la comprensión de cómo este arte se inserta en el tejido social y cultural del país, y su papel en la reivindicación de derechos humanos y culturales.

Además, es fundamental reconocer que el oficio de figurar ha sido transmitido de generación en generación, adaptándose a los cambios sociales y políticos. En este sentido, la investigación no sólo busca rescatar la historia del figurín, sino también comprender su evolución y su relevancia en el contexto contemporáneo, donde diversos escenarios adversos para la sociedad, llevaron a la práctica de aislamiento social y prohibición de habitar las calles por temas sanitarios, como fue con la crisis de la pandemia Covid-19, momento en el cuál, las manifestaciones artísticas tuvieron que encontrar nuevos espacios de expresión y resistencia.

1.7 Estado de la cuestión

El carnaval, contexto donde predominantemente se desarrolla el objeto de estudio (figurín(a)), es el marco donde se plantean las posibilidades y límites en que habita el ser enmascarado. Este contexto, posee una vida particular de sucesivas represiones y prohibiciones a lo largo de su historia en Chile y también en el territorio específico de Santiago, en dónde el sentido espiritual pleno de las culturas norteñas es mixturado con el sentido político en donde se expresan, tanto intérpretes, como sus participantes en general.

En el siglo XIX en Santiago se festejaban diversas fiestas evocando hitos históricos y naturales (Cómo es el caso de “La fiesta del roto”, conmemoración de la “Batalla de Yungay” o “de la primavera” hito estacional) dentro de ello, es una característica del carnaval el hecho de considerar a las personas que habitan esa fiesta, en ese tiempo determinado, desde una perspectiva horizontal, en el que no importa: edad, rango social, etc. sino que el hecho de estar en ese momento presente y de poner en juego los límites sociales comunes del cotidiano. “La forma en que se festejaban las Chayas en Santiago a fines del siglo XIX, se daba principalmente como un juego de guerra en que los participantes se lanzaban agua con o sin perfumes, papeles picados (que actualmente conservan el nombre “Challa”), barro, frutas, verduras, chicha, harina y de cuanto hallaran, y así se divertían y reían a carcajadas mojando a quienes se pasaban por las plazas, principalmente, la Plaza de Armas, que era el lugar de reunión de la burguesía. Expulsados de su sitio, arrancaban a sus decorados palacios, viendo por entre las ventanas al pueblo gozar con la festividad que duraba toda la noche con cuecas y chicha” (Guerra, Sergio 2010, pág. 66). Sin embargo, la alteración del *status quo*, que provoca el carnaval, genera incomodidad y esa es justamente una de las razones de su accionar porque el carnaval pretende mover, movilizar, sacar de la zona de confort y situar a los participantes en lugares distintos a los que suelen habitar. Pero no es entendido como un bien en todos los sectores sociales, especialmente a los que se ven afectados por la movilización de dicho orden, “El malestar burgués

se extendió y con él comenzó una “caza de brujas”. La idea de que el carnaval era *de y para* gente vulgar e inculta generó una segregación en la clase” (Guerra, Sergio 2010, pág. 66). No es solamente caos lo que provoca la manifestación de las personas y artistas dentro del espacio carnavalesco, sino que también es una posibilidad para la expresión de diversas formas de Arte, las cuales no caben dentro de los salones, ni de los museos y que, por el contrario, por el sentido social que en ellas alberga, busca y necesita del diálogo con el público en el espacio abierto de la calle.

Es por esto que, entre los diversos artistas, reconocidos escritores y poetas encuentran un espacio para expresarse y ser escuchados. “Dentro del alboroto de esta fiesta se realizaban diversas actividades: el concurso de poesía conocido por “La Flor Natural” donde los más destacados poetas (Neruda, Mistral, Huidobro, Pessoa Veliz) se disputaban el premio, el “Gabinete Bufo” en el cual los estudiantes parodian a algún político, competencias y talleres en las comunidades que organizaban su propia fiesta” (Olguin, Jocelyn 2013, Pág. 23). Con el tiempo las reacciones son cada vez más represivas, ven en el carnaval una poderosa herramienta de organización y de subversión que debe ser disciplinada, ordenada. La cultura dominante ve como las figuras de poder son caricaturizadas y son expuestas frente a todo el espectador, haciéndolas bajar a nivel de suelo, sacándolas de las altas esferas etéreas para colocarlas al mismo nivel del pueblo.

La Unidad Popular, diseña y promueve un proyecto que tiene que ver con el levantamiento de este mismo tipo de arte “popular”, “El Canto Popular y Libre surge”, construido en las comunidades y poblaciones, sin embargo, es golpeado y acallado “El proyecto político-cultural de la Unidad Popular es atomizado luego del Golpe de Estado, todas las prácticas estéticas que representan una ideología a favor del mundo popular son limpiadas en una operación exhaustiva del régimen militar para instaurar el orden y la restauración fervorosa de los símbolos patrios. Se forja una organización autoritaria de la cultura de corte nacionalista que, implícita y/o explícitamente, busca redefinir las costumbres y

la percepción de la realidad social. Se lleva a cabo un “golpe estético-cultural” que contribuyó a consolidar el régimen militar más allá de lo originalmente previsto” (Olguín, Jocelyn 2013, Pág. 27).

El Golpe de Estado desarticuló las organizaciones comunitarias, dejando muy atrás la posibilidad de una manifestación carnavalesca. Son las figuras del pueblo las que son golpeadas, arremetiendo, además, muy duramente con la cultura, ya que, es la vida misma la que es arrebatada por el avasallamiento militar. El toque de queda como aparato político represor, no solo interviene en la vida cotidiana, sino que, también utiliza sus medios para ocultar la violencia y el abuso e inhibiendo gran parte de la vida cotidiana. En este contexto, el Golpe de Estado no solo censura la manifestación pública de descontento, sino que también provoca un deterioro de la identidad cultural y comunitaria, socavando las bases, sobre las cuales se construyen las expresiones artísticas y festivas de la sociedad.

La represión se convierte en un instrumento que busca silenciar las voces disidentes, tratando de aniquilar las manifestaciones culturales que, a lo largo de la historia, han sido vehículos de resistencia y de expresión de memoria colectiva.

“El Golpe de Estado provoca la anulación inmediata de estas manifestaciones comunitarias, bajo las políticas de seguridad interior y la instauración del toque de queda; la vida cultural festiva de nuestro país sufre una herida profunda que no cicatriza hasta nuestros días” (Olguín, Jocelyn 2013, Pág. 32).

Sin embargo, las energías e ideas de la organización y de expresión nacen justamente con más fuerza a finales de los años 80 y es así que en plena época de dictadura surge el Teatro Callejero de Andrés Pérez junto al colectivo artístico del Teuco, así como a los grupos de danza Indígena como “Quillahuaira” (formación en 1997), que nacen para recuperar los espacios y sacudir el miedo de las calles. Desde distintas disciplinas del quehacer artístico surgen manifestaciones de repudio ante la represión.

“A pesar de las condiciones en las que nos deja el duro período militar, la

recuperación es paulatina; en los 80 surgieron múltiples movimientos de protesta que son el referente ineludible para cualquier manifestación ciudadana actual, los artistas tratan continuamente de declamar su parecer ante un sistema injusto, represivo, carente de espacios de expresión” (Olguín, Jocelyn 2013, Pág. 38).

Durante la década de los 80 existe un impulso por enfrentar la represión, donde los artistas en conjunto a los obreros y trabajadores en general, encuentran nuevas formas de comunicar su descontento. En mayo de 1983, fueron los trabajadores del cobre los que hicieron un llamado a la paralización en manifestación contra la dictadura de Pinochet, este movimiento causó varios efectos en la población civil, que se fue sumando. Luego de estas acciones nace el panfleto, como una herramienta para llevar a cabo la agitación y la expresión. Por su parte, la dictadura de Pinochet, toma también esta idea y forma de propaganda para llamar a sus seguidores y para mostrar su organización y fuerza. A medida que la represión se sostiene, la necesidad de expresión se intensifica y el arte adquiere un carácter subversivo contra el régimen establecido.

El golpe finalmente crea una gran necesidad de que la expresión callejera se fortalezca y empiece lentamente a reactivarse; tras tantos años de orden, calles vacías y el amplio gris circundante, se hace esencial y vital que aparezcan los colores, la masa alegre y comunitaria de gente que desea expresarse. Empero, bajo el imperio neocapitalista y enajenado de hoy en día, el arte no es natural a la gente, pues el sistema fomenta un ser alienado; las manifestaciones de la cultura popular están fragmentadas en los medios, todo está catalogado; la danza andina o folclórica y el lugar donde debe mostrarse, el teatro callejero a simple vista es tildado de no-profesional por el mero hecho de no estar dentro del edificio teatral y su manifestación callejera se liga a la protesta, por lo cual es generalmente reprimida (Olguín, Jocelyn 2013 Pág. 42).

La organización popular resiste de manera clandestina. Es el fuego y el ansia por la justicia lo que nuevamente hace reclamar las calles y los espacios comunitarios. La escena teatral, dramática y danzante continúa tomando instantes de las calles, removiendo las fuerzas que provienen de la

desesperación.

La llegada de la democracia en los años 90, tras la salida de Pinochet del poder luego del plebiscito, no solo reabre las puertas a la expresión artística, sino que también revitaliza las calles. Comienzan a resurgir las manifestaciones populares masivas. Por otro lado, llega una corriente de colectividades que trae desde Brasil el bloque de batucada, que inunda las calles de sonidos de lucha y reorganización.

Varios años pasan hasta que en el año 2006 se celebra de forma masiva y alegórica, la muerte del dictador. Es la alegría de todo un pueblo la que se materializa en las calles y son nuevamente las arterias centrales y actual “Plaza Dignidad”, las que convocan de todos los lugares de la región a los manifestantes.

El simbólico acto de destitución del dictador, con la alegoría del ataúd arrojado al río Mapocho, se presenta como un ritual de renacimiento que busca el término de un capítulo. Este acto no sólo marca el deseo de cierre de este capítulo oscuro en la historia de Chile, sino que también representa el poder del pueblo para crear sus propias narrativas, para transformar el dolor en celebración. La cultura carnavalera, que resurge en este contexto, actúa como una herramienta de cohesión social, permitiendo que las comunidades se reencuentran y fortalezcan su identidad colectiva.

“Vemos la despedida simbólica que el pueblo hace al Tirano Pinochet el 11 de diciembre del año 2011, como una prefiguración de las acciones carnalescas del 2011, ya que en la fiesta que viene por la muerte se halla la germinación de la



vida” (Guerra, Sergio 2010 Pág. 68).

Ataúd de Pinochet (alegórico) lanzado al Río Mapocho

“El pueblo genera sus imágenes, realiza en la fiesta por la muerte de Pinochet un ataúd que simbólicamente contiene su cuerpo y lo encienden en llamas lanzándolo luego a las aguas del Río Mapocho. Los elementos de la naturaleza purgan; el fuego purifica y las aguas limpian” (Guerra, Sergio 2010 Pág. 68).

Las diversas formas de manifestación cultural emergen con fuerza en los espacios públicos, donde los eventos artísticos y las expresiones creativas se toman las calles, propiciando la aparición de lo que se denomina “Imágenes fuerza”. Estas imágenes, cargadas de significados y simbolismos, alimentan el imaginario colectivo y se convierten en vehículos para la expresión de identidades diversas y luchas sociales. En este contexto, las organizaciones periféricas, caracterizadas por su capacidad de autogestión y organización comunitaria, se consolidan como núcleos de resistencia cultural.

Estas dinámicas de revitalización cultural dan lugar al renacer de talleres artísticos que no solo buscan promover el arte, sino también preservar y transmitir conocimientos sobre distintos oficios tradicionales y contemporáneos. Este proceso de aprendizaje y transmisión se manifiesta en la creación de comparsas, espacios en los que convergen músicos(as), chinchineros(as), costureros(as), diseñadores(as), mascareros(as), y danzantes, entre otros. Cada uno de estos oficios desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad cultural de la comunidad, aportando no solo habilidades técnicas, sino también un sentido de pertenencia y cohesión social.

La comparsa, como figura emblemática de esta confluencia creativa, se erige como un símbolo de resistencia colectiva. Cada integrante contribuye con su oficio único, creando un entramado cultural donde la música, la danza, el diseño, y la fabricación de elementos visuales se fusionan. A través de estas colaboraciones, se fomenta un diálogo enriquecedor entre los distintos individuos (artistas) y entre las distintas manifestaciones artísticas, lo que a su vez permite abordar temas de relevancia social y política desde una perspectiva

cultural. De este modo, la intersección de estas prácticas y la consolidación de las organizaciones populares y periféricas no sólo enriquecen el panorama artístico contemporáneo, sino que también juegan un rol fundamental en la reivindicación de identidades y tradiciones muchas veces ignoradas por la corriente cultural dominante.

La cultura de carnaval se está recreando en Chile y está creciendo a manos de las comunidades, las juntas de vecinos y organizaciones barriales en Santiago. Casi siempre se instaure una fecha significativa en la que se lleva a cabo el pasacalle, El Día De Joven Combatiente en Villa Francia, el Aniversario de La Toma en La Población La Victoria, Celebración del año nuevo mapuche “Wetripantu” en la población de Los Copihues de la Florida, Fiesta del roto chileno (actualmente roto sudaca) carnaval de la Challa en alusión al soldado de la Batalla de Yungay, solo por dar algunos ejemplos. Cada uno de estos carnavales se reitera cada año y cada vez son más numerosos e integradores tanto de la comunidad como de las comparsas invitadas (Olguín, Jocelyn 2013 Pág. 45).

El proceso de represión, resistencia y renacimiento del carnaval en Santiago de Chile tiene raíces profundas que se remontan a siglos atrás, y suele reflejar un patrón histórico de confrontación entre las expresiones culturales populares y la cultura hegemónica. Esta última, caracterizada por su afán de establecer un orden social coercitivo, impone un modelo que no se alinea con las realidades, costumbres y vivencias de las comunidades locales. En este contexto, el producto artístico, a menudo relegado a un estado de invisibilidad, se encuentra a “salvo” en un espacio que la cultura dominante considera marginal.

La cultura hegemónica, en su intento de consolidar su poder, tiende a deslegitimar las tradiciones y prácticas populares, etiquetando al pueblo como “inculto” y buscando imponer un conjunto de valores que minimizan la riqueza de las expresiones artísticas autóctonas. Este proceso de “culturización” no solo implica una enseñanza sobre lo que se considera “buen gusto”, sino que también busca transformar las nociones de lo estético y lo significativo, eclipsando así las voces y realidades de las comunidades que crean y viven estos fenómenos culturales.

Sin embargo, a pesar de esta presión y los intentos de homogeneización

cultural, surge un robusto movimiento de resistencia que se expresa a través de diversas manifestaciones artísticas. Estos espacios creativos se convierten en refugios donde los mensajes de denuncias sociales, identidades culturales y resistencias políticas encuentran la forma de materializarse y hacerse visibles. Es aquí donde el arte se erige como un instrumento poderoso para la crítica y la visibilización de las luchas sociales, desempeñando un papel esencial en la formulación de narrativas alternativas que desafían las narrativas impuestas. Particularmente, en relación con las manifestaciones artísticas en el marco de la llamada “Revolución pingüina”, comenzadas en el año 2006, un movimiento estudiantil abogó por la mejora en la calidad de la educación en Chile, es evidente que el arte no solo acompaña, sino que también potencia el mensaje de resistencia y transformación social. Las expresiones artísticas en ese contexto no son meras decoraciones, sino que se convierten en herramientas de resistencia que permiten al estudiantado articular sus demandas y afirmar su identidad, convirtiéndose en un elemento crucial de la lucha por la justicia social y la equidad.

Las diferencias entre el carnaval clásico y el proceso de carnavalización de lo social en las protestas estudiantiles del 2011 chileno, se dan por la sustitución del eje religioso, por el eje político; donde el primero es permeado del imaginario religioso, acá las acciones carnaavalescas se hallan en relación directa con el imaginario político local y en ello radica la potencialidad de las acciones carnaavalesca en lo político, por el sentido que estas imágenes portan (Guerra, Sergio 2010 Pág. 56).

En este contexto, de la “revolución pingüina”, los actos de protesta se encuentran profundamente marcados por la dinámica del carnaval y las tensiones sociales que lo rodean y reemerge la figura del “figurín”, un agente cultural que no solo representa, sino que también encarna y transmite reflexiones colectivas significativas. El figurín, quien asume el papel de mediador entre la tradición y la innovación, se convierte en un símbolo dinámico que da forma a su ser y a su actuar en relación con las experiencias compartidas con la comunidad. Esta figura, se nutre de la vida y los ritmos del carnaval, apropiándose de sus elementos para construir un discurso que refleja y transforma la realidad social.

El figurín, a través de su presencia escénica y su vestimenta, aporta una nueva dimensión de imágenes al público, enriqueciendo el imaginario colectivo de las comunidades en las que se manifiesta. Estas imágenes, cargadas de simbolismo y significado, no solo despliegan un repertorio visual atractivo, sino que también tienen el poder de invertir y trastocar el orden simbólico establecido. Al desafiar las normas y los códigos tradicionales, el figurín logra ampliar la visión de las cosas, promoviendo la reflexión crítica sobre las estructuras de poder que gestionan y organizan la vida social.

Este papel disruptivo del figurín no solo se limita a la mera representación o la estética; implica una profunda reconfiguración de las relaciones sociales y culturales. Al desbordar los límites impuestos por la cultura dominante, el figurín invita a la audiencia a cuestionar las narrativas hegemónicas y a reimaginar posibles realidades. En este sentido, el figurín no solo participa en la celebración del carnaval y de las diversas manifestaciones populares, sino que también actúa como un agente de cambio, desafiando las convenciones y promoviendo una comprensión más amplia de la identidad cultural, la resistencia y la creatividad en contextos de dominación.

A través de su capacidad para comunicar y resonar con las emociones del público, el figurín se convierte en un puente entre la historia y el presente, creando nuevas posibilidades para pensar el futuro. Así, se establece una conexión histórica y emocional que permite a las comunidades recordar y reinventar sus propias narrativas, utilizando el carnaval como un espacio vital de resistencia y afirmación cultural.

Capítulo 2. Marco teórico

En Chile a lo largo de su historia más de un gobierno o la dictadura, han tratado de poner fin al carnaval, relacionándolo con la desobediencia, el descontrol, y el desorden. A pesar de estos intentos, el carnaval surge una y otra vez, como forma de manifestación política, artística, ritual, social, así como forma de organización que evidencia el descontento y de manera satírica irrumpe el espacio para revalorar desde el goce y la alegría, las formas culturales y expresiones artísticas que han sido, vetadas, censuradas o consideradas como incultura por la clase dominante. Sin embargo, existe la contradicción de considerar a la fiesta o rito carnavalesco como digno de patrimonialización por parte del Estado, es decir, como rasgo culturalpreciado, con el cuál Chile se caracteriza hacia el mundo.

Una de las tradiciones que se manifiesta en el carnaval y que es transferida de generación en generación es el oficio de figurín o el figurar.

En esta investigación se pretende comprender qué significados encarna ésta figura que lo convierte en un objeto de creación de memoria y reflexiones políticas, sociales y culturales, considerando también sus orígenes provenientes desde un contexto de fiesta religiosa o andina del norte de Chile hasta las resignificaciones que puede traer consigo a la urbe de Santiago de Chile, analizando las experiencias de los y las participantes en su manifestación, en el proceso de creación y en la continuidad de este arte en contexto adversos, como lo son, en algunos casos, su prohibición, censura o en un contexto de crisis sanitaria como fue la pandemia de Covid-19.

Para comprender el oficio/arte de figurar en la región Metropolitana, es necesario considerar también sus fuentes, que a modo de transferencia es heredada de generación en generación de figurines de distintas geografías, cada uno de los cuales se impregna de su contexto territorial e histórico para su creación. Figurines sueltos o pertenecientes a diversas comparsas en la región establecen interacciones tanto dentro del carnaval como fuera de este y continúan su ejercicio.

a) Figurín(a)

El danzante o intérprete enmascarado, desempeña un rol fundamental en la comunicación artística dentro de un contexto sociocultural específico. A través de la improvisación, el juego teatral y la sátira, este personaje actúa como un medio de expresión que puede servir tanto para criticar como para rendir un homenaje a las personas que habitan el entorno social, político e histórico en el que se desarrolla.

El lenguaje utilizado por este personaje debe ser accesible y comprensible para un público diverso, lo que permite que el mensaje sea asimilado por receptores de diferentes edades y trasfondos. Esta característica es esencial para garantizar que la crítica o el tributo reflejado en su actuación sea percibido de manera efectiva.

Por otro lado, la figura de este personaje “danzante enmascarado” se presenta vestida de metáforas, convirtiéndose en una alegoría viva, que invita al espectador a completar e interpretar su significado. Esta dimensión poética no solo enriquece la experiencia visual y emocional del espectador, sino que también fomenta la conexión más profunda con los temas tratados. Así, el danzante no solo narra una historia, sino que provoca una reflexión sobre la realidad social, favoreciendo el diálogo y la participación del público en el análisis de su propio contexto. El figurín interpela al público e interactúa, transformando lo cotidiano de los lugares en espacios completamente extra- cotidianos.

b) Oficio de figurín

Este es considerado un oficio, ya que, se aprende principalmente a través, de la práctica, la experiencia y su formación es por medio de la educación “no formal” o institucionalizada. El conocimiento que guarda al figurín se transmite de generación en generación y son principalmente familias, fraternidades (o comparsas) u otras agrupaciones (populares o religiosas) las que se encargan de reunirse y poner en práctica este

oficio. El figurín debe dominar las danzas (en el caso que pertenezca a una comparsa de baile) y el uso de las máscaras en el contexto público de calle. El oficio de ser figurín/a se completa en la escena callejera, donde el arte se encuentra con la vida cotidiana. Sin embargo, la esencia de este rol va mucho más allá de la mera presencia física en el espacio público. Cuando un figurín no está en el escenario visible, sigue desempeñando un papel crucial en la preparación de la máscara y su creación, así como en la elaboración del personaje que debe encarnar. Este proceso incluye rigurosos entrenamientos y una cuidadosa preparación psicofísica para que, una vez, el figurín se manifieste, este pueda interpretar una representación auténtica. Además, la animación de objetos se convierte en un aspecto relevante, pues los figurines utilizan su cuerpo y su creatividad para dar vida a cualquier elemento del entorno, transformando lo ordinario en extraordinario.

La representación en sí misma actúa como una fuerza vital que nutre el oficio del figurín. Este proceso teatral es fundamental, ya que permite la comunicación a través de la improvisación y las interacciones sociales que surgen de manera espontánea y naturalmente en el contexto callejero. En este sentido, el figurín no solo representa un personaje, sino que se convierte en un canal para la expresión cultural y social, reflejando las dinámicas de la comunidad donde actúa. Al hacer el ejercicio de abandonar su ego, el figurín permite que el personaje hable por sí mismo, priorizando la intención y la historia que la máscara guarda. En ese intercambio entre el figurín y el público, la gestualidad y la mímica cobran especial relevancia, ya que, a veces, no se necesita una voz verbal para transmitir emociones profundas o críticas sociales.

El aspecto carnavalesco del oficio se extiende más allá del carnaval mismo. Este concepto se refiere a un tiempo y un espacio donde se rompen las reglas comunes, permitiendo ver la realidad desde otra manera. Dentro y fuera del carnaval, existen propuestas, que invitan a la reflexión, el juego y la subversión, donde lo prohibido se vuelve posible y

el público se convierte en parte cómplice de esta transformación. Este ambiente lúdico, de fiesta, es fundamental para el figurín, quien debe ser capaz de moverse entre esta dualidad de ser artista y un activador cultural.

En el contexto de la pandemia, período que transformó drásticamente la actuación en espacios públicos, este oficio continuó resistiendo, desde la creación y profundización de los personajes, sus vestuarios, historias que los conforman, etc. Y los entrenamientos en algunos casos, como por ejemplo, las figurinas de la “Colectiva Hierba Mala”, tuvieron que mantenerse de forma online, junto a las reuniones organizativas. Durante este tiempo, los actores de este oficio se encontraron despojados de su escenario principal: las calles. Esta privación que afectó a todo el mundo, impactó en su oficio el cual busca nuevas formas de expresión y conexión con su quehacer. Sin el contacto directo con las personas, los figurines y artistas que utilizan como medio de expresión la calle, se vieron desafiados a innovar y adaptarse, explorando formatos alternativos como presentaciones virtuales, entrenamientos colectivos online o proyectos grupales en plataformas sociales.

c) La máscara

La máscara, como objeto representativo, juega un papel fundamental en la concepción y ejecución de la figura del “figurín” (o danzante enmascarado) en diversas tradiciones culturales. Este elemento puede ser el resultado de un proceso creativo personal, donde el artista infunde su visión y significado a su diseño, o bien puede ser heredado de figuras tradicionales y/o familiares, con un peso histórico y simbólico que trasciende la individualidad del creador. En ambos casos, la máscara no solo actúa como un accesorio visual, sino que se erige como un elemento central en la comunicación del mensaje artístico, albergando en sí misma múltiples significados y emociones.

El ejercicio con la máscara se considera un entrenamiento de resistencia,

ya que su uso implica un considerable esfuerzo físico y mental. La preparación para portar una máscara requiere una atención meticulosa a varios factores que son esenciales para garantizar una actuación exitosa. Entre estos factores se encuentran:

- A) **Peso de la máscara:** El diseño y los materiales empleados en la construcción de la máscara influyen notablemente en su peso, lo que puede afectar la comodidad y el rendimiento de quien la porta. Un excesivo peso puede llevar a la fatiga física, lo que requiere por parte del figurín, una condición física adecuada y una técnica de movimiento.
- B) **Focos de visión:** La visibilidad es fundamental. Las máscaras están diseñadas con diferentes aberturas para los ojos y la boca, las cuales deben ser estratégicamente ubicadas para permitir al intérprete una percepción clara del entorno y una interacción efectiva con el público. Un campo de visión restringido puede obstaculizar la movilidad y expresividad del figurín.
- C) **Respiración:** La capacidad de respirar adecuadamente mientras se usa una máscara es muy importante. La falta de una adecuada ventilación puede limitar la resistencia del figurín, lo que a su vez puede afectar su rendimiento y salud a lo largo de su actuación. Por ello, es necesario que el diseño de la máscara considere un sistema que permita la circulación del aire.
- D) **Representatividad:** La máscara no solo debe ser funcional, sino también simbólica. Debe resonar con la identidad del personaje, así como con las tradiciones y significados que puede evocar y provocar. Esto implica que el intérprete debe tener un entendimiento profundo de la figura que representa, y cómo la máscara puede intensificar o transformar esa representación.

El uso de la máscara no solo requiere una pertinente condición física, sino también un compromiso emocional y cognitivo. El figurín debe estar preparado para mover su cuerpo y expresar emociones a través de un medio que busca conectar con el público. De este modo, la máscara se

convierte en un puente entre el portador y los espectadores, facilitando una transmisión de ideas y sentimientos que trascienden las palabras y los gestos. La expertise en el oficio del figurín, así como en el uso de la máscara es un arte que requiere dedicación, práctica y un profundo entendimiento de la relación entre el cuerpo, el objeto y la audiencia.

d) Vestuario

El vestuario, al igual que la máscara, desempeña un papel fundamental en la construcción de la identidad y del mensaje que busca transmitir el figurín(a). Este elemento puede ser de creación propia o heredado, lo que le confiere distintas capas de significado y relevancia. El vestuario asumido por el figurín puede ser resultado de una creación personal, de una investigación y viaje profundo sobre el tema que el figurín quiera desarrollar, este refleja la individualidad del artista, así como el trabajo colectivo sobre dicho tema trabajado. Esta creación permite al figurín(a) explorar temáticas diversas, desde la reivindicación del territorio, el homenaje a alguna persona de valor social y/o artístico o la persistencia de la memoria popular hasta la manifestación de provocadoras críticas sociales. La personalización del vestuario incluye elementos simbólicos cargados de significado, que se inscriben en la narrativa del personaje o mensaje que desea comunicar.

Por otro lado, el vestuario de un figurín heredado también juega un papel fundamental, ya que puede representar mayor historia, tradición y las luchas de las generaciones anteriores. Este tipo de vestuario puede llevar consigo un acentuado bagaje cultural, dando la oportunidad al figurín de una conexión más profunda con esas raíces, manifestando al público una perspectiva sobre el contexto histórico y social del que proviene. La elección entre uno u otro puede estar motivada por las intenciones artísticas, políticas o sociales, o por la necesidad que posea la comparsa de acuerdo al contexto. El figurín se ve en la necesidad de reflexionar sobre qué elementos significativos son necesarios para dar forma y valor

al mensaje que representa.

Independientemente de su origen, el vestuario es un vehículo de significados que se inscribe dentro de un discurso visual amplio. El figurín articula elementos visuales que no solo le permiten expresar su identidad, sino que también actúan como puente para la conexión con el público. Al seleccionar las telas, texturas, colores o estilos el figurín establece una comunicación simbólica. Por ejemplo, el vestuario puede ser diseñado para rendir tributo a personas importantes para el grupo y/o socialmente, a movimientos culturales, históricos, etc. Creando de esta forma un espacio de reconocimiento y respeto.

Por otra parte, el vestuario puede ser provocador y desafiar las normas sociales y culturales, interpelando al espectador a cuestionar su entorno, sus creencias y su papel dentro de él. En este sentido, el vestuario se convierte en una forma de activismo visual, donde cada prenda o accesorio tiene un propósito en específico.

Una de las funciones más relevantes del vestuario en el acto performativo del figurín(a) es su capacidad de transformar el espacio. El vestuario no solo envuelve al cuerpo, sino que también modifica la percepción del entorno en que se encuentra. En este sentido, el figurín(a) se convierte en una especie de “graffiti ambulante” marcando el transformando el escenario cotidiano con una presencia que trasciende lo habitual.

La intervención del vestuario permite completar el espacio creativo propuesto por el figurín, donde la realidad se mezcla con la fantasía, donde lo habitual se ve alterado por lo extraordinario. La conexión que se establece entre el figurín(a) y el público es mediatizada por el vestuario, que actúa como recurso de diálogo que entrelaza lo personal, lo social y lo estético.

En definitiva, el vestuario del figurín(a) es mucho más que un simple adorno; es una herramienta poderosa que permite la construcción de significados profundos. A través de la elección consciente entre vestuario propio y/o heredado, y la consideración de elementos que moldean al

actor(triz) que encarna el figurín, este logra transformar su identidad y además la del entorno donde se moviliza y presenta. Esta dinámica entre el vestuario y el espacio subraya la importancia de la expresión artística como medio de reflexión social y como vehículo de transformación cultural.

e) Simbología de la máscara y del vestuario

La investigación de la simbología asociada a la máscara y al vestuario de un figurín puede abordarse efectivamente desde una perspectiva semiótica sociológica, la cual ofrece un marco teórico robusto para desentrañar los significados y las connotaciones culturales que estos elementos portan. Dado que, la premisa de la semiótica postula que los signos - tales como la máscara y el vestuario- no solo representan la realidad, sino que también configuran la manera en que los individuos y las comunidades perciben y construyen su identidad, es fundamental examinar cómo estos elementos simbólicos transitan y se entrelazan en diferentes contextos sociales y culturales.

La máscara, como objeto simbólico, tiene significados polisémicos que varían según las tradiciones culturales en las que se desarrolle. En variadas culturas, la máscara no solo cumple una función estética, no solo se utiliza para un fin artístico, sino que también se utiliza con cualidades rituales o ceremoniales, como medio de conexión con un plano divino o espiritual. En este sentido, la máscara es un signo que trasciende su materialidad, convirtiéndose en un lugar de encuentro entre lo individual y lo colectivo, entre lo visible y lo invisible.

Desde una perspectiva sociológica, es pertinente considerar cómo la máscara puede reflejar y reforzar estructuras de poder, así como normas sociales y culturales. Por ejemplo, en algunas culturas, el tipo de máscara utilizada en un ritual puede estar reservado a ciertas clases sociales o grupos étnicos, lo que sugiere no solo una jerarquía, sino que también una narrativa sobre la pertenencia y la exclusión. Por lo tanto, el

estudio de la máscara nos permite interpretar su significado en un contexto estético y, además, explorar sus implicaciones sociales y políticas.

Por otro lado, el vestuario de un figurín complementando a la máscara, añade otra capa de significado al análisis semiótico. El vestuario no solo actúa como un reflejo de tendencias estéticas, sino que también es un indicador del contexto social y cultural, y la visión del individuo representante. Así, el vestuario puede ser visto como una interfaz entre el sujeto y su entorno.

La combinación de la máscara y el vestuario desempeña una herramienta importantísima en el rol que ocupa un figurín. Este lenguaje simbólico que crea el figurín, opera en múltiples niveles, evidenciando el dinamismo de la comunicación humana y sus posibilidades creativas a través de la representación.

f) La teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín

“La llama única del carnaval es la llamada a renovar el mundo”
Mijaíl Bajtín

Para Bajtín, el carnaval es la expresión de la imaginación del ser humano pensando y creando un mundo diferente del que se habita. Este irrumpe en la cotidianidad, se burla, crítica o realza la condición humana. Transgrede y transforma las reglas de las leyes y de la moral. Por otra parte, para el autor, la risa es un elemento clave y lejos de ser superficial, tiene un carácter ambivalente, es decir, burlesco y festivo a la vez, capaz de criticar y renovar el orden existente “la risa popular ambivalente expresa una opinión en un mundo en evolución en el que están incluidos los que ríen” (Bajtín 2003, Pág. 11). El fenómeno del carnaval es un espacio de inversión simbólica, donde lo alto se convierte en lo bajo y lo sagrado se parodia, lo que permite una experiencia de libertad colectiva. El carnaval medieval, explica el autor, “no es simplemente un

espectáculo visto por el pueblo; es algo en lo que el pueblo vive” (Bajtín, 2003, Pág. 19).

Bajtín también introduce el concepto de realismo grotesco, que describe como el uso de imágenes exageradas del cuerpo, la comida, la sexualidad y otras funciones biológicas como símbolos de regeneración, fertilidad y transformación social. Estas imágenes, lejos de ser vulgares, cumplen una función afirmativa y utópica “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento” (Bajtín, 2003, Pág. 19). Es decir, para el autor el realismo grotesco es una estética que toma todo lo que la cultura culta suele denostar como “bajo” (vientre, órganos sexuales, boca, excrementos, comida) y lo convierte en símbolo positivo de la vida en proceso. No es simple “vulgaridad”, sino que es una forma de mostrar que el mundo se renueva desde “abajo”. Degradar en el realismo grotesco no significa humillar, sino que se relaciona con el concepto de “rebajar”, desde la perspectiva de bajar a la tierra, aproximarla a ella, entrar en comunión con la misma. Plantea la imagen de una semilla que se degrada en el suelo para que germine; la tumba y el útero son, para Bajtín, un símil, dos caras para identificar el mismo lugar fértil. Por ello, existe una ambivalencia vital, en la lógica circular del ciclo, todo descenso es una fase previa al ascenso.

Las figuras de carnaval (figurines) van a habitar una dimensión social y utópica; social porque no representan a un cuerpo de un individuo aislado, sino que, “un cuerpo popular, colectivo y genérico”, que se transforma constantemente. Por eso, lo grotesco democratiza, pone a reyes y campesinos en el mismo nivel, recordando que todos cumplen las mismas funciones corporales. Lo utópico se manifiesta en que lo grotesco tiene la oportunidad de imaginar como lo “viejo” se pudre y lo “nuevo” germina, proyectando la esperanza de una sociedad distinta (un “mundo al revés” carnavalesco). Existe, además, una unidad en el tiempo del carnaval, durante la fiesta “el cuerpo del pueblo siente (...) la continuidad de su devenir y crecimiento (Bajtín, 2003, Pág 207). Cada

figurín al encarnar simultáneamente: vejez-niñez, muerte-parto, materializa esa genealogía colectiva.

Ahora, en el contexto de lo público (de la plaza pública), el pueblo experimenta, principalmente, una sensación de unidad que trasciende el tiempo. Esta unidad no se percibe como una imagen estática o congelada, sino como una continuidad viva, dinámica, en constante evolución y crecimiento. La verdadera percepción del pueblo no es una imagen fija de su unidad, sino la sensación de que su existencia implica un proceso de movimiento, una metamorfosis perpetua que caracteriza su historia. En la fiesta popular, todos los símbolos, imágenes y escenas capturan precisamente ese proceso en curso: el devenir, la transformación, una y otra vez, en un ciclo eterno de muerte y renovación, de fin y de renacimiento.

Estas representaciones tienen en común una doble corporalidad, o sea, una carga simbólica que resalta la reproducción de la vida (signos de preñez o embarazo, nacimientos, virilidad o fertilidad, vejez, como, por ejemplo, vientres abultados o marionetas con joroba) y hacen referencia a la continuidad generacional del ciclo de la vida. Esto constituye una parte esencial de la manifestación carnavalesca. Todo este conjunto de imágenes y de escenas, incluso las más obscenas, articulan de manera concreta y poética el drama del pueblo como una entidad inmortal y resistente, un pueblo que, a pesar de los conflictos temporales o las crisis, perdura y se renueva eternamente. En este universo carnavalesco, la sensación de inmortalidad se enlaza con la percepción de que los poderes establecidos y las verdades predominantes son relativas y susceptibles al cambio. La fiesta popular, por lo tanto, simboliza y proyecta la esperanza, el optimismo y la visión del futuro, presentando su victoria sobre el pasado. La inmortalidad del pueblo es una garantía del triunfo del porvenir, ya que, esto implica que algo nuevo (más justo o mejor), no solo puede nacer, sino que es imprescindible que suceda. En la totalidad de la comunidad no hay espacio para el miedo, el pueblo

forma un todo triunfante, lleno de alegría y que ignora el temor, porque comprende que la muerte es parte de la vida, renovación constante. Este conjunto simbólico, es el que habla a través de todas las imágenes del carnaval, lo esencial en ese espacio, conllevando a todos los presentes a sentir en conjunto la espiritualidad de la unidad y la esperanza.

Desde esta perspectiva, resulta fundamental entender el papel que desempeñan los(as) figurines(as) en este proceso de transformación social. Estos personajes, generalmente cargados de significados y de teatralidad, no son simples objetos decorativos o figuras “caricaturescas”, sino que representan un intermediario, que facilita la comunicación entre el pueblo y sus propias aspiraciones de cambio y de transformación. Los figurines actúan como puentes entre diferentes niveles de realidad, invitando al público a crear una complicidad activa y establecer un pacto de verosimilitud, en el cual se acepta que, por un tiempo, el mundo puede reinventarse y otros valores pueden prevalecer.

Este pacto de verosimilitud, en el contexto del carnaval, permite que el espacio y el tiempo adquieran un significado especial y distinto al cotidiano (aparece lo extra-cotidiano). El espacio carnavalesco se convierte en un espacio de libertad donde las reglas habituales se suspenden, las máscaras y los figurines abren una puerta a otra realidad, permitiendo una ruptura con la realidad convencional. Dentro del carnaval, los límites entre lo real y lo imaginario se vuelven borrosos, y el carácter simbólico de los(as) figurines(as), ayuda a que todos los participantes puedan entender y aceptar esa transformación temporal, creando un paralelo lleno de sentido y nuevas posibilidades.

En definitiva, los(as) figurines(as) actúan como catalizadores, con su presencia fortalecen el espíritu de la comunidad, reuniendo a todos dentro de una misma visión, la esperanza en un futuro mejor, en un tiempo de cambio, dónde la tradición y la imaginación se combinan para revitalizar al pueblo, recordándonos de que estas manifestaciones culturales son un acto voluntad y de convicción en el poder de la

transformación social, y de la capacidad de la comunidad de reinventarse, a través del arte, del juego, la creatividad y la celebración.

g) Ritualidad del espectáculo

El rito, en su acepción más amplia, se puede entender como un conjunto de prácticas y ceremonias que tienen como objetivo la realización de un sentido compartido dentro de un grupo. Dentro del contexto del espectáculo, esta ritualidad se manifiesta en las diversas formas en que los figurines, como actores de este entorno, presentan un contenido simbólico y participan activamente en la creación de un espacio ritual donde se entrelazan el “ser enmascarado” y el público. La estructura del espectáculo, por tanto, puede ser entendida como un microcosmos en el que se desarticulan las dinámicas del poder, cultura y la identidad normadas.

La presencia del figurín no se reduce a una representación estética, sino que difunde un aura ceremonial que evoca la tradición de lo sagrado, ofreciendo un sentido de profundidad, espiritualidad, de pertenencia y de cohesión al grupo que participa de la fiesta. En este sentido, la interacción entre el figurín y el público puede ser vista como un diálogo en el que se establece un rito compartido, una complicidad, donde se despliegan las emociones, las percepciones y los valores del colectivo. La energía que emana de estas interacciones se convierte en el núcleo que otorga significado a la existencia misma del figurín, elevando su rol a un nivel trascendental. Acercándose, de este modo, en un sentido profundo al origen de lo teatral.

Las interacciones que se desarrollan durante el espectáculo tienen un impacto profundo en la experiencia colectiva. A través de estas dinámicas, se genera un espacio de reflexión y resonancia que permite a los espectadores cuestionar sus propias realidades, reforzando o desafiando las narrativas convencionales que los rodean. Este aspecto

ritual del espectáculo, no solo se circunscribe a un acto de entretenimiento, sino que propone el entretenimiento mismo como una forma de reivindicación política del goce y se convierte en un vehículo crítico que puede incitar a la acción, promover un cambio social y cuestionar las estructuras hegemónicas. Así, el figurín, al asumir este rol de mediador y conector con el público, actúa como un catalizador de experiencias compartidas que trascienden lo efímero del momento. La capacidad del figurín para invitar a la reflexión sobre temas universales y simbólicos resuena a través de distintas cosmovisiones, haciendo que su arte sea no solo un reflejo de la vida cotidiana, sino también en un acto político.

El carácter político y callejero del espectáculo enfatiza su naturaleza como forma de resistencia y crítica social. En su mayoría, estos espacios de expresión artística emergen en contextos marginados, donde las voces de la opresión se encuentran silenciadas y/o invisibilizadas. A través de la ritualidad del espectáculo, el figurín se convierte en un portavoz que desafía el statu quo, utilizando el arte como medio de reivindicación y transformación social.

En este contexto, es importante reconocer que la cosmovisión y la filosofía que subyacen a esta forma de arte no se limita a las fronteras geográficas o culturales. La capacidad del figurín para articular experiencias humanas universales, enraizadas en la lucha, la esperanza y la resistencia, les permite trascender el contexto particular en el que se sitúa. Este fenómeno establece un diálogo intercultural que enriquece y diversifica la experiencia del espectáculo, creando un espacio inclusivo donde múltiples voces coexisten y se entrelazan.

Capítulo 3. Metodología

Paradigma cualitativo/ Interpretativo

El enfoque cualitativo se adecúa para la observación del fenómeno de figurar en la región metropolitana, rescatando y resignificando tradiciones y estéticas, provenientes de otras regiones y comunidades, ya que este ocurre en el ámbito social, cultural, artístico y simbólico, y se puede analizar e interpretar con mayor profundidad desde su descripción contextual. Además, busca que los conceptos propuestos se complementen y nutran con los valores que poseen los participantes, proyectando de esta forma, un sistemático análisis de las intersubjetividades de los mismos.

La perspectiva que se utilizará será el modo emic, ya que se sitúa desde una posición interna de observación y el análisis e interpretación se ajusta dentro de los valores, creencias, motivaciones, inspiraciones, etc. que la misma comunidad de figurines le aporta al fenómeno.

3.1. Tipo de estudio

Descriptivo, interpretativo, analítico

Su objetivo es describir, analizar y comprender el significado que las/os figurines de distintos grupos o desde la individualidad, le entrega al oficio de figurar, así como al valor simbólico y de resignificación cultural que guarda esta expresión artística, tanto dentro del tiempo y espacio de carnaval como fuera de él, por ello, dicha investigación permitirá:

- Profundizar en el Patrimonio Cultural Inmaterial: Describiendo las técnicas materiales o procesos involucrados en la creación y preparación de los figurines.
- Análisis de documentos y entrevistas en distintos contextos de la urbe y de las

tradiciones que, transmitidas de generación en generación, van preservando este patrimonio cultural.

- Interpretación de significados: El enfoque interpretativo permite explorar los significados simbólicos y las funciones sociales que desarrolla el oficio del figurín.
- Se analizan las narrativas teatrales y los mensajes que transmiten las performances ejecutadas por los figurines de carnaval en la urbe, así como su relación con la identidad y la memoria colectiva.
- Análisis crítico: El estudio de figurines no solo permite una descripción de los símbolos teatrales que presenta el figurín, sino que también analiza críticamente el rol de estas prácticas en el contexto político contemporáneo.
- Analizar cómo la teatralización de los espacios públicos, por medio de estas representaciones, crea un sentido de pertenencia, de identidad cultural y de preservación de la memoria en las comunidades, utilizando los espacios públicos como una herramienta de expresión social.

Este estudio pretende contribuir a la preservación, promoción y revitalización, del patrimonio inmaterial cultural, así como a su reconocimiento como elemento educativo y cultural.

3.2. Etapas del estudio y métodos

El estudio se realiza en dos grandes etapas:

- En la primera, se pretende indagar, vivenciar y explorar de manera vivencial dentro del ambiente del objeto de estudio (figurines) como observadora participante. También en esta primera etapa se crea por medio de las reflexiones y cuestionamientos de un grupo particular de jóvenes figurines

(Cuerpo de figurines de la Colectiva “Hierba Mala”) que plantean a figurines y maestros de mayor experiencia.

En la segunda etapa se aplican las entrevistas a los(as) maestros(as) figurines(as) y mascareros(a) de trayectoria, completando la investigación con sus respuestas, observaciones y reflexiones que comparten a la comunidad.

Grupo de estudio:

NOMBRE	ROL	DESCRIPCIÓN
Robinson San Martín	Maestro fundador del cuerpo de figurines en la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.	Actor de Profesión. Figurín de la Tirana. Forma parte de la Compañía de teatro “Mendicantes” (actual TIN).
Carolina López (Luna)	Mascarera, titiritera, figurina dentro de la colectiva “Hierba Mala”. Profesora de Artes Integradas (especialista en creación de máscaras)	Profesora de Artes Integradas, arteterapeuta, artista interdisciplinaria; titiritera, lambista, danzante, actriz, mascarera.
Ame Liwen Saavedra	Mascarero, figurín.	Artista interdisciplinario; Ilustrador, actor, director, maestro de danza, maestro mascarero.
Daniela Rico	Mascarera, figurina	Profesora de Historia, artista interdisciplinaria, actriz, figurina, danzante y música.

3.3. Tipo de diseño

- *Endógena* ya que su perspectiva se ubica desde el interior del grupo que se estudia.
- *No-experimental*, ya que se observa el contexto del grupo en que se desarrolla este fenómeno sin controlar, manipular o alterar a los sujetos, sino que analizando los hechos y registros y/o experiencias.
- *Etnoescenológico*, se enfoca en la investigación de las prácticas y comportamientos extra-cotidianos de los sujetos ubicados entre las ciencias sociales y las artes escénicas, desde el análisis de la “presencia”, tomando como referente a Jean Marie Pradier.

Capítulo 4. ANÁLISIS. El arte de figurar y la resistencia de lo extra-cotidiano

El carnaval puede actuar como un mecanismo catalizador de las reivindicaciones sociales, situándose como una instancia de resistencia a la dominación ideológica o cultural de los sectores populares (Godoy, Milton, 2011, Pág. 137)

Cuando hablamos de resistencia, no podemos definir, ni caracterizar este concepto como un único movimiento o acción, sino más bien, que nos posicionamos desde un lugar o polo, donde el pueblo se resiste a la imposición de la hegemonía cultural dominante para producir un espectro de acciones que desde ahí emergen y encuentran su sitio, una búsqueda de sentido en: actos, conceptos e imaginarios que representan y significan algo para la propia comunidad. La reafirmación de la identidad cultural de un pueblo que resiste, significa la capacidad de mantener sus propias formas de vida, creencias, valores, tradiciones y expresiones culturales, a pesar de las presiones externas de una cultura dominante que busca imponer las suyas. Es una forma de defensa de lo propio. Esto implica oponerse, de manera explícita o implícita a las prácticas impuestas por el poder hegemónico, ya sea, por una negación a la asimilación pasiva de sus normas o a la sumisión en búsqueda de la preservación de la libertad, el derecho a la autodeterminación, la explotación o la invisibilización, es decir, una pugna por no ser anulados.

Es desde ese lugar, en la resistencia y de la creación de imaginarios culturales propios del pueblo donde el actuar del figurín ocurre y se manifiesta en el espacio callejero, el cambio constante y vívido de las experiencias presentes van modificando y moldeando este ser, como un ser camaleónico, lleno de posibilidades, que busca y establece un diálogo con el espectador (en el contexto del figurín urbano), sin dejar de lado su aspecto espiritual, de conector, pero enfocándose con mayor ímpetu a su rol político. En la entrevista a Robinson San Martín, nos expresó lo siguiente:

La resistencia del figurín tiene que ver con una resistencia a lo cultural del territorio (donde oficia), una resistencia es la insistencia en su hacer. Cuando lo ponemos en un plano más político empieza a generarse una resistencia en la medida en que empieza a desaparecer (el figurín), empieza a generarse un ser del que van quedando pocos, en dónde los pocos que quedan son los que resisten con la idea. En el contexto, común, santiaguino y carnavalero, se le ha dado esa característica, ese carácter. En la Tirana, por ejemplo, existe una *insistencia* más que una *resistencia*, en asistir y en estar dispuesto a ofrendar a la danza a través de la fe, en este caso, no tiene un carácter político, sino más bien, tiene un carácter espiritual, religioso. Lo mismo pasa cuando un figurín es de una localidad, donde *la fiesta* a la cual pertenece, se realiza año a año y el cumple un rol en esa fiesta, de engalanar, de conector y de alguna manera resiste durante el tiempo que dura *la fiesta*, el período que la fiesta se cumpla, año a año, cuántos años puede resistir vivo ese figurín y traspasar la bandera, a qué aparezcan otros figurines y se vaya dando esta idea, este linaje. Algunas veces (el oficio de figurar), se da por linaje, otras veces no es así, aparece un figurín por un tiempo y desaparece, no hay más.

Antes de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, no había una “escuela de figurines”, la armamos entre nosotros. Actualmente hay nuevas comparsas y agrupaciones que han creado su propio cuerpo de figurines. Antes los figurines eran personajes sueltos, dos o tres que se vestían de diferentes formas y salían en el carnaval, pero nadie antes había adoptado la modalidad de generar un cuerpo de figurines, en dónde hubiera alguien que los condujera o los ayudará en el proceso de la máscara, en el rol que se cumple, en el entrenamiento que cada uno requiere, en ver el aspecto espiritual y el aspecto político que tiene. Ese es un carácter, que a modo personal en la Chinchintirapié cuando fundé el cuerpo de figurines, le di ese carácter político cultural y espiritual desde donde se sostiene, cumple un rol político al momento en el que su accionar escénico es de conector con el espectador, pero su lenguaje visual es político. Lo que hace, cómo está vestido, lo que transmite, es una acción política, sobre la acción que es de conexión con el público y con lo que está pasando en la comparsa (Suazo, 2020, pág.90)¹

En primera instancia, la resistencia del figurín se vincula con la oposición a lo que sería natural en algunos casos, de que, con el paso del tiempo, ciertos rasgos se vayan perdiendo. La resistencia se relaciona con la insistencia en su hacer. Mantener viva la presencia del figurín representa una forma de reafirmar una identidad cultural frente a la posible pérdida, marginación u olvido y el riesgo en su desaparición paulatina. Por otra parte, cuando los figurines comienzan a verse como una presencia rara o en riesgo de extinción, aquellos que aún permanecen en la memoria y en la práctica se convierten en portadores de una resistencia activa, una lucha de pocos, que son los que logran sostener la idea, la tradición y la práctica en un contexto en que las

¹Ver Apéndice 5: Entrevista a Robinson San Martín.

fuerzas externas o internas amenazan con su desaparición. El compromiso y la voluntad, se vuelven cruciales, pudiendo ser tanto, un compromiso con la cultura, como con la espiritualidad, como es el caso de la Fiesta de la Tirana, donde la presencia del figurín no está motivada por un acto político, sino por una devoción religiosa y un acto de fe que exige continuidad y presencia constante.

La resistencia, trasciende un mero acto individual y se convierte en un proceso de transmisión generacional, donde el figurín vive en la continuidad de las generaciones que sostienen la tradición. La persistencia en mantener esa tradición, refleja una voluntad en querer consolidar una identidad cultural y espiritual que trasciende a cada creador o portador.

Por otro lado, el oficio y arte figurar en el territorio urbano ha ido desarrollando una metodología propia, un modo de hacer que, con el tiempo, se ha consolidado y profundizado especialmente a través de la creación del cuerpo de figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié. Desde esta base, han surgido diferentes actores e intérpretes que han comenzado a transmitir y expandir esta tradición a otros cuerpos, comparsas y colectividades. Un ejemplo importante de esta transmisión es el nacimiento del cuerpo de figurinas de la colectiva feminista y separatista “Hierba mala”. Esta agrupación surgió en 2019, en el contexto de la conmemoración del 8M en Santiago de Chile, a partir de una convocatoria para la acción de danza y percusión afro-brasilera. La creación de este cuerpo de figurinas fue guiada por Francisca Copaja, conocida como “Flan”, quien además formaba parte tanto del cuerpo de música como del cuerpo de figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié.

Dentro de este colectivo, participa Carolina López, quien es pedagoga, mascarera y titiritera. Ella nos ha hablado de la conformación del figurín y de cómo este proceso de formación y creación ha sido fundamental para fortalecer y expandir la práctica de figurar en sus comunidades y en el territorio urbano en general.

“El figurín es un ser enmascarado que participa en una colectividad y que generalmente representa un personaje de la sociedad, animal u otro. La persona que habita la máscara se transforma en otro ser en distintos contextos. La capacidad de transformación, por medio, de la máscara, del vestuario y de una colectividad. Es un oficio de resistencia, por sus orígenes ya que ha prevalecido desde una migración desde el norte, hacia el sur, desde distintos pueblos donde este oficio de enmascararse tiene significados espirituales dentro de la colectividad y ha sido transformado para llevarlo a la calle con pleno motivo de resistencia” (López, 2020, Pág. 82).

El figurín, como ser enmascarado que participa activamente de una colectividad, representa una figura que trasciende la simple acción de vestir un disfraz, más bien, es un símbolo de identidad y resistencia. Al colocarse la máscara, la persona experimenta una transformación, a un personaje que puede representar aspectos diversos de la comunidad. Esta capacidad de transformación no solo radica en el vestuario o en la máscara misma, sino que en la fuerza colectiva que se genera cuando la máscara se integra en un contexto social, permitiendo que esa figura enmascarada dialogue con la comunidad y su entorno.

Desde la perspectiva de la etnoescenología, según Jean-Marie Pradier, toda práctica ritual y escénica tradicional (como el enmascaramiento) funciona como una forma de preservar y reactivar conocimientos, valores y significados culturales en un espacio donde la cultura se vive y se demuestra a través del cuerpo y la acción. La etnoescenología se ocupa de estudiar estas prácticas en su contexto original, entendiendo que no son solo actos de representación, sino, formas de resistencia y de afirmación cultural.

El origen de esta praxis, que se remonta a la migración desde el norte hacia el sur del territorio y hacia distintas comunidades, tiene un fuerte carácter espiritual y simbólico dentro de la colectividad. La máscara, en estos contextos, ha sido un medio de canalizar energías, de expresar historias y de mantener vivas tradiciones ancestrales. Con el tiempo, este oficio ha sido

transformado, resignificado y adaptado para llevarse a la calle, convirtiéndose en un acto de resistencia política y social, un modo de desafiar las estructuras de poder y de fortalecer la identidad frente a la homogeneización o la marginación. Esto también involucra al público, ya que, en la representatividad y propuestas del figurín se desintegra el límite, nunca existe una pared, sino que la propuesta interpela al receptor y lo motiva a entrar en diálogo con él/ella “el observador se convierte en un “animal ceremonial” que pone en escena sus propios esquemas al describir el de los otros” (Pradier, 2001, Pág. 61).

El rol del figurín va a evidenciar una necesidad política y social del momento presente, es una especie de arquetipo que encarna lo que las personas desean decir y manifestar “Por ejemplo, el figurín que trabajamos en nuestra colectiva (Hierba Mala) tiene como objetivo principal salir a la calle a protestar, por eso somos seres de elementos de la naturaleza que están en rebeldía ante este sistema, en rebeldía ante el extractivismo y la destrucción de la naturaleza. Entonces, en este caso, los figurines nacen desde un motor que es la resistencia ante esta opresión” (López, 2020, Pág. 83). Entonces, estas prácticas pueden convertirse en potentes medios de resistencia y expresión colectiva. En este sentido, el figurín actúa como símbolo de rebeldía ante un sistema extractivista, ante la destrucción de la naturaleza, movilizándolo a otras personas a generar una reflexión crítica. El oficio artístico del figurín se transforma en una acción política activa.

Sin embargo, en ciertos contextos contemporáneos, esta tradición enfrenta desafíos legales y políticos que amenazan su ejercicio o continuidad. La criminalización de las formas de expresión que involucran el enmascaramiento y la participación en la “fiesta pública”, revela tensiones entre la preservación cultural y las leyes que regulan el espacio público y la seguridad ciudadana “en casos concretos el oficio de figurar es resistencia porque nos encontramos en un momento que existe la ley anti capucha² en dónde ponerse una

² Ver: <https://www.t13.cl/noticia/nacional/que-es-ley-antiencapuchados-penas-28-11-2019>

máscara, es ilegal, un oficio que es tradición, todo lo que se muestra hacia el exterior, por ejemplo, los diablos de la tirana, cuanto turismo se mueve en relación a los figurines y en este momento es ilegal ser figurín. También es resistencia el hecho de figurar en espacios públicos, en la calle, hacer arte en la calle y salir a hacer arte en la calle es reprimido por la policía.

Resistencia porque en la colectiva es un espacio feminista en dónde se resiste a violencias patriarcales, a discriminaciones racistas a actitudes xenófobas.

El oficio de resistencia finalmente es parte del figurín, porque el figurín representa a un ser de una forma que no es, pero para poder causar un efecto en la colectividad, un efecto que ha tenido distintos motivos durante la historia. Si bien puede haber un figurín que se no se ha ocupado como resistencia, dentro de nuestra historia y contexto el figurín casi siempre ha tenido ese rol, como hacer la sátira de distintas situaciones, representar a políticos, a espíritus malvados, a la naturaleza en rebeldía, a distintas figuras sociales, de acuerdo a como ha sido transmitido este oficio y como se ve en las calles y en los distintos carnavales a lo largo de Chile, podría no serlo, pero lo es" (López, 2020, pág.83)³

Conflicto o situaciones complejas en el ejercicio de figurar, uno de los roles que se establece para los figurines dentro de la comparsa, es ser, protector, acompañante, guía y abridor de caminos (en el caso de las marchas). Por el hecho de que hay personas dentro de la comparsa que ocupa un lugar en específico, como en el caso de los(as) músicos(as), que portan instrumentos que pueden pesar varios kilos, en un contexto de pasacalle o de marcha, se dificulta su movilidad o premura para movilizarse rápidamente cuando es necesario, estos hechos se consideran por experiencias vividas dentro de la comparsa y es ahí donde los figurines, que dentro de la pasada poseen una mayor movilidad dentro del grupo, ocupan ese rol de acompañar y ayudar a aquellos que lo requieran, se convierte de esta manera, en una ser que brinda

³Ver Apéndice 4: Entrevista a Carolina López.

protección al grupo “una de las cosas más desafiantes son los encuentros con la policía, ya que todo puede estar en calma, pero al llegar la policía, tienes que estar alerta a enfrentar otros tipos de violencia, otro conflicto son las violencias patriarcales, por ejemplo, si hay algún figurín que es sensual o que representa alguna figura sexual ha habido problemas, en la colectiva (Hierba Mala) de hombres que como ven en el figurín a un ser que deja un poco de “ser humano”, a las personas (público) se les olvida en ocasiones que detrás de la máscara hay otra persona. Han ocurrido situaciones de violencia, de acoso, en dónde hemos tenido que poner el freno” (López, 2020, Pág 84). Se revela en este testimonio, una problemática profunda que atraviesa la práctica del figurín, y que se proyectan de la sociedad como lo son, las relaciones de género y las dinámicas de poder que se establecen y ejercen en la sociedad. La representación de figuras sensuales o sexuales en los figurines puede suscitar provocación o incomodidad, especialmente en entornos patriarcales que naturalizan la violencia, el acoso y la objetificación. El testimonio de Carolina López, refleja como la percepción del “otro” puede deshumanizarse, alimentado por los prejuicios patriarcales que ven a las figuras enmascaradas, y en particular a las figuras sensuales o sexuales, como objetos y no como portadores de significados, historia o identidad. La constatación de situaciones de violencia y acoso dentro del mismo espacio artístico evidencia la necesidad de reflexionar y de generar protección a las personas que encarnan este oficio transmisor de cultura, y sobre cómo las prácticas colectivas deben mantener un compromiso ético con la dignidad y el respeto hacia todas las personas involucradas. Este conflicto, cuestiona cómo las dinámicas patriarcales se insertan en las prácticas culturales y cómo éstas debieran ser abordadas para fortalecer una cultura de cuidado, respeto y resistencia, que permita seguir usando el figurín como medio de expresión sin que ello implique vulnerar los derechos humanos o deshumanizar a quienes participan de esta tradición. Por otra parte, las prácticas rituales y culturales que involucran a figurines y figuras enmascaradas generan no solo respuestas humanas, sino también

reacciones en el entorno natural, particularmente en los animales y en los niños. La interacción con estos seres, que representan mundos simbólicos y paralelos a la realidad cotidiana, frecuentemente provoca efectos impredecibles. La relación con los animales o con niños y niñas revela como estas figuras actúan en un espacio “mágico” extra-cotidiano. “En algunas oportunidades ha ocurrido que perros, no reconocen la figura humana en estos seres (figurines), porque tienen cuerpos grandes, otras formas, entonces se asustan y atacan o a veces niños, que ven un gato (figurín) y le quieren tirar la cola. El figurín trabaja en un mundo “Real maravilloso” donde se pueden generar situaciones realmente impactantes o inesperadas e incluso mágicas porque este ser puede habitar desde otras formas (no comunes, extra-cotidianas). En relación a los niños, es muy fácil que entren en el juego de la fantasía del figurín” (López, 2020, pág.84)⁴

Desde su participación en el cuerpo de figurines de la Escuela Carnavallera Chinchintirapié en la actualidad, habla Daniela Rico quien en este momento está siendo parte de un nuevo montaje que se está gestando en dicha escuela. “El figurín tiene distintos contextos de resistencia, dado que, el figurín a uno le permite habitar diversos espacios: el carnaval o pasacalle, que es una fiesta popular en las poblaciones, o las marchas, intervenciones, donde se complejiza el oficio, por ejemplo, por andar con la cara tapada. Tino-Tino (figurín calaca o calavera, que es un hincha de fútbol del Palestino, haciendo alusión a la resistencia de Palestina como pueblo), por ejemplo, todos los viernes estuvo presente en *Plaza Dignidad*, en contextos de alta represión y era muy querido por la gente y la primera línea porque se sentía que era un apoyo, eso siempre ha sucedido con las calacas, se entiende mucho, al igual que los brujos que hay en la escuela (Escuela carnavallera Chinchintirapié) son dos figurines que vienen de otra dimensión.

Antes del estallido social, en una actividad que se hizo por Macarena Valdés en el Museo de la Memoria, la represión (policial) fue muy fuerte, ocurrió un

⁴Ver Apéndice 4: Entrevista a Carolina López.

momento mágico, ya que, los figurines hicieron retroceder a un piquete entero de pacos, ahí estábamos figurines de todas las comparsas. Creo que la máscara te da una posibilidad, en esos momentos, desde la acción callejera, porque en la protesta hay distintos tipos de acción, que son válidas y legítimas desde la autodefensa, entonces para nosotros la máscara igual es una especie de protección porque a las fuerzas represivas les saca de lo cotidiano, a veces a ellos les cuesta entender que sucede, y esa apertura en ese contexto, junto al juego que para nosotros da siempre una posibilidad de resistir, de torcer, de porfiar” (Rico, 2020, pág.81)⁵

El testimonio de Daniela Rico, revela que la máscara en el contexto de la acción callejera y de la protesta, funciona como un símbolo potente de protección y resistencia. Esta no solo cubre la identidad física, sino que también actúa como escudo simbólico que permite a sus portadores desafiar el control y la vigilancia de las fuerzas represivas. Esto pone en evidencia la naturaleza dual del acto de enmascararse: por un lado, es un acto performático que manifiesta una idea, una necesidad, etc. Y por otro, es un acto de autodefensa que otorga seguridad y validez a diversas formas de resistencia colectiva. Es un acto de subversión que permite manifestar la disconformidad, que, al torcer las reglas del juego social, reafirma la posibilidad de lucha desde el espacio público por cambios y derechos.

Ame, es maestro mascarero, actor, director de teatro e ilustrador, también pasa por la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, donde construye a su figurín “anciane”. Sin embargo, lleva más allá de los límites territoriales y del propio montaje a su figurín y lo interpreta en otros contextos y territorios como, por ejemplo, en Córdoba, Argentina. Desde su experiencia en la creación y en la ejecución en aquellos diversos contextos comparte sus reflexiones.

Ame primero, para contextualizar el figurar desde la perspectiva de resistencia, los sitúa en su base que es ser un oficio “el figurar es un oficio,

⁵Ver Apéndice 3: Entrevista a Daniela Rico.

que se aprende de forma oral y también práctica, no es algo que tú puedas estudiar académicamente o haya sido institucionalizado por lo mismo también guarda en sí su forma del traspaso educativo para que tú llegues a conformar un figurín viene desde una resistencia del oficio. Los imaginarios que han hecho posible para ir construyendo a estos figurines que hoy en día son parte de la escena callejera contemporánea, primero el rescate de las fiestas populares, el carnaval, que es una posibilidad, no solo en este territorio sino que en muchos territorios a lo largo de los años donde la fiesta popular es un espacio donde la comunidad puede acceder a ser otre y a partir de esa otredad puede: denunciar, o subvertir el poder, en este sentido, se utilizan elementos del poder, y en el contexto de la fiesta, se daría el permiso para que yo pudiese denunciar desde mis lenguajes, desde mis herramientas, las discriminaciones que vivimos como comunidad. Por eso es importante ese contexto (resistencia) porque también de ahí deviene el figurín, de ese ser, esa entidad, ese personaje, que no existe por sí solo, sino que, tiene un contexto claro, una atmósfera clara, donde la máscara y el usuario de la máscara pueden tener la posibilidad de reírse del poder y hacer una especie de sátira de la problemática que nos interese narrar” (Liwen, 2020, pág 88)⁶

4.1. Elementos estéticos/simbólicos y su relación en el polo de resistencia

Las expresiones culturales que involucran figurines y personajes enmascarados suelen estar cargadas de estéticas simbólicas, que trasciende su forma superficial. En estos seres, lo visual (como la forma, el color, las texturas y los detalles) se convierte en un medio para transmitir un mensaje. Además, los elementos simbólicos que caracterizan al figurín, como su vestimenta, máscaras, gestos y acompañamientos, funcionan como códigos que permiten articular una narrativa de lucha, de defensa y de reivindicación

⁶Ver Apéndice 2: Entrevista a Ame Liwen.

cultural. Estos elementos no solo cumplen una función estética, sino que también actúan como vehículos de significados profundos, permitiendo a las comunidades expresar pensamientos, sentimientos y aspiraciones que, en muchas ocasiones no encuentran un espacio en los discursos oficiales. La resistencia, en este contexto, se manifiesta mediante la confrontación simbólica, la provocación estética y la consistencia en la carga cultural del figurín, haciendo que cada elemento visual sea un acto de afirmación de los valores colectivos frente a los desafíos sociales y políticos. Ejemplo de esto, su pudo observar en el carnaval que se realiza cada solsticio de invierno en el “we tripantü” o año nuevo, en la población Los Copihues, de la comuna de la Florida en Santiago. De acuerdo a la tradición de los pueblos indígenas, en esa instancia, de este año 2025, las diversas comparsas (caporales, tinkus, morenadas, bailes afro, gitanos, etc..) que se presentaron, llevaban colocados en sus trajes la consigna ¿Dónde está Julia Chuñil? Haciendo alusión a la defensora de la tierra, perteneciente al pueblo mapuche, que se encuentra desaparecida en situaciones extrañas y bajo a evidencias de amenaza por parte de empresarios forestales. De esta forma, la colectividad se organiza para generar un mensaje común y que la voz se manifieste con mucha más fuerza y se multiplique con la multitud de los espectadores.

En este marco, de organización y colectivización del mensaje, Daniela Rico comenta cómo en la Escuela Carnavalera a la que ella pertenece se elaboran estos códigos “en los figurines de la Chinchintirapié creo que presentan su resistencia desde su vínculo con lo ancestral, porque es una cosa que no tiene que ver con el ritmo del capital, que nos pone en otro vínculo con el mundo, con el mundo espiritual, artístico. Uno desarrolla un personaje en el tiempo, el proceso de mascarear es lento, en sí, eso se convierte en una resistencia. Ahora con respecto a los figurines de la Escuela, ellos denotan su resistencia porque tenemos mensajes claros dentro del montaje, como: parches, coreografías, staccatos, etc. que van diciendo o mostrando acciones

que tienen que ver con la resistencia” (Rico, 2020, pág.81)⁷

Ame Liwen, como maestro mascarero también analiza y detalla elementos del proceso de creación de un figurín y de cómo la elección de cada pieza es una decisión consciente, ya que, va a ser observada por un público diverso, en donde se vuelve necesario visibilizar ciertos mensajes sociales.

“El oficio del figurín es muy completo, ya que, involucra muchas aristas, en el: sentido político, de convicción, de querer estar en la calle, de poder trabajar ciertas problemáticas, y a la vez la parte plástica, de la resistencia de un oficio que no tiene que ver con la industria o con lo hecho en serie, sino que, es una pieza única de un trabajo que dedicas mucho tiempo. Entonces, ya en el hecho de la confección de la máscara, de tu traje, de todo lo estético a nivel plástico que involucra el figurín es un hecho de resistencia frente al mundo en que vivimos en donde las cosas están hechas en serie, con procesos rápidos. El figurín escapa de todo ese lugar porque si lo pensamos a nivel plástico, el figurín en la calle tiene que poder ser distinguido en un segundo por la persona que está mirando. La persona tiene que poder entender los elementos que te componen (desde un escrito, un bordado, etc.) desde la punta de los pies hasta la punta de la cabeza, donde claramente ya no vas a ser tú. Si bien el figurín desde su trabajo pudiera ser pensado como un personaje, no lo es, puesto que no es estático es un tumulto o sinfín de transparencias, una yuxtaposición de muchas identidades que se ven materializadas en una máscara, pero deviene de una investigación muy profunda de comunidades. Por lo mismo, creo que en ese lugar de investigación también hay un lugar de resistencia sobre lo que yo decido y lo que decidimos como colectivo sobre lo que queremos poner en reflexión en la calle. Finalmente es poner es un espacio donde no entra el poder hegemónico, una identidad encarnada que va a hacer reflexionar, movilizar o poner en duda este mismo poder. A la vez también considero que el figurín habita la resistencia con respecto a cómo llega a conformarse, sobre la

⁷Ver Apéndice 3: Entrevista a Daniela Rico.

posibilidad de que existan, ya que, se necesita colectividad, se necesitan muchas personas, en donde el hecho de reunirse y de generar reflexiones comunes entorno a algo que no tiene que ver con el dinero de por medio o un trabajo o por un resultado concreto específico.

El figurín no es algo que va a tener un término, no es como decir: “terminé mi figurín, va a salir a la calle, está listo”. Es algo que siempre va a completarse con el espectador y creo fervientemente que nunca se termina porque cada vivencia en la calle en el oficio, vas a ir encontrando más herramientas, más llaves, más posibilidades, entonces, es algo que no se cierra nunca, por eso creo que también ahí hay otro pequeño nido de resistencia, ya que es mágico pensar que hoy en día hay algo que puede ser infinito” (Liwen, 2020, pág.89)⁸

4.2. Elementos históricos en la tradición figurinística

En el contexto sociopolítico de Santiago durante el período de dictadura, se manifestó un fenómeno cultural singular que por sus características pertenece a la línea de expresión de los figurines. Sin embargo, este hecho no es muy común y permanece como un caso particular recordado por el maestro figurín Robinson San Martín.

“había un grupo de calle, que hacía danzas mapuches en dictadura, un grupo muy particular de trabajo indígena. Este grupo lo vi muchas veces en las marchas y en las concentraciones. Ellos llevaban una calavera, que era como un milico o un yankee, en donde iba el grupo danzando y la calavera iba por delante, acompañando a la comparsa. Luego me encontré nuevamente con los figurines cuando fui a los carnavales, en Bolivia, en Uruguay, en la Fiesta religiosa de la Tirana. Antes de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, había muy poco, de los figurines.

Cuando se crea la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, Rosita Jiménez me invitó a formar este grupo porque ella sabía y había visto en las comparsas de

⁸Ver Apéndice 2: Entrevista a Ame liwen.

carnaval donde había asistido, a estas figuras enmascaradas, que cumplían un rol dentro de la comparsa y como yo hacía calle (artes) y hacía teatro y era figurín de la Tirana, ahí empezó y le di un carácter más político, ya que en el ámbito carnavalero estaba super claro, de un ser crítico, que al salir a la calle no solamente me conectara con la comparsa, sino que al verlo, me hiciera razonar o me produjera un cuestionamiento crítico político en relación a lo que estaba viendo. En un primer momento las ideas del figurín provenían desde a quién quería representar o con quien me sentía representado, como se podía generar una reacción crítica en la calle. Entonces en el primer cuerpo de figurines había una periodista, una monja, una virgen, un loro. Eran personajes bien variados y distintos, no era un cuerpo homogéneo, cada uno con lo que quería representar trabajaba un tema. Por ejemplo, la periodista, era el uso de la masividad comunicacional y como se tergiversan la noticia, el morbo también. La virgen como a través de su figura ayudaba a la redención de la gente, pero además era una virgen erótica, por lo tanto, trastocaba y jugaba carnavalescamente con la figura de la virgen. Cada una de las personas trabajó a su figurín desde distintos ángulos. En cambio, en el montaje de “los brujos” que salieron para we tripantü (aproximadamente el año 2007), en donde nos cuestionamos, en que era la noche de san juan y el año nuevo mapuche entonces no podíamos salir como íbamos siempre, era otra cosa, y ahí se nos ocurrieron los brujos, y eran unos brujos bien precarios, de arpillera y cartón, eso era ya algo más místico, no tan crítico. No tan político, sino más bien, espiritual, “brujos”. Esto comenzó a cambiar el contenido de los mismos figurines. Luego en un viaje a Valparaíso, en dónde se invita a la Escuela Chinchintirapié a los carnavales culturales, Robinson propone el montaje de los “Perros pacos”, “después de una larga discusión, en dónde la gente se resistía a la idea, porque decía “cómo vamos a homenajear a los pacos”, yo les explicaba qué, muy por el contrario, qué dependía de cómo se trabajara”. Pudiendo crear un juego carnavalesco muy interesante, dónde posteriormente en respuesta a “Los Perros pacos”, se

forman dentro del cuerpo de figurines, otros perros que son llamados “Los perros marginales”, opuestos complementarios en dicho juego.

Al año siguiente de la salida de los brujes en el primer We Tripantü que la Escuela Carnavallera participaba, viene la invitación a la romería del 29 de marzo en conmemoración de los hermanos Vergara, en dónde por el contexto, no pueden salir los montajes antiguos, tiene que salir algo nuevo, es ahí donde aparece el montaje de “las calacas”, la muerte. También un sentido más político, desde la muerte y del como la muerte carnavalescamente celebra esta matanza. “Previo a la creación del cuerpo de figurines de “Las ratas cordilleranas” de Valparaíso, hubo un traspaso de conocimiento desde el cuerpo de figurines de la E.C.C (Escuela Carnavallera Chinchintirapié), que partieron trabajando en la “Compañía de Teatro Mendicantes”, tomando experiencias entorno al uso de la calle, como del aspecto espiritual y psicomágico de la máscara y de lo carnavalesco, proviene de ahí y lo desarrollan en el puerto de una manera muy hermosa” (San Martín, 2020, pág.92)⁹

El carnaval o la fiesta (religiosa, política, etc.) se experimenta de variadas formas y los elementos simbólicos que hacen sentido a los intérpretes, figurines, danzantes, músicos y públicos, se trasladan a otros lugares los que replican de manera respetuosa el sentido profundo de su significado, pero también, existe la libertad para proponer significados nuevos, de acuerdo al contexto de cada grupo social y territorio.

“Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (Bajtín, Mijaíl 2003 pág. 7).

⁹Ver Apéndice 5: Entrevista a Robinson San Martín.

Mijaíl Bajtín, resalta la esencia del carnaval como una experiencia transformadora que trasciende las meras observaciones. En lugar de ser simples espectadores, las personas se convierten en protagonistas de una celebración que no solo desafía las normas sociales, sino que también invita a una inmersión total en un mundo de libertad y de leyes propias. Durante el carnaval, las fronteras que dividen a los individuos se desvanecen, y en su lugar surgen momentos de conexión y comunidad. Aquí, las leyes del carnaval fomentan una vivencia colectiva en la que todos participan activamente, celebrando un espacio donde prevalece una nueva realidad.

Este fragmento plantea el poder transformador que tiene la fiesta y la importancia de la participación activa en la creación de experiencias significativas en sus participantes. La verdadera esencia del carnaval reside en su capacidad para unificar y liberar a los individuos, permitiendo que cada persona viva una vida alternativa, aunque sea por un tiempo limitado ¿Qué otros momentos en nuestra vida cotidiana podrían permitirnos una experiencia similar de renovación y libertad?

“La idea del carnaval ha sido observada y se ha manifestado de forma muy sensible en las saturnales romanas, que eran experimentadas como un retorno efectivo y completo (aunque provisorio) al país de la edad de oro. Las tradiciones de las saturnales sobrevivieron en el carnaval de la Edad Media, que representó, con más plenitud y pureza que otras fiestas de la misma época, la idea de la renovación universal. Los demás regocijos de tipo carnavalesco eran limitados y encarnaban la idea del carnaval en una forma menos plena y menos pura; sin embargo, la idea subsistía y se la concebía como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial). En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada” (Bajtín, Mijaíl 2003, pág. 7).

Por el contrario, al análisis que plantea Bajtín, Jorge Said Barahona junto a Alberto Díaz Araya exponen en el artículo *“Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile”*, dónde

definen el carnaval como una herramienta de poder, la cuál es instrumentalizada para cumplir una función de “simulacro”, es decir, que sus participantes simulan que son otros y simulan situaciones que no son reales, ni para ellos, ni para el observador y luego sitúa al mismo en un lugar peligroso, del que se debe de estar atentos, ya que, a través de la sátira y la burla, se lleva a un estado de clímax en dónde la euforia provocada por atentados simbólicos contra la autoridad y los ídolos debe de ser vigilada y disciplinada.

4.3. La recuperación del rito o ritual como herramienta cultural de memoria y resistencia

Surge el cuestionamiento de si acaso tenemos dentro de la urbe ritos que sean propios de nosotros como comunidad y ante la carencia de la respuesta se presenta la necesidad de generar ritos y ritualidades propias, que están estrechamente relacionadas con la cultura de memoria y resistencia, ya que parte del rito es el homenaje a nuestros muertos, a nuestros ancestros y linajes que desde distintas áreas de las artes han transmitido su herencia y persistencia en su quehacer, en su oficio, trazando líneas transgeneracionales para que nosotros podamos ejercer de una u otra forma. “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos” (Bajtín, 2003, pág. 8). Por otra parte, en el proceso de creación de un figurín, éste se encuentra plasmado de ritos. Por ejemplo, en la creación del montaje, se establecen temas, conversaciones y acuerdos los que deben ser llevados a cabo en un objeto visual. Además, en el proceso de creación de la máscara y del vestuario se comparten “secretos” de tradición que van a servir para dar protección, tanto física, como espiritual a la máscara y a su portador.

Por otro lado, desde la visión etnoescenológica que plantea Jean-Marie Pradier, se considera que el gesto ritual excede la estética y sirve como

vehículo de contacto con entidades supranaturales, representando un medio de acceder al conocimiento y de conexión con lo sagrado o con las raíces de la cultura, ejemplo de esto es “el chaman siberiano, que actúa, canta y danza, no separando lo ritual con lo artístico, mostrando como la dramatización precede a la ritualización” (Pradier, 2001, Pág 58).

La creación de un figurín, en todo su proceso, no solo implica el ensamblaje de elementos visuales y simbólicos, sino que también está profundamente enraizada en ritos y tradiciones que representan una protección física y espiritual. Este misticismo, complicidades y acuerdos compartidos durante su elaboración son parte de un sistema de conocimientos transmitidos que fortalecen su sistema cultural y su protección, estableciéndose una conexión entre lo material y lo sagrado. La comparación del figurín con el gesto ritual del chaman siberiano, que combina la acción artística con la ritualidad es un acto indisociable y ejemplifica como estas prácticas tienen una capacidad de conectar con las raíces más profundas de la cultura y de las creencias. Es por ello que, en el nacimiento, en la elaboración y/o construcción de un figurín existe un acto ritual en sí mismo, que invoca y reafirma estas raíces, dando un nuevo espacio para la resistencia, ejercicio de la memoria y continuidad de la tradición.

4.4. Efecto sociopolítico del ser “figurín”

El concepto de “figurín”, tiene su lugar en el análisis sociopolítico contemporáneo, ya que esta figura puede interpretarse como una metáfora de individuos o grupos que, ante la presión social y política, prioriza la acción extracotidiana.

El carnaval es una festividad que trasciende la celebración, siendo un fenómeno cultural plasmado de simbolismos y significados profundos, ya que se podría hacer un análisis muy completo sobre lo que la sociedad celebra. Dentro de este contexto, el figurín se adapta y participa del ánimo que habita en los espectadores que lo están vivenciando. Es por esto que el figurín improvisa.

No replica una obra teatral aprendida, sino que dispone todo su cuerpo y performance a la teatralidad viva del momento presente, en el territorio en que se desarrolle esta manifestación artística.

“El efecto sociopolítico del ser figurín es la ruptura de lo cotidiano, el figurín trabaja con lo extra-cotidiano para: romper monotonías, límites mentales, sobre todo rutinas, ya que, ver (desde la visión del público) a seres en movimientos diferentes (a los habituales), con otro tipo de corporalidades, con una máscara, es algo fuera de lo cotidiano. Otro poder que posee el figurín es el encantamiento, volver a la fantasía, a la imaginación, activar la creatividad, hacer arte desde el juego. Lo otro que crea el figurín (en el público), es similar a los títeres, ya que la parte humana queda un poco atrás al ponerse la máscara, entonces la persona tiene más libertad, sin tanta moralidad, para expresar cosas que la gente no se atreve, por ejemplo, el figurín puede “matar en juego” o puede ser un ser sumamente grotesco o al contrario puede representar algo que a las personas les da miedo. Está el caso de “los perros pacos” de la Chinchintirapié, que ellos pueden estar al lado de la policía, haciendo una mofa, una burla, pero que, al ser figurines, trabajan con la sátira y provocan que la gente e incluso la misma policía se ría y no es lo mismo que estuviera una persona solamente (sin estar figurando), haciéndoles esa misma burla. Por el hecho de ser figurín, se transita un lugar donde no hay tanta moralidad o juicio y ese es un poder sumamente sociopolítico. Además, el figurín (hablando específicamente del Santiaguino), trabaja en agrupaciones, en colectividad, lo que independiente de la forma de organización, tiene un efecto sociopolítico porque se organiza con el fin de salir a la calle a hacer arte.

El contexto va a definir cómo interactúan y qué efecto va a producir el figurín ya que hay lugares en donde la gente no se atreve a interactuar (en carnaval, pasacalle, marcha, etc.), se limita a mirar desde la ventana, y no quiere que se acerque el figurín, ni ser interpelado como también hay otros lugares donde hay mucha soltura y la gente propone juegos, te invitan a que pases dentro de

su casa, se quieren sacar fotos o me han traído hasta comida para gatos (figurando como gata). Hay también otros contextos, en donde existen figurines que tienen que ver con detenidos desaparecidos u otras víctimas, y las personas (público) han sido profundamente conmovidas. Es parte del oficio y del quehacer artístico, mostrar todos los lugares que habita el ser humano” (López, 2020, pág.85)¹⁰

“Los figurines se componen de un imaginario colectivo, entonces, hay muchas temáticas, o imaginarios plásticos y también rostros, que van a causar un espejo con el espectador porque también es parte de su historia, de su imaginario. Nos encontramos este tipo de denuncia, entonces, hay un espejo muy grande en el figurín en la calle.

Un personaje, una máscara, de una abuela que vivía en la calle, que trabajaba el tema del mal de Diógenes, de la acumulación, del abandono profundo que experimentan las personas cuando llegan a cierta edad dónde ya no tienen a personas cercanas que se hagan cargo de ellas. Recuerdo ir (con ese figurín) por varias poblaciones, no solo en este territorio, sino que también, en Argentina y naturalmente las infancias me pedían que fuera a buscar a sus abuelas o abuelos a la casa, porque estaban muy viejites para salir a la calle y ellos querían que sus abuelos/as vieran al figurín. Encontrarse en ese rostro, en el cuál tú prestas tu cuerpo, prestas tu servicio para poder encarnar esa vejez, ese abandono y encontrarte espejado frente a otra vejez creo que son efectos muy potentes”.

En el contexto no personal, sino que colectivo, de por ejemplo, el montaje de “Los perros pacos o perro policía”, donde antes de que llegara la Escuela, muchas personas ya sabían que venían los *perros pacos* y cuando te das cuenta de que la sátira o el reírnos del poder, agarra una fuerza tan potente porque tú imaginas más o menos cuál es el efecto que puede causar, pero cuando ya estás en la calle y ves a tantas personas riendo con lo mismo,

¹⁰Ver Apéndice 4: Entrevista a Carolina López.

entendiendo el mismo mensaje y proponiendo nuevos juegos, te das cuenta que esto no termina en ti, esto se completa con las personas que vivencian la experiencia contigo y que siguen completando el imaginario, no es que el imaginario se termine. También que cada vez aparezcan más escuelas o más espacios, que les interese trabajar la máscara y el figurín callejero, eso también habla de un efecto muy poderoso” (Liwen, 2020, pág.89)¹¹

“Cuando el figurín es bueno, logra trastocar el espacio público y transformar el cotidiano en extra-cotidiano, entonces, te lleva a un lugar distinto, un lugar un poco mágico, un lugar donde puedes tú realmente cambiar la atmósfera que se está viviendo por lo que dura la pasada (...) Cuando el figurín es relativamente bueno, genera un efecto de alegría, de buena onda y cuando el figurín es malo, cierras la puerta, genera rechazo. Se logra el objetivo cuando el niño o el viejo entra en el juego y se siente identificado con lo que le estás mostrando, entonces, tú lo pones en un momento completamente distinto, por lo cual, esa persona puede vivir un estado de particular felicidad o de asombro o de cuestionamiento con el figurín que sea.

El efecto sociopolítico del figurín es variado porque depende del lenguaje que esté desarrollando y de lo que haga, por ejemplo, en “Los perros pacos”, en un momento había una idea de que la gente se sintiera superior a los pacos, como que catalizara esa necesidad de abusar de un paco o de devolverle la “patá en el pote”, como devolver el abuso en el fondo, era como un afán liberador, pero, dentro de los perros de no eran pacos (“los perros marginales”), habían unos perros traficantes y andaban con bolsas de coca, con cadena, eran de la pobla, medios setenteros, entonces, cuando llegaban a la pobla era como los perros de ellos o los amigos, parte de la tribu, se identificaban, eran parte del carnaval, porque su imagen estaba dentro del carnaval, entonces pasaron cosas notables, por ejemplo, una vez en un carnaval en la legua, pasamos por una casa que se notaba que era de

¹¹Ver Apéndice 2: Entrevista a Ame Liwen.

traficantes, entonces, éste perro que era trafica, se convirtió en el rey, lo invitaron a pasar, lo abrazaron, se sacaron fotos con él, le convidaron copete, como el rey de la casa. Fue como considerar “por fin estamos nosotros también representados”, así mismo con varias figuras que si tú las pones en el lugar correcto, en la actitud correcta y con la magia, tienen esa empatía sociopolítica, que genera, que quién está afuera se sienta parte de ese carnaval o se hacen parte por contradicción. Por ejemplo, por tratar de pegarle una patá a un paco, que es un perro (figurín), está simulando a un paco y la persona sabe que es así, pero se involucra y se hace parte del juego.

Por otra parte, dentro del montaje de “Perros pacos y perros marginales” de figurines, van a existir diversas miradas y formas de entender el montaje, dependiendo del contexto, es decir, lugar, territorio, nivel socioeconómico y cultural, etc. donde se enmarque y transite la comparsa “cuando se va a un lugar dónde no es su realidad e incómoda, te hacen razonar y ver una realidad de la que tú no eres parte o no vives y te sorprenden, casi son como figuras de museo, que uno las puede observar y pensar en lo folclórico, pero así y todo puede generar una mirada y un razonamiento de que ese mundo está presente y existe”. Es por ello que su impulsor, considera a este montaje, como el más completo de todos los antes vistos, ya que cumple con una dualidad y contrapuntos que permite disponer de múltiples lecturas al espectador, además de presentarse dentro del espacio de la crítica, lo bufonesco y del juego” (San Martín, 2020, pág.96)¹²

4.5 El oficio y procesos de creación Individual y colectivo.

El proceso de creación de un figurín implica un diálogo constante entre lo individual y lo colectivo, en el que cada artista aporta sus habilidades y conocimientos, experiencias y perspectivas personales, al mismo tiempo que se integra en un marco comunitario de conocimientos, tradiciones y valores

¹²Ver Apéndice 5: Entrevista a Robinson San Martín.

compartidos. Lo individual se expresa en las decisiones sobre la forma, los colores, los detalles, los símbolos, mensajes y/o protestas que cada creador elige incorporar, reflejando su visión particular y su relación con el significado del figurín. Sin embargo, estas decisiones se enmarcan y enriquecen mediante la interacción con otros miembros de la comunidad, quienes aportan más ideas, conocimientos tradicionales y criterios colectivos que orientan y validan el proceso. Este intercambio fomenta una creación que combina la subjetividad artística con el compromiso colectivo de mantener viva una herencia cultural, logrando así, que el figurín sea tanto una expresión personal como un símbolo unificador de una memoria y resistencias compartidas. Por ejemplo, en el caso de un montaje en particular, se elijen de forma comunitaria los temas a trabajar, la forma general (de perros, monos, ratas, seres de la naturaleza, etc.) pero cada uno va a elaborar las particularidades del gran mensaje en común, como, por ejemplo: el tema general son los pecados capitales, cada uno de ellos va a encarnar un pecado en particular y lo va a manifestar de acuerdo a las necesidades sociales de su contexto social e histórico. Con respecto a este proceso, Ame Liwen comenta sobre otras aristas esenciales en el diálogo entre lo personal y lo colectivo en el proceso de creación de un figurín “creo fervientemente que como este es un oficio que deviene de la calle, de la necesidad y de la urgencia de esta posibilidad de lo diferente, de reírnos de la miseria en la que nos tienen estos gobiernos indolentes, de poder subvertir el poder, de reírnos del discriminador, del nazi, de tanta violencia con la que vivimos, por lo mismo, siento que esa urgencia y necesidad de encontrarnos en la colectividad entorno al trabajo del figurín callejero no distingue en profesión y eso lo encuentro muy importante. No distingue desde que área tú vienes o cuál ha sido tu trayecto anterior, no discrimina, no es que solo artistas esceniques tiene que ser figurines, al contrario, siento que en la diferencia hay una riqueza muy importante y la vez la posibilidad de ser otre, ese lugar que nos da la máscara para encontrar esa otredad dentro de nosotres mismos, no es restringida, es algo que ojalá

muchas personas pudiésemos experimentar porque te nutre a nivel espiritual en lugares que son muy difíciles de explicar con palabras, por lo mismo, cuando pienso desde dónde se trabaja, creo que es desde el respeto profundo hacia la persona con la que estás trabajando y hacia la temática o hacia la violencia que quieras poder transformar, siento que eso es muy importante del figurín callejero, tener claro cuál es mi denuncia, porque estoy ahí, cuál es mi propósito y desde ahí, esa llama interior, esa necesidad de resistencia es la potencia posible para el trabajo del figurín porque requiere mucha constancia y paciencia, tanto con tu oficio plástico, visual y creativo, como con la reflexión con otros que tampoco es fácil poder construir puentes entre diferentes pensamientos y también el entrenamiento corporal-físico, poder estar saludable para ser la encarnación y hacer posible la existencia del figurín. Entonces, son lugares de mucho compromiso donde creo que lo más importante es la potencia propia de la reflexión sobre cuál es mi esperanza y fuego interior constante.

El oficio requiere de mucha resistencia física y mental, por el tiempo de estar “encerrado” dentro de este cabezón de maché, finalmente requiere de mucha voluntad, de rescatar cuál es la inspiración y universo de cada persona y trabajar desde las posibilidades de uno. El trabajo de figurín tiene mucho de riesgo, de urgencia, pero también de mucho respeto sagrado hacia uno mismo, de saber cuáles son mis límites. Ese es uno de los pilares más fundamentales” (Liwen, 2020, pág.83)¹³

4.6 El rol de la máscara en la performance del figurín.

“El convertir” Cuando uno se enmascara, depende de la máscara y del figurín. El convertir no es un acto mágico instantáneo, ser figurín es un trabajo, de arduo entrenamiento psicofísico, de colectividad, de territorio y plástico. El convertir también es un trabajo, donde empiezas a conocer el ser que vas a

¹³Ver Apéndice 2: Entrevista a Ame Liwen.

habitar. Por ejemplo, con el figurín que he trabajado que es una gata, cuando me pongo la máscara, entrego mi cuerpo a la máscara, a la historia de ese ser, a todo lo que ha desarrollado; en personalidad en psicología, en movimiento, en mensaje. Mi cuerpo se transforma a la animalidad, se moldea, abandono mi ego para poder entrar en ese personaje. Entonces el convertir va a depender del tipo de máscara.

Es importante que el figurín entregue su cuerpo para personificar el ser que habita la máscara, pero es una dualidad porque también es importante saber que tú estás aquí y estás presente, estar atentos y conscientes, estamos en la calle primero, hay que entregarse pero despiertos, porque algo le puede pasar a una compañera, alguien se puede caer, alguien te puede botar, algo te puede pasar, te pueden atacar, puede venir la policía de repente y tenemos que cuidar al grupo, entonces en mi forma de ver, no te puedes entregar al punto de lo que algunos llaman la “locura carnavalera” que pasa a veces de llevar muchas horas en el oficio, de entregarte a un punto en el que puedas perder la noción de cuál es tu motor de estar ahí presente. Por ejemplo, si eres un gato, puedes subirte arriba de un auto y con tu peso causar algún daño o a tu propio cuerpo o si tu figurín es violento, pasar a violentar a alguien cruzando el límite y no entender que aquí estoy y tengo también una responsabilidad, por lo tanto, entender que soy yo quien está enmascarado, no es la máscara quien me posee a mí, yo creo que ese es el límite” (López, 2020, pág.85)¹⁴.

“Con la máscara te empoderas y generas otro lenguaje, que es doble porque tiene un sentido político, pero también estético. Te embistes de algo para hablar. En ese sentido el figurín o la máscara, empezó a cobrar cada vez más valor porque se le aplicó un tono carnavalesco a la capucha, con el movimiento feminista y luego con “las tesis” empezó a crecer ese tema, se engalana, se coloca brillo y se experimenta en una serie de conceptos, con respecto al uso de la capucha, ha sido un proceso muy político-plástico en su

¹⁴Ver Apéndice 4: Entrevista a Carolina López.

desarrollo, que se fue masificando, hasta llegar a un punto incluso comercial, de venderse en la calle. En la fiesta de la Tirana también se pueden encontrar vestimentas y máscaras de figurines en venta, está. Pero en la urbanidad de Santiago se ha construido un figurín que es unipersonal, es irrepetible y las comparsas que han aparecido nuevas también tienen esa misma línea” (San Martín, 2020, pág.97)¹⁵

“El oficio de figurar es muy colectivo, que me parece muy difícil llegar a hacer una propuesta desde la individualidad porque creo que figurar es todo lo contrario, es algo muy colectivo donde muchas visiones y opiniones sobre lo que se quiera mostrar en la calle tienen que poder ponerse en diálogo, porque no es algo que para mí nazca solo de tu preferencia estética o tú deseo (particular), también debe ir acompañado de una reflexión colectiva, porque por ejemplo en el contexto de la “ley anticapucha”, donde hay una criminalización de ocultar el rostro, hay una persecución de este tipo de actividades y dentro de éste marco, también se encuentra el figurín porque está en la calle, no está en una sala o donde se pague una entrada para poder ver como ésta encarnación cobra vida, es todo lo contrario, el figurín irrumpe, entra en la calle y vuelve a la calle su espacio, con las personas que están ahí. Con respecto a la “ley anticapucha”, es un tono de criminalización por ocultar tu rostro, pero a la vez el figurín lo que hace más allá de ocultar el rostro que si bien lo hace, es poder mostrar otro rostro que no es de una persona específica, sino que, es el resultado de muchos rostros porque habla sobre problemáticas que a muchas personas les involucra. Entonces, no es un rostro específico, sino como, si pudiésemos imaginar la transparencia de muchos rostros y esa denuncia viene de mostrar este otro rostro que no es el mío, pero también hay lugares de conexión con esa identidad. Por eso creo que es un acto de resistencia muy profunda porque uno no solo se entrega a la encarnación, a la investigación, al oficio del traspaso a otras personas, sino que también, uno se entrega a lo que pueda generar ese rostro, porque

¹⁵Ver Apéndice 5: Entrevista a Robinson San Martín.

muchas veces cuando utilizamos el poder para hacer alguna denuncia, las manifestaciones propias del odio, la discriminación viene hacia ti porque estas encarnando esas figuras, donde es el cuerpo de uno el que está resistiendo ahí también. Considero que la máscara cumple muchos roles, no solo uno, siento que lo es todo también. La máscara como la posibilidad de ser otre como mayor rol, es decir, la capacidad de empatizar con otra identidad, con otra forma y que la máscara no es solo lo que te cubre el rostro es todo tu vestuario, es todo tu cuerpo es como se modifica, como se aprende a encarnar esa máscara creo que es el rol más difícil, que te otorga un lugar de humildad contigo mismo, de decir, “yo no tengo que aparecer aquí, es la máscara la que tiene que emerger y yo tengo que poder ser lo suficientemente humilde para comprender cuando estoy apareciendo yo y cuando es la máscara.

La máscara tiene un rol plástico porque si bien es la encarnación, que proviene de un trabajo físico-corporal, tiene una dimensión visual en la calle, entendiendo el contexto que no es una máscara para la escena teatral o para una obra de danza, entonces debe ser notoria, grande, expresiva y a la vez tiene que poder comunicar. Hay muchas líneas o formas en cómo se ha ido investigando la máscara en el rol del figurín callejero, por ejemplo, hay algunos que emiten sonidos y hablan, otros que no emiten ningún sonido. Por eso es importante el rol plástico, visual, por la entrega de comunicación de la máscara, es muy potente porque el efecto que produce ésta en las personas independientemente de su rango étéreo o su lugar socioeconómico, ante la presencia de una máscara todos empequeñecemos un poco, nos volvemos un poco niños de nuevo, se nos agranda el corazón porque la máscara es muy brujita, es muy maga y eso tiene que ver también con la confección porque cada persona construye su máscara. Entonces existe un viaje personal y colectivo de investigación y de poder crear este rostro que me va a dar la posibilidad de encarnar y entrar en la fiesta, en el carnaval, en la conmemoración política, en la calle misma, es un proceso individual interno

como intérprete y como persona dentro de la máscara” (Liwen, 2020, pág.84)¹⁶

4.7 La resistencia del oficio de figurar en el contexto de pandemia.

(Francisca Copaja) “No puede, un figurín existir, si no está en la calle figurando, si no hay salida a la calle me convierto en otra cosa, pero no en una figura”.

La resistencia del oficio del figurín se hizo evidente de manera significativa durante la pandemia, cuando las restricciones impidieron su ejercicio en los espacios públicos habituales, especialmente en la calle. En ese momento, la capacidad de adaptación y la creatividad se volvieron fundamentales para mantener viva esta expresión cultural. Los artistas y colectivos encontraron formas alternativas de seguir produciendo, compartiendo y reinterpretando a sus figurines, a veces utilizando plataformas o espacios cerrados, pero manteniendo el espíritu de resistencia que simboliza su oficio. Durante la pandemia, como no estaba la posibilidad de intervenir el espacio público por un tema sanitario, el oficio de figurines se mantiene desde el aspecto de interacción social hacia afuera del mismo círculo, congelado pero desde dentro se mantiene activo desde el punto de la creación plástica, la investigación y del trabajo psicofísico por medio de entrenamientos online donde la máscara toma otro matiz al tener que pasar por la pantalla para poder interactuar con los otros figurines.

“La relación con el figurín, en específico el trabajado en la Colectiva Hierba Mala, representa un elemento de la naturaleza, el cuál es el fuego en forma de chispa y este a través del vestuario y de la máscara en conjunto con los otros elementos de la colectiva, representa un poco de mi persona y un poco lo que no soy. Con la máscara tengo una relación de respeto (...) es un objeto sagrado, cargado de energía, de regalos, de secretos, de materiales que he

¹⁶Ver Apéndice 2: Entrevista a Ame Liwen.

encontrado en lugares que para mí son importantes y también de mucho descubrimiento porque cada vez que sale a la calle, se manifiesta algo distinto dependiendo el contexto en dónde este figurín cobra vida” (López, 2020, pág.83)¹⁷.

Los figurines se vuelven a llenar de temáticas, de subjetividades frente a la crisis que ocurre afuera y el trabajo de creación, de introspección que requiere todo oficio escénico, desde la investigación y la creación plástica, toma fuerza para cuando es el momento oportuno de salir a la calle, aparezcan nuevos personajes que permitan establecer un diálogo con una situación que sumió a toda la población y nos mantuvo en el distanciamiento social. El rol de resistencia del figurín se vuelve fundamental entonces para reestablecer dicho diálogo y la interacción de la comunidad.

¹⁷Ver Apéndice 4: Entrevista a Carolina López.

Capítulo 5. Conclusiones

En el presente trabajo de investigación, se establece como eje central el análisis del figurín, entendido no sólo como una representación escénica, sino también como un fenómeno cultural que se articula desde la voz y la experiencia de aquellos que lo interpretan. Este enfoque permite una exploración profunda de las dinámicas sociales y políticas que rodean al carnaval, especialmente en el contexto histórico de Chile, y de manera particular, en la ciudad de Santiago.

Para la construcción del marco teórico y metodológico que guio esta investigación, se diseñaron una serie de preguntas que fueron formuladas a los actores participantes. La selección de estos intérpretes se llevó a cabo buscando la colaboración de figuras emergentes en el ámbito del figurín, quienes, desde su práctica, expresaron su interés en profundizar en temáticas que les resultaban relevantes y significativas. Esta interacción fue fundamental para obtener una variedad de perspectivas que enriquecen el análisis del carnaval.

El contexto en el que se sitúa este estudio es fundamental para comprender la evaluación del carnaval en la historia chilena, un espacio donde se han entrelazado ritmos, tradiciones y celebraciones que desafían las narrativas de la cultura hegemónica. Esta cultura dominante ha intentado históricamente censurar, silenciar, e incluso erradicar las expresiones populares que emergen durante las festividades del carnaval. En este sentido, el carnaval representa una herramienta de resistencia frente a las estructuras de poder que buscan controlar la cultura y las manifestaciones artísticas.

La cultura hegemónica ha intentado desarticular las organizaciones populares, y con este objetivo, ha procurado poner fin a las manifestaciones artísticas que componen el carnaval. Sin embargo, el oficio de figurar ha demostrado ser una de las tradiciones más resilientes, capaces de trascender los intentos sistemáticos de represión. A través del oficio del figurín, se da vida a

imaginarios que permiten a los participantes crear y reconfigurar narrativas propias, en lugar de aceptar las imposiciones que surgen desde la cultura dominante.

El figurín, se convierte de esta forma en una herramienta que pone en juego el poder en sus diversas formas y manifestaciones. Actúa como un vehículo para la inversión de roles sociales, desafiando las jerarquías establecidas y provocando una reflexión crítica sobre la estructura social. Además, el figurín desempeña la función de espejo social, reflejando tanto las luchas por la identidad, la desigualdad social, la justicia social, así como las tensiones entre las diferentes esferas de la vida social.

El oficio del figurín está intrínsecamente cargado de ritualidad, lo que le confiere una dimensión que trasciende lo puramente estético. Esta ritualidad no solo es una práctica artística, sino que también está imbuida de memoria colectiva y resistencia cultural. En cada actuación, los intérpretes no solo recrean un papel, sino que evocan y preservan las historias, los anhelos y las luchas de aquellos que han sido silenciados a lo largo de la historia. Así, el figurín se proyecta como un símbolo de la capacidad de las comunidades para resistir y reivindicar su lugar en la narrativa cultural chilena.

Este análisis busca dar valor y reconocer la importancia del figurín y del carnaval como espacio de resistencia cultural y afirmación identitaria, revelando cómo, a través de la expresión artística, las voces de los intérpretes no solo contribuyen al fortalecimiento de la tradición popular, sino que también reivindican un lugar de memoria en la colectividad de la sociedad chilena.

Bibliografía

Amparán, Aquiles y López, Alejandro (2016) El enfoque dramático de Erving Goffman. Recuperado de <http://www.dcsch.izt.uam.mx/departamentos/sociologia/el>

Assef, Rodrigo (2018) El carnaval en Chile y la construcción de una identidad mestiza. Artículo publicado en “Cuerpo Carnaval”. Sitio web (Fondart) creado para la difusión del carnaval no religioso en Chile

Bajtín. Mijaíl (2003) La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Recuperado de <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>

Correa, Ana (2019) Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. Art. Revista de teatro del Perú.

Echeverría, Carolina (2018) Cruces con otras expresiones donde el cuerpo es memoria y territorio: diablos rojos y bailes chinos. Artículo publicado en “Cuerpo Carnaval”. Sitio web (Fondart) creado para la difusión del carnaval no religioso en Chile.

Foucault, Michel (2002) Vigilar y castigar. 1ª, ed. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina.

Lecoq, Jean (2003) El cuerpo poético. Alba editorial, Barcelona mayo de 2003. Maurice Halbwachs, Fragmentos de La Memoria Colectiva.

Puentes, César; Méndez, Esteban & Gutiérrez Paulo [emilioelimgo]. (2014, agosto 19). Carnavales en Santiago: Los colores en el gris. [Archivo de video].

Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=VdGFvV4z_8U

Puime, Lucía (2013) RESISTIR BAILANDO. Una lectura biopolítica de la intervención urbana “Los Diablos Rojos de Víctor Jara”. [Artículo] Recuperado de

<https://latierrapurpurea.wordpress.com/2013/04/26/resistir-bailando-una-lectura-biopolitica-sobre-la-intervencion-urbana-los-diablos-rojos-de-victor-jara/>

Vilches, Tunapa [Tarapacá media]. (2019, Julio 16). Diablos rojos devoción y Rebeldía. [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=InAig3sJSOk>

Villegas, Omar [Omar Villegas Astudillo]. (2019, septiembre 2). Diablos Rojos : Danza al Compás de Corazón. [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=iMankwX3k>

APÉNDICE N°1

I. Cuerpo de preguntas colectivas que componen las entrevistas (Elaboradas por figurinas de la “Colectiva Hierba Mala”)

Sobre el oficio de figurar. Resistencia

1. Con respecto a las formas y a los procesos de creación ¿Desde qué lugares, referentes, estrategias se nutre el figurín?
2. ¿Cómo dialoga lo personal con lo colectivo desde el proceso de creación?
3. ¿Hay alguna diferencia entre ser un “personaje” y ser un “figurín”?
¿Cuál?
4. Desde su experiencia ¿Ha descubierto ciertas premisas, por ejemplo, como desde lo grupal/colectivo se trabaja lo personal/subjetivo?
5. ¿Cuáles son tus mensajes hacia el público?
6. ¿Cuál es su visión de denuncia, desde el rol del figurín?
7. ¿Qué rituales son en los que crees y aplican dentro del quehacer del figurín?
8. ¿Cómo vives el viaje de descubrimiento y creación?
9. ¿Cuál es tu visión al encarnar al figurín?
10. ¿Cómo es para ese personaje (figurín) el espacio de representaciones?
11. ¿Con que conectan cuando están figurando?
12. ¿Por qué figurar? ¿Para qué figurar?
13. ¿Qué siente al figurar?
14. ¿Cómo empezó o llegó a este oficio?
15. ¿Alguna vez se ha encontrado con resistencias sobre el oficio de figurar?
16. ¿Qué ha sido lo más difícil del oficio?
17. ¿Qué debe considerarse si o si para poder figurar?

El figurín y la máscara

1. ¿Qué define a un figurín? (respecto a imagen y desplante escénico)
2. ¿Cuál es tu relación con tu figurín y sobre todo con tu máscara?
3. ¿De dónde viene la máscara?
4. ¿Hasta dónde permites que encarne en ti?
5. ¿En qué te conviertes cuando te enmascaras?
6. ¿Has tenido algún conflicto importante por figurar (Importante, en relación a tu integridad física, psicológica o anímica)?
7. ¿Cuál es la diferencia entre “figurín propio” (confeccionado por ti) y “ajeno” (confeccionado por otros)?
8. ¿Cuándo alguien puede entrenar o guiar a un grupo de figurines?
9. ¿Cuáles deberían ser sus cualidades como guía?
10. ¿Cuál es el efecto sociopolítico que crea el figurín? Según tu experiencia.
11. ¿Crees que es un oficio de resistencia?
12. ¿Cómo ha sido encarnar distintas máscaras?

Procesos de creación del figurín

1. ¿En qué te conviertes cuando te enmascaras?
2. ¿Cómo son tu(s) figurín(es)? ¿Cómo los describirías?
3. ¿Cómo fue la preparación física antes de figurar?
4. ¿Cómo fueron las decisiones para la ropa y el “enchule” del figurín?
5. Puedes contar alguna experiencia significativa y/o aprendizaje significativo figurando.
6. ¿Cómo ha sido el proceso creativo?

APÉNDICE N°2

Entrevista a Ame Liwen

Ame Liwen, ha creado diversos figurines, ha participado en montajes de la Escuela carnavalera Chinchintirapié, es intérprete y director teatral y lleva años en el oficio de la máscara.

(Karla Suazo) ¿Cuál es el efecto sociopolítico del ser “figurín”?

(Ame Liwen) Creo que el “figurín” como se compone de muchas manifestaciones culturales de los territorios, de las que están implicadas en su creación si o si tiene un efecto al ser visto, de denunciar, también de visibilizar esas comunidades porque el efecto pienso que podría venir a ser que al ver al figurín que las personas y comunidades se identifican con lo que ven y también eso les ayuda a reconocerse y a cuestionar y reflexionar entorno al contexto temporal, político, cultural en el cuál viven.

(Karla Suazo) Sobre el oficio de figurar ¿Desde qué lugares, referentes, estrategias se nutre el figurín?

(Ame Liwen) Creo que el figurín se nutre de todas las manifestaciones culturales y de la identidad de las personas de diferentes contextos, dependiendo cual sea tu objetivo en la creación de ese figurín. Creo que también se nutre mucho de los poderes hegemónicos y las relaciones de poder de esos poderes, como las relaciones de opresión, pero principalmente de las manifestaciones culturales, como pienso de la estética, las visualidades referidas a cierta época a ciertos contextos, de la música, de los pensamientos políticos, de la cotidianidad de las identidades, y todas las manifestaciones culturales en verdad de las personas y también entendiendo que esto del figurín es algo como una mezcla, una creación bien champurreada, creo yo, entendiendo que dé es algo que viene, que se toma también como referente les enmascarades de danzas andinas o de diferentes culturas y se mezcla con la tradición del teatro de calle y se crea este

personaje que toma de referencia e inspiración a las personas, a las comunidades y temas importantes que sean necesarios de visibilizar y denunciar.

(Karla Suazo) ¿Cómo dialoga lo personal con lo colectivo en el proceso de creación (¿escénico, de figurín o máscara?

(Ame Liwen) Creo que quieras o no, si a una persona le interesa abordar la creación de una máscara y específicamente un figurín, porque de repente, en un proceso escénico de una máscara, quizás, para una obra de teatro, creo que pasa esto, pero creo que pasa más en la creación de un figurín, es que si a ti te interesa abordar cierta temática o cierto objetivo con el personaje que eliges, de alguna manera tiene un enlace o está relacionado con tu vida personal, tu trayectoria, tu recorrido, la persona que eres, con lo que te identificas, con lo que te oprime, y en la creación de un figurín (pensando en que los figurines son para contexto calle) eso objetivo que tú tienes de poner ésta puesta en escena en la calle, este personaje, cuál va a ser su denuncia, cuál es su interés, cuál es la motivación del personaje para estar ahí, eso sí o sí se relaciona con la comunidad o con el colectivo, sea con el colectivo con el que estás creando ese personaje porque es necesario que eso que tú vas a hacer lo visibilicen con tus compañeros y eso se ponga bajo un diálogo, una conversación para que esa experiencia particular se diversifique y se nutra de esa diversificación, entonces a si tu personaje va a tener muchas más formas de poder conectar con los espectadores, tiene que ese mensaje o esa necesidad particular por la que te lleve y te moviliza a crear ese personaje debe ponerse en relación con otros para que nutran tu trabajo. Así, creo que pasa que, para una obra de teatro ese efecto sucede, obviamente también se pone en cuestión o se reflexiona quizás, entorno a un personaje, pero ese personaje siempre va a estar acotado de alguna manera a la escena, al mundo o al universo de ese montaje, de esa obra, en el contexto de la gente que va a ver esa obra, pero en la calle eso que tu pones en escena puede ser visto por personas que van a ver tu contenido escénico o personas que se van

a encontrar con tu contenido. Entonces, creo que eso lo diferencia entendiendo que el figurín de calle, eso que tu llega personal y que es diversificado, amplificado en mensaje con la opinión de tus compañeros es aún más grande y se necesita aún mucho más esa conversación para crear estrategias y poder conectar con los espectadores.

(Karla Suazo) ¿Cuál es el rol de la máscara en el quehacer escénico y de un figurín?

(Ame Liwen) Creo que la máscara es la columna vertebral que le da sostén al figurín y es a la vez el corazón que le da el propósito y la expresividad necesaria. También, creo que es importante recalcar que el figurín, entendiendo de dónde viene y de cómo está (conformada) ésta expresión que tiene, de esta mixtura que hace con las máscaras de bailes andinos o de otras culturas y con el teatro de calle si o si, hay algo que toma de esa rama y eso es la relación con la ritualidad y para que esa ritualidad existe y que vaya con un contenido, que vaya con una denuncia o una necesidad de comunicación a la calle para que exista esa ritualidad, esa comunicación con el espectador tiene que venir de la máscara porque si uno se pregunta, por cuál es la diferencia si el figurín, por ejemplo, se maquillara y no usara una máscara ¿El figurín seguiría siendo un figurín? Y yo creo que no porque la máscara es quién le otorga ese contexto escénico, se podría decir de alguna manera, de ritualidad donde él o le intérprete hace un intercambio con la máscara para que se revele de alguna manera algo mucho más profundo en la interacción con el espectador porque de alguna manera el figurín como lo ha ido respondiendo anteriormente, tiene esto que carga con alguna denuncia o viene a visibilizar un nudo en nuestra sociedad, algo que necesitamos poner en calle y poner a cuestionar, a reflexionar. Tiene que resonar con los espectadores mi propuesta escénica y a la vez identificarles en algún lugar. Entonces, para que se de ese intercambio, para que se de ese lugar de la ritualidad es necesario una máscara, una máscara, tanto que revele a quien la porta, como revele a la persona a quien la ve por eso creo que es

fundamental la máscara para dar vida al figurín y a la vez, un poco retomando esto del sostén y la expresividad y el corazón, la máscara no solo es el objeto que se pone, sino que es todo el cuerpo, en el cual se transforma el intérprete para poder completar esa máscara. Entonces, en ese sentido también es el vestuario, la forma de mis manos, mis pies, mi columna vertebral, todo eso completa la máscara y es a la vez la máscara. Entonces, todo ese lugar viene desde el sostén, sería imposible, quizás, llegar a esa corporalidad sin portar esa máscara y la expresividad, creo que además la máscara guarda, cada máscara si bien, quizás, la persona que la confecciona tiene una idea o algo que le impulsa de hacerla o crearla de alguna manera, esa máscara viene también con su propia, no sé por qué será, pero viene con su propia decisión y su propio propósito que de repente nosotros tenemos que abrir esos caminos de la comunicación y de este oficio queramos llamarlo así, quizás, “brujeril” de ir habitando esas capas y entendiendo como ese secreto, por decirlo, que nos viene a traer y esa expresividad y ese misterio sólo lo podrían dar las máscaras, por eso máscara y figurín sí o sí.

(Karla Suazo) ¿Crees que el figurín o figurar es un oficio de resistencia?

(Ame Liwen) El figurar es un oficio, que se aprende de forma oral y también práctica, no es algo que tú puedas estudiar académicamente o haya sido institucionalizado por lo mismo también guarda en sí su forma del traspaso educativo para que tú llegues a conformar un figurín viene desde una resistencia del oficio.

Los imaginarios que han hecho posible para ir construyendo a estos figurines que hoy en día son parte de la escena callejera contemporánea, primero el rescate de las fiestas populares, el carnaval, que es una posibilidad, no solo en este territorio sino que en muchos territorios a lo largo de los años donde la fiesta popular es un espacio donde la comunidad puede acceder a ser otre y a partir de esa otredad puede: denunciar, o subvertir el poder, en este sentido, se utilizan elementos del poder, y en el contexto de la fiesta, se daría el permiso para que yo pudiese denunciar desde mis lenguajes, desde mis

herramientas, las discriminaciones que vivimos como comunidad. Por eso es importante ese contexto (resistencia) porque también de ahí deviene el figurín, de ese ser, esa entidad, ese personaje, que no existe por sí solo, sino que, tiene un contexto claro, una atmósfera clara, donde la máscara y el usuario de la máscara pueden tener la posibilidad de reírse del poder y hacer una especie de sátira de la problemática que nos interese narrar.

El oficio del figurín es muy completo, ya que, involucra muchas aristas, en el: sentido político, de convicción, de querer estar en la calle, de poder trabajar ciertas problemáticas, y a la vez la parte plástica, de la resistencia de un oficio que no tiene que ver con la industria o con lo hecho en serie, sino que, es una pieza única de un trabajo que dedicas mucho tiempo. Entonces, ya en el hecho de la confección de la máscara, de tu traje, de todo lo estético a nivel plástico que involucra el figurín es un hecho de resistencia frente al mundo en que vivimos en donde las cosas están hechas en serie, con procesos rápidos. El figurín escapa de todo ese lugar porque si lo pensamos a nivel plástico, el figurín en la calle tiene que poder ser distinguido en un segundo por la persona que está mirando. La persona tiene que poder entender los elementos que te componen (desde un escrito, un bordado, etc.) desde la punta de los pies hasta la punta de la cabeza, donde claramente ya no vas a ser tú. Si bien el figurín desde su trabajo pudiera ser pensado como un personaje, no lo es, puesto que no es estático es un tumulto o sinfín de transparencias, una yuxtaposición de muchas identidades que se ven materializadas en una máscara, pero deviene de una investigación muy profunda de comunidades. Por lo mismo, creo que en ese lugar de investigación también hay un lugar de resistencia sobre lo que yo decido y lo que decidimos como colectivo sobre lo que queremos poner en reflexión en la calle. Finalmente es poner es un espacio donde no entra el poder hegemónico, una identidad encarnada que va a hacer reflexionar, movilizar o poner en duda este mismo poder. A la vez también considero que el figurín habita la resistencia con respecto a cómo llega a conformarse, sobre la

posibilidad de que existan, ya que, se necesita colectividad, se necesitan muchas personas, en donde el hecho de reunirse y de generar reflexiones comunes entorno a algo que no tiene que ver con el dinero de por medio o un trabajo o por un resultado concreto específico.

El figurín no es algo que va a tener un término, no es como decir: “terminé mi figurín, va a salir a la calle, está listo”. Es algo que siempre va a completarse con el espectador y creo fervientemente que nunca se termina porque cada vivencia en la calle en el oficio, vas a ir encontrando más herramientas, más llaves, más posibilidades, entonces, es algo que no se cierra nunca, por eso creo que también ahí hay otro pequeño nido de resistencia, ya que es mágico pensar que hoy en día hay algo que puede ser infinito.

Los figurines se componen de un imaginario colectivo, entonces, hay muchas temáticas, o imaginarios plásticos y también rostros, que van a causar un espejo con el espectador porque también es parte de su historia, de su imaginario. Nos encontramos este tipo de denuncia, entonces, hay un espejo muy grande en el figurín en la calle.

(Karla Suazo) ¿Puedes contarnos sobre algún figurín que trabajaste?

(Ame Liwen) Un personaje, una máscara, de una abuela que vivía en la calle, que trabajaba el tema del mal de Diógenes, de la acumulación, del abandono profundo que experimentan las personas cuando llegan a cierta edad dónde ya no tienen a personas cercanas que se hagan cargo de ellas. Recuerdo ir (con ese figurín) por varias poblaciones, no solo en este territorio, sino que también, en Argentina y naturalmente las infancias me pedían que fuera a buscar a sus abuelas o abuelos a la casa, porque estaban muy viejites para salir a la calle y ellos querían que sus abuelos/as vieran al figurín. Encontrarse en ese rostro, en el cuál tú prestas tu cuerpo, prestas tu servicio para poder encarnar esa vejez, ese abandono y encontrarte espejado frente a otra vejez creo que son efectos muy potentes. También que cada vez aparezcan más escuelas o más espacios, que les interese trabajar la máscara y el figurín callejero, eso también habla de un efecto muy poderoso.

(Karla Suazo) ¿Cómo dialoga lo personal con lo colectivo en la creación de un figurín?

(Ame Liwen) El oficio de figurar es muy colectivo, que me parece muy difícil llegar a hacer una propuesta desde la individualidad porque creo que figurar es todo lo contrario, es algo muy colectivo donde muchas visiones y opiniones sobre lo que se quiera mostrar en la calle tienen que poder ponerse en diálogo, porque no es algo que para mí nazca solo de tu preferencia estética o tú deseo (particular), también debe ir acompañado de una reflexión colectiva, porque por ejemplo en el contexto de la “ley anticapucha”, donde hay una criminalización de ocultar el rostro, hay una persecución de este tipo de actividades y dentro de éste marco, también se encuentra el figurín porque está en la calle, no está en una sala o donde se pague una entrada para poder ver como ésta encarnación cobra vida, es todo lo contrario, el figurín irrumpe, entra en la calle y vuelve a la calle su espacio, con las personas que están ahí. Con respecto a la “ley anticapucha”, es un tono de criminalización por ocultar tu rostro, pero a la vez el figurín lo que hace más allá de ocultar el rostro que si bien lo hace, es poder mostrar otro rostro que no es de una persona específica, sino que, es el resultado de muchos rostros porque habla sobre problemáticas que a muchas personas les involucra. Entonces, no es un rostro específico, sino como, si pudiésemos imaginar la transparencia de muchos rostros y esa denuncia viene de mostrar este otro rostro que no es el mío, pero también hay lugares de conexión con esa identidad. Por eso creo que es un acto de resistencia muy profunda porque uno no solo se entrega a la encarnación, a la investigación, al oficio del traspaso a otras personas, sino que también, uno se entrega a lo que pueda generar ese rostro, porque muchas veces cuando utilizamos el poder para hacer alguna denuncia, las manifestaciones propias del odio, la discriminación viene hacia ti porque estas encarnando esas figuras, donde es el cuerpo de uno el que está resistiendo ahí también. En el contexto no personal, sino que colectivo, de por ejemplo, el montaje de “Los perros pacos o perro policía”, donde antes de que llegara la

Escuela, muchas personas ya sabían que venían los *perros pacos* y cuando te das cuenta de que la sátira o el reírnos del poder, agarra una fuerza tan potente porque tú imaginas más o menos cuál es el efecto que puede causar, pero cuando ya estás en la calle y ves a tantas personas riendo con lo mismo, entendiendo el mismo mensaje y proponiendo nuevos juegos, te das cuenta que esto no termina en ti, esto se completa con las personas que vivencian la experiencia contigo y que siguen completando el imaginario, no es que el imaginario se termine.

Creo fervientemente que como este es un oficio que deviene de la calle, de la necesidad y de la urgencia de esta posibilidad de lo diferente, de reírnos de la miseria en la que nos tienen estos gobiernos indolentes, de poder subvertir el poder, de reírnos del discriminador, del nazi, de tanta violencia con la que vivimos, por lo mismo, siento que esa urgencia y necesidad de encontrarnos en la colectividad entorno al trabajo del figurín callejero no distingue en profesión y eso lo encuentro muy importante. No distingue desde que área tú vienes o cuál ha sido tu trayecto anterior, no discrimina, no es que solo artistas esceniques tiene que ser figurines, al contrario, siento que en la diferencia hay una riqueza muy importante y la vez la posibilidad de ser otre, ese lugar que nos da la máscara para encontrar esa otredad dentro de nosotros mismos, no es restringida, es algo que ojalá muchas personas pudiésemos experimentar porque te nutre a nivel espiritual en lugares que son muy difíciles de explicar con palabras, por lo mismo, cuando pienso desde dónde se trabaja, creo que es desde el respeto profundo hacia la persona con la que estás trabajando y hacia la temática o hacia la violencia que quieras poder transformar, siento que eso es muy importante del figurín callejero, tener claro cuál es mi denuncia, porque estoy ahí, cuál es mi propósito y desde ahí, esa llama interior, esa necesidad de resistencia es la potencia posible para el trabajo del figurín porque requiere mucha constancia y paciencia, tanto con tu oficio plástico, visual y creativo, como con la reflexión con otros que tampoco es fácil poder construir puentes entre diferentes

pensamientos y también el entrenamiento corporal-físico, poder estar saludable para ser la encarnación y hacer posible la existencia del figurín. Entonces, son lugares de mucho compromiso donde creo que lo más importante es la potencia propia de la reflexión sobre cuál es mi esperanza y fuego interior constante.

El oficio requiere de mucha resistencia física y mental, por el tiempo de estar “encerrado” dentro de este cabezón de maché, finalmente requiere de mucha voluntad, de rescatar cuál es la inspiración y universo de cada persona y trabajar desde las posibilidades de uno. El trabajo de figurín tiene mucho de riesgo, de urgencia, pero también de mucho respeto sagrado hacia uno mismo, de saber cuáles son mis límites. Ese es uno de los pilares más fundamentales.

(Karla Suazo) ¿Qué rol tiene la máscara en el oficio del figurín?

(Ame Llwen) Considero que la máscara cumple muchos roles, no solo uno, siento que lo es todo también. La máscara como la posibilidad de ser otro como mayor rol, es decir, la capacidad de empatizar con otra identidad, con otra forma y que la máscara no es solo lo que te cubre el rostro es todo tu vestuario, es todo tu cuerpo es como se modifica, como se aprende a encarnar esa máscara creo que es el rol más difícil, que te otorga un lugar de humildad contigo mismo, de decir, “yo no tengo que aparecer aquí, es la máscara la que tiene que emerger y yo tengo que poder ser lo suficientemente humilde para comprender cuando estoy apareciendo yo y cuando es la máscara. La máscara tiene un rol plástico porque si bien es la encarnación, que proviene de un trabajo físico-corporal, tiene una dimensión visual en la calle, entendiendo el contexto que no es una máscara para la escena teatral o para una obra de danza, entonces debe ser notoria, grande, expresiva y a la vez tiene que poder comunicar. Hay muchas líneas o formas en cómo se ha ido investigando la máscara en el rol del figurín callejero, por ejemplo, hay algunos que emiten sonidos y hablan, otros que no emiten ningún sonido. Por eso es importante el rol plástico, visual, por la entrega de comunicación de la

máscara, es muy potente porque el efecto que produce ésta en las personas independientemente de su rango etéreo o su lugar socioeconómico, ante la presencia de una máscara todos empequeñecemos un poco, nos volvemos un poco niños de nuevo, se nos agranda el corazón porque la máscara es muy brujita, es muy maga y eso tiene que ver también con la confección porque cada persona construye su máscara. Entonces existe un viaje personal y colectivo de investigación y de poder crear este rostro que me va a dar la posibilidad de encarnar y entrar en la fiesta, en el carnaval, en la conmemoración política, en la calle misma, es un proceso individual interno como intérprete y como persona dentro de la máscara.

APÉNDICE N°3

Entrevista a Daniela Rico

Daniela Rico lleva años como figurina y parte del cuerpo de figurines de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié. Es profesora de profesión y danzante en distintas comparsas.

(Karla Suazo) ¿Crees que el figurín o figurar es un oficio de resistencia?

(Daniela Rico) El figurín tiene distintos contextos de resistencia, dado que, el figurín a uno le permite habitar diversos espacios: el carnaval o pasacalle, que es una fiesta popular en las poblaciones, o las marchas, intervenciones, donde se complejiza el oficio, por ejemplo, por andar con la cara tapada. Tino-Tino (figurín calaca o calavera, que es un hincha de fútbol del Palestino, haciendo alusión a la resistencia de Palestina como pueblo), por ejemplo, todos los viernes estuvo presente en *Plaza Dignidad*, en contextos de alta represión y era muy querido por la gente y la primera línea porque se sentía que era un apoyo, eso siempre ha sucedido con las calacas, se entiende mucho, al igual que los brujos que hay en la escuela (Escuela carnavalera Chinchintirapié) son dos figurines que vienen de otra dimensión.

(Karla Suazo) ¿Cuál es el rol que tiene la máscara para un figurín?

(Daniela Rico) Antes del estallido social, en una actividad que se hizo por Macarena Valdés en el Museo de la Memoria, la represión (policial) fue muy fuerte, ocurrió un momento mágico, ya que, los figurines hicieron retroceder a un piquete entero de pacos, ahí estábamos figurines de todas las comparsas. creo que la máscara te da una posibilidad, en esos momentos, desde la acción callejera, porque en la protesta hay distintos tipos de acción, que son válidas y legítimas desde la autodefensa, entonces para nosotros la máscara igual es una especie de protección porque a las fuerzas represivas les saca de lo cotidiano, a veces a ellos les cuesta entender que sucede, y esa apertura en ese contexto, junto al juego que para nosotros da siempre una

posibilidad de resistir, de torcer, de porfiar.

En los figurines de la Chinchintirapié creo que presentan su resistencia desde su vínculo con lo ancestral, porque es una cosa que no tiene que ver con el ritmo del capital, que nos pone en otro vínculo con el mundo, con el mundo espiritual, artístico. Uno desarrolla un personaje en el tiempo, el proceso de mascarear es lento, en sí, eso se convierte en una resistencia. Ahora con respecto a los figurines de la Escuela, ellos denotan su resistencia porque tenemos mensajes claros dentro del montaje, como: parches, coreografías, staccatos, etc. que van diciendo o mostrando acciones que tienen que ver con la resistencia.

APÉNDICE N°4

Entrevista a Carolina López

Carolina López González, lleva tres años como figurina de “La Colectiva Hierba Mala” y más de diez años en el oficio de la máscara.

(Karla Suazo) Primera pregunta ¿Qué define a un figurín o figurina(e)?

(Carolina López) Un figurín es un ser enmascarado, que participa en una colectividad, generalmente este ser representa a algún personaje de la sociedad, a algún animal o a alguna cosa que es distinto del ser humano que habita la máscara, es decir, la persona que habita la máscara, se transforma en otro ser, entonces, yo creo que, eso es lo característico del figurín. Una persona que, a través de la máscara se transforma en otro ser, ya sea, en distintos contextos: Carnavales, marchas, ritos y que también están presentes en distintas culturas de muchos lugares del mundo.

(Karla Suazo) Entonces, sería como, una capacidad de transformarse en otra cosa, la capacidad de la transformación.

(Carolina López) A través de la máscara, del vestuario y de una colectividad.

(Karla Suazo) En relación a tu figurín ¿Cuál sería la relación que tú tienes con tu figurín y sobre todo con tu máscara?

(Carolina López) Es una relación, bastante personal donde se expresa un mensaje, por ejemplo, en específico el figurín que he trabajado con “La Colectiva Hierba Mala” representa un elemento de la naturaleza, el cual, es el fuego, pero el fuego en forma de chispa y que este a través del vestuario y de la máscara es representado corporalmente en conjunto con demás elementos de la colectiva, los demás figurines, este para mí representa, algo también muy parte de mi psicología, de mi forma de ser pero a la vez también, intento buscar aquello que no me es parte es un poco “yo” y un poco no “yo” este figurín. Con la máscara tengo una relación de respeto, en casos concretos, no la dejo tirada en cualquier parte, no se la paso a cualquier persona, creo que es un objeto

sagrado, donde está cargado de energía, cargado de regalos, está cargado de secretos, de materiales que he encontrado en lugares que para mí son importantes, entonces, mantengo con la máscara una relación de respeto y también de mucho descubrimiento porque cada vez que sale a la calle, se manifiesta algo distinto dependiendo el contexto donde este figurín cobra vida.

(Karla Suazo) ¿Tú crees que este oficio de figurar, es un oficio de resistencia?

(Carolina López) Si, completamente. Creo que es un oficio de resistencia. Primero, por sus orígenes como ha sido traído a este lugar Santiaguino, ha sido traído, ha migrado este oficio, desde el norte, desde el sur, desde distintos pueblos, donde este oficio de enmascararse tiene significados espirituales, dentro de la colectividad, ha emigrado y aquí ha sido transformado, para llevarlo a la calle con pleno motivo de resistencia, por ejemplo, el figurín que trabajamos nosotras, en nuestra colectiva tiene como motivo principal el hecho de salir a la calle a protestar, ese es su objetivo, por eso somos seres de elementos de la naturaleza, que están en rebeldía ante este sistema, en rebeldía frente el extractivismo y la destrucción de la naturaleza, entonces por ejemplo, en este caso los figurines nacen desde un motor que es la resistencia a esta opresión, en este caso, la naturaleza y en casos concretos, también es resistencia porque nos encontramos en un contexto de que existe la ley anticapucha, donde ya ponerse una máscara es ilegal, un oficio que es tradición, es decir, todo cuanto muestran hacia afuera, por ejemplo, los diablos de la Tirana, cuánto turismo también mueven en relación a los figurines, y en este momento es ilegal “ser figurín”, es ilegal portar una máscara en la calle. Entonces, desde ahí, ya es resistencia. Es resistencia porque el figurar se hace en espacio público, también, lo hemos hecho en otras partes, pero ese es el figurar que se trabaja aquí en la colectiva, en espacio público, en la calle y salir a hacer arte en la calle también es reprimido por la policía, entonces, desde ahí también es resistencia. Es resistencia porque en la colectiva donde trabajamos es un espacio feminista, donde se resiste a violencias patriarcales, a discriminaciones racistas, a actitudes xenófobas, entonces, desde ahí también

es resistencia política.

(Karla Suazo) Tú hablas de las características de “resistencia” ¿Crees que estas características se refieren a algo local o será una característica del figurín, parte de él, de ser un arte u oficio de resistencia?

(Carolina López) Yo creo que es parte del figurín porque el figurín representa a un ser de una forma que no es, pero para poder causar un efecto en la colectividad, un efecto que ha tenido distintos motivos a lo largo de la historia, pero, yo siento que si bien puede haber un figurín que no esté ocupado como resistencia dentro de nuestra historia y contexto, el figurín siempre ha tenido ese rol, como, hacer la sátira, de distintas situaciones, representar a políticos, representar a espíritus malvados, por ejemplo, en algún otro momento, en nuestro caso, representar a la naturaleza en rebeldía, representar a distintas figuras sociales, siento que podría no serlo, pero, como ha sido transmitido este oficio y cómo se ve en las calles y como se ve en los distintos carnavales a lo largo de Chile ese es el figurín en la resistencia y creo que podría no serlo, pero lo es.

(Karla Suazo) Bien, otra pregunta ¿En qué te conviertes, cuando te enmascaras?

(Carolina López) Cuando uno se enmascara, bueno, depende de la máscara, y depende del figurín obviamente en que te conviertes y este convertir, también me gustaría como ahondar un poquito en lo que hablas del convertir porque no es un acto de magia o no es un acto instantáneo, sino que, ser figurín es un trabajo, de arduo entrenamiento psicofísico y de trabajo también con la colectividad, de trabajo con territorio y trabajo plástico, entonces, este convertir también es un trabajo donde tú empiezas a conocer este ser que vas a habitar, por ejemplo, te cuento sobre otro figurín que también he trabajado que es de una gata. Yo cuando me pongo la máscara y entrego mi cuerpo a la máscara, entrego mi cuerpo a la historia de ese ser, a todo lo que se ha desarrollado en personalidad, en psicología, en movimiento, en mensaje de ese ser y, por ejemplo, cuando me pongo esa máscara, mi cuerpo se transforma a la

animalidad, se moldea, abandono mi ego, para poder entrar en este personaje. Entonces, si tú me preguntas ¿En qué me convierto? Es, depende de la máscara sobre todo y del trabajo que hay detrás de esa máscara, de su historia, de cómo ha sido creada, desde dónde ha sido creada.

(Karla Suazo) Con respecto a esa transformación de la que tú mencionas ¿Hasta dónde permites que ese personaje o ese “ser” encarne en ti, por medio de la máscara?

(Carolina López) Mm, buena pregunta. El figurín es importante que entregue su cuerpo, para personificar este ser que habita la máscara, pero es importante que, es una dualidad porque siempre debes recordar que tú estás aquí y estás presente porque siempre tenemos que estar atentos porque estamos en la calle, primero y entonces, yo siento que hay que entregarse, pero siempre estando consciente, siempre estando despierto porque algo le puede estar pasando a una compañera, alguien se puede caer, alguien lo puede botar a ti mismo, algo te puede pasar, alguien te puede atacar, puede venir la policía de repente y tenemos que cuidar al grupo, entonces no puedes o al menos en mi forma de verlo, que no puedes entregarte al punto en que algunos le llaman como “la locura carnavalera”, que pasa a veces, luego de muchas horas en el oficio, de entregarte hasta un punto en que puedas perder la noción de cuál es tu motor de estar ahí presente porque no sé, eres un gato puedes subirte arriba de un árbol, arriba de un auto y quizás con eso, con tu peso hacer daño a, causar estragos, hacer daño a tu cuerpo o incurrir en prácticas que a lo mejor, no sé, si tu figurín es violento, ser violento con alguien y no tener ese límite de claro, aquí estoy yo y tengo una responsabilidad, o sea, también estoy enmascarado, se entiende. Cómo que yo estoy enmascarado, no, la máscara me posee a mí. Yo creo que ese es el límite, ese límite en relación al respeto con las otras personas y respeto con el propio cuerpo.

(Karla Suazo) Con respecto a lo que hablabas tú del espacio público ¿Cuál es el efecto socio-político que crea este figurín?

(Carolina López) Mira, lo primero que me viene a la mente, en relación a lo

socio-político es romper lo cotidiano, el figurín trabaja con lo extra-cotidiano, por lo mismo, para romper monotonías, romper límites de la mente y romper bueno, sobre todo romper rutinas, ya que, ver a seres en movimientos diferentes con otros tipos de corporalidad, ya con una máscara es, eso ya es fuera de lo cotidiano, pero, me puedes repetir la última parte.

(Karla Suazo) Que ¿Cuál es el efecto socio-político que crea este figurín?

(Carolina López) Y lo otro que crea, es que también el figurín, algo similar a los títeres, es que como es un ser que no es tan, es como que la parte humana, queda un poco atrás al ponerte la máscara, entonces, tiene un poquito de más de libertad, sin tanta moralidad, para expresar cosas que la gente no se atreve, por ejemplo, el figurín en juego, puede matar o ser un ser sumamente grotesco o al contrario, puede representar algo que a las personas les da miedo representar o por ejemplo, están los “perros pacos” de la Chinchintirapié, que ellos pueden estar al lado de la policía, haciendo una mofa, haciendo una burla, pero, como son figurines y trabajan con la sátira, la gente se ríe, incluso, los mismos policías se ríen y no es lo mismo que estuviera una persona haciéndoles esa misma burla. Por el hecho de ser figurín, se transita ese lugar como de donde no hay tanta moralidad, no hay tanto juicio y ese humor es un poder tremendamente socio-político, yo siento. A parte, que el figurín, al menos el Santiaguino siempre trabaja en agrupaciones, entonces, ya trabajar en una colectividad independiente de la forma de organización, también ya es socio-político porque ya es una organización de una comunidad, con motivo de salir a la calle a hacer arte.

(Karla Suazo) Vamos a hacer una pregunta justamente relacionada al hecho de salir a la calle, la pregunta es ¿Has tenido algún conflicto importante por figurar? Dentro de este espacio público, dentro de este espacio callejero, dentro de este espacio Santiaguino, que también mencionas con la colectividad.

(Carolina López) Un conflicto, puede ser. Bueno, lo primero. La policía. Ese es como el conflicto más difícil y más grande en relación al quehacer del arte callejero porque puede estar todo bien, puede ser todo muy pacífico, pero llega

la policía y ya toda la sensación cambia porque ya te tienes que enfrentar a que pueden venir otros tipos de violencia. Otro conflicto, es violencias patriarcales, por ejemplo, si hay un figurín que es muy sensual o que representa alguna figura más sensual, en verdad, o sexual ha habido problemas, no personalmente, pero sí en la colectiva desde hombres que, de este ser del que te hablaba antes, de que deja un poco de ser humano, a las personas a veces, como que se les olvida que tras esa máscara hay una persona. Entonces, han habido situaciones de violencia, de hombre acosadores, de hombres abusadores y donde se ha tenido que poner el freno en distintas situaciones. Por esto es, esta diferencia que te había estado mencionando de esta transformación también a veces pasa con perros, con perros que como que no reconocen estos seres, como que no los reconocen como humanos o animales, tienen cuerpos grandes, tienen otras formas, entonces a veces, los animales también se asustan y atacan o a veces niños que ven que hay un gato y le quieren tirar la cola, por ejemplo, a un figurín gato.

(Karla Suazo) ¿Te ha pasado algo así con un niño, que te ha buscado, te ha perseguido, te ha pasado algo en relación a eso?

(Carolina López) Sí, completamente. Yo siento que el figurín trabaja muy en un mundo del realismo maravilloso, donde puede generar situaciones realmente impactantes o inesperadas o incluso mágicas porque que un ser pueda habitar de otras formas, caminar desde otros lugares a los niños sobre todo entran muy fácilmente en el juego de la fantasía, entonces, desde ese lugar, volviendo a tu pregunta de lo socio-político, siento que ese es un poder ya un poquito más bonito, del encantamiento, volver a la fantasía, volver a la imaginación, a activar la creatividad, a hacer arte desde el juego también.

(Karla Suazo) Y las personas en el espacio público ¿Juegan con este figurín? ¿Se atreven a jugar a establecer un vínculo, un diálogo, una comunicación con tu figurín desde el juego, por ejemplo?

(Carolina López) Hay distintas reacciones dependiendo el contexto donde se figure. Porque hay lugares donde en verdad, la gente no se atreve y mira desde

la ventana y por favor que ni siquiera me interpele. Hay otros lugares donde hay mucha soltura y la gente propone juegos, te invitan hasta que pases adentro de su casa, se quieren sacar fotos o no sé, me han traído hasta comida para gatos. Entonces, es estar completamente compenetrado con el juego o por ejemplo, con otros figurines que ya tienen un mensaje un poco más fuerte políticamente, que tengan que ver con detenidos desaparecidos o con gente asesinada, hay gente que se visto profundamente conmovida, interpelada, que a las cuáles he tenido que abrazar, contener esa emoción porque también haciéndose cargo de lo que uno está proponiendo como mensaje, que de repente, claro, el gato puede ser un poco más divertido, pero hay otros mensajes, políticos también que entrega el figurín que, a veces no son tan el lado bonito de las cosas, pero es parte de la política y parte del quehacer artístico también, mostrar todos los lugares.

APÉNDICE N°5

Entrevista a Robinson San Martín

Robinson San Martín es actor, director de la compañía “Teatro Mendicantes” y actualmente de “TIN” (Teatro de intervención nacional), creador del cuerpo de figurines de la Escuela Carnavallera Chinchintirapié, es maestro de Chi Kung y médico de acupuntura.

(Karla Suazo) ¿Crees que el figurín o el oficio de figurar es un acto de resistencia?

(Robinson San Martín) El hecho de resistencia del figurín tiene que ver con las características. Yo siento que siempre que ha existido tiene que ver con una resistencia con lo cultural de cada lugar. Una resistencia en la insistencia de hacer. Ahora cuando tú lo pones en un plano más político que cósmico, empieza a generarse una resistencia en la medida que empieza a desaparecer. Empieza a generarse un ser que cumple, (de los) que van quedando pocos y los pocos que quedan son los que resisten con la idea. En ese sentido si tú lo pones en un sentido común, santiaguino y carnavalero, se le ha dado esa característica de un “ser” que está en un lenguaje político urbano y que tiene ese carácter de resistencia, yo por ejemplo, que bailo en la Tirana veo que hay más una insistencia que una resistencia, hay una insistencia en la fe, en asistir y en estar dispuesto a ofrendarse a la danza, a través, de la fe, que es distinto a la resistencia, entonces no tiene un carácter político, sino, que tiene un carácter espiritual, religioso y lo mismo pasa cuando el “figurín” es de la localidad donde la fiesta a la cual él pertenece se realiza año a año y él cumple un rol en esa fiesta de engalanar, de conector y de alguna manera resiste con el tiempo que dure la fiesta, el período que la fiesta se cumpla, año a año, cuántos años puede resistir vivo ese figurín y como traspasa la bandera, a que aparezcan otros figurines y cómo se va generando esta idea, este linaje. A veces es de linaje, a veces no, a veces un figurín aparece, está un tiempo y

desaparece y no hay más cachai, no hay como escuela de figurines. Recién, en nosotros que empezamos en la Chinchintirapié, se armó como una “Escuela de figurines”, y ha sido impresionante como el resto de las comparsas y el resto de los grupos fue generando sus propios figurines, antes eran personajes sueltos, eran como puta dos o tres que se vestían de tal o cual cosa, y que sabían, que habían ido a algún carnaval, lo habían visto, pero nadie había adoptado la modalidad de generar un cuerpo de figurines con alguien que les dijera, que los ayudara o con los condujera con esto de la máscara y del rol que se cumple, el entrenamiento que cada uno requiere, en ver el aspecto espiritual y el aspecto político que tiene es un carácter igual, nosotros con, hablo a modo personal en la “Chinchin” cuando yo fundé el cuerpo de figurines le di ese carácter político-cultural (Karla: y espiritual también, ritual), por supuesto que sí, desde ahí se sostiene, cumple un rol político, al momento de que su accionar escénico es de conectar con el espectador, pero, su lenguaje visual, es político, lo que hace, cómo está vestido, lo que transmite es una acción política, sobre ésta acción que es conectar con el público y con lo que está pasando con la comparsa.

(Karla) ¿Comienza a surgir un lenguaje “figurinístico” que antes no existía?

(Robinson San Martín) O si existió, yo no sé. No lo, no había hasta a ver... Había un grupo, que se llamaba “El Teuco” un grupo de calle de Santiago que hacía danza mapuche en la dictadura, un grupo muy particular, que creo que lo dirigía “el Quintanilla”, hacía también, trabajo indígena, yoga, tenía un centro, de gente muy ligada de las artes orientales y artes mapuches, y él generó un grupo, yo este grupo lo ví muchas veces, en las marchas y en las concentraciones para la dictadura y ellos tenían inicio, ellos llevaban una calavera por ejemplo, que era un milico creo o era un gringo, un “yankee”, con una calavera, porque iba el grupo avanzando y esta calavera iba por delante, acompañaba a la comparsa, entonces, yo en ese momento ha sido el único grupo urbano, que vi con esas características, luego me encontré los figurines cuando fui a los carnavales, cuando empecé a ir a Bolivia, cuando empecé ir a la Tirana

(Karla Suazo a Robinson San Martín) Tú me contabas es que esto de resistencia es como algo muy contemporáneo y enfocado a nuestro territorio, el hecho de que el figurín tuviera esta característica.

(Robinson San Martín) ¿Cómo explicarlo? Yo siento que siempre que ha existido tiene que ver con la resistencia como con lo cultural de cada lugar, ¿cachai? La resistencia es la insistencia de hacerlo. Ahora, cuando tú lo pones en un plano más que estético, más que cómico, sino que más bien político, empieza a generarse una resistencia en la medida en que empieza a desaparecer. Empieza a generarse como un “ser” que va quedando poco, entonces los pocos que quedan son los que resisten con la idea. En ese sentido sí es un ser resistente. Ahora, si tú lo pones aquí en un contexto netamente común y santiaguino y carnavalero, se le ha dado esa característica, se le ha dado esa característica de un ser que está en un lenguaje político urbano y que tiene ese carácter de resistencia. Yo, por ejemplo, que bailo en la Tirana y veo a los figurines, es más bien como... Hay una insistencia más que una resistencia ahí. Hay una insistencia en la fe, en asistir y en estar dispuesto a enfrentarse a la danza a través de la fe, y lo distinto es la resistencia. Entonces, no tiene un carácter político, sino un carácter espiritual, religioso. Es otra cosa. Y lo mismo pasa cuando el figurín es de una localidad donde la fiesta a la cual él pertenece se realiza año a año y él cumple un rol en esa fiesta de engalanar, de conector, y de alguna manera resiste con el tiempo que dura la fiesta, con el periodo que la fiesta se cumple. Año a año. Con cuántos años puede resistir vivo ese figurín y cómo traspasa la bandera, a que aparezcan otros figurines y cómo se va generando esta idea, este linaje. A veces es del linaje, a veces no. A veces un figurín aparece, está un tiempo y desaparece y no hay más. No hay como escuela de figurines.

Recién en nosotros, cuando empezamos con la “Chinchin”, que se armó como una escuela de figurines. Y ha sido impresionante como el resto de las comparsas y el resto de los grupos fue generando sus propios grupos de figurines. Antes eran personajes sueltos. Eran como, puta, dos, tres que se

vestían de tal o cual cosa y que sabían que habían ido a un carnaval y lo habían visto, pero nadie había adoptado la modalidad de generar un cuerpo de figurines a los que se dirigiera, que los ayudara o los condujera en la construcción de la máscara, en el rol que se cumple, en el entrenamiento que cada uno requiere, en ver el aspecto espiritual y el aspecto político que tiene.

Es un carácter igual. Yo hablo a modo personal, en la “Chinchin”, cuando yo fundé el cuerpo de figurines, les di ese carácter político-cultural, ¿cachai?

(Karla Suazo) ¿Y espiritual también?

Sí, más bien, por supuesto que sí. Porque de ahí se sostiene. Pero cumple un rol. El figurín cumple un rol político al momento de que su accionar escénico es de conector con el espectador, pero su lenguaje visual es político. Lo que hace, cómo está vestido, lo que transmite, es una acción política sobre esta acción que es conectar con el público y lo que le está pasando con la comparsa.

(Karla Suazo) Comienza a surgir como una especie de lenguaje figurinístico que antes no existía.

(Robinson San Martín) O si existió, yo no sé, claro. Como que ahora, yo no lo había visto hasta haber... Había un grupo que se llamaba... ¿No conoces el Teuco? De un grupo de calle que hacía danza en Mapuche en la dictadura. Un grupo muy particular. Que creo que lo dirigía el Quintanilla. Era un loco que hacía, también, trabajo indígena, chikún. Tenía una volada bien con yoga. Era un loco que tenía un centro. Había gente muy ligada al tema de las artes orientales y artes mapuche. Y él generó un grupo. Si, estoy hablando correctamente. Yo este grupo lo vi muchas veces. En las marchas y las concentraciones para la dictadura. Y ellos tenían figurines, ¿cachai?

Ellos llevaban una calavera, por ejemplo, que era como un milico, creo. O era un gringo, un yanqui. Que era como un yanqui con una calavera. Porque iba el grupo danzando y esta calavera iba por delante. Como un escudo. Era un personaje, claro, un figurín... Un personaje que acompañaba la comparsa. Entonces, yo en ese momento ha sido el único grupo urbano que vi con esa característica. Luego me encontré los figurines cuando fui a los carnavales.

Cuando empecé a ir a Bolivia, cuando empecé a ir a la fiesta de la Tirana, cuando fui a los carnavales de Uruguay. Cuando estuve en otros lugares, ahí vi el figurín. Así como ente conector. Pero aquí, la única relación que yo tenía era este personaje que yo había visto con este grupo que te digo. Ya, poco, muy poco se veía de eso. Entonces, cuando generamos la escuela, la “Chinchín Tirapié”, la Rosita Jiménez, me invitó a formar este grupo porque ya sabía y había visto también en las comparsas de carnaval donde había asistido a estas figuras enmascaradas. Que cumplieron un rol dentro de la comparsa y como yo hacía calle y hacía teatro, ella decidió que, yo era figurín de la Tirana, me pidió que armáramos un cuerpo figurín en la escuela. Y ahí empezó, y yo le di el carácter. Porque en términos de la función carnavalera estaba súper claro. Pero yo le di un carácter más político, más como de un ser crítico que estuviera en la calle y que yo al verlo, no solamente me conectara con la comparsa, sino que también me hiciera razonar o me produjera un cuestionamiento crítico-político en relación a lo que estaba abierto.

(Karla Suazo) Sí, se ha hablado de esta como figura que sea como una especie de graffiti que pasa rápido y que la persona, el público, al verlo, inmediatamente entienda cuál es el mensaje de este.

(Robinson San Martín) Eso empezó a emanar después con las cantidades de figurines

que empezaron a aparecer, los distintos compañeros que empezaron a llegar a agruparse al cuerpo figurín, ya empezó una denominación más concreta como este por ejemplo de graffiti. Casi que es una estampa de alguien que no lo ve y se te queda en la mente. Yo creo que también alguna vez dijimos algo parecido con eso. Ya, mira,

llegó, el viento lo llevó para muchas partes porque se habla harto de esa, quedó como

dando vueltas esa imagen del graffiti como relacionado también a lo urbano con lo que es el figurín, como esta mezcla ya, uno no se imagina de repente como un graffiti en La Tirana, pero acá en Santiago, claro, lo urbano da para

relacionarlo con algo así. Aquí por supuesto que es un grafiti, en cambio en La Tirana no. En otros lugares no, pero aquí en Santiago sí cae esa, si calza esa característica, esa forma de figurar. Hay una cosa que pasó que habló un poco de las preguntas que me hiciste, esto de que nosotros, por ejemplo, partimos con un figurín que era como una crítica personal, partió antes de la crítica, partió como algo como ¿qué querías representar tú? ¿Con qué te sentías representado? ¿Ya? Y a través de con qué te sentías representado, cómo podías generar una acción crítica en la calle. Entonces el primer cuerpo figurín había una periodista, había una monja, o sea, había una virgen. Había un loro, eran personajes bien variados. Y eran así bien, distintos, no era un cuerpo homogéneo, como decían los brujos, como decían, y eran bien simpáticos particularmente porque cada uno logró, a través de lo que quería representar, enganchar un tema. Porque la periodista era el uso de la masividad comunicacional y cómo se transversaba el tema, el morbo, ¿cachai? Trabajaba ese tema. La virgen era cómo se ocupaba la religión para para subyugar a la gente, pero ella era como una virgen erótica, ese era su rollo. Era cómo trastocar, cómo jugar carnavalescamente con la virgen, y así, cada personaje que estaba la sátira, tenía un tono carnavalesco claro, tenía un tono carnavalesco de distintos ángulos, cada uno tomaba ángulos distintos, no era una misma idea, pero cuando fuimos a ser los brujos, a We tripantu, que se nos ocurrió con la Rosita ir a “Los Copihues”, porque yo tenía un amigo ahí que era de una compañía de teatro.

(Karla Suazo) ¿En qué año nacieron los brujos?

(Robinson San Martín) ¿En el segundo año de la escuela? Segundo año de la escuela, ya fuimos a We tripantu, porque el Alexito, que es un compañero que te digo que pertenecía a la compañía de dudosa procedencia de “Los Copihues”, me invita a mí, me dice oye, ¿por qué no vienes con la Chinchín? Acá a Los Copihues. Yo le digo a la Rosita, y la Rosita me dice, sí, vamos, ¿cachai? Y nosotros asistimos, y nos dimos cuenta que era la noche San Juan y que era We tripantu, entonces dijimos, “no

podemos ir como estamos siempre” Y se nos ocurrieron los brujos. Y se nos ocurrieron los brujos bien precarios, como brujos de arpillera y cartón. Esa era como la volá, ¿sabes? Entonces, ahí apareció otra cosa, que ya era algo más místico, ¿te fijas? Ya no era algo tan crítico, no era tan político, sino que era más espiritual, brujos.

Entonces, ¿qué tipo de brujos? Y entonces empezó como a.... como a cambiar el contenido de estos mismos figurines en otros brujos. En esa época ya había entrado más gente al cuerpo de figurines porque ya había pasado un año completo. Al año siguiente de eso, pasado We tripantu, viene la invitación de los hermanos Vergara, de la romería del veintinueve de marzo. Y nos dicen que vayamos como comparsa, yo les digo, no podemos ir ni con los brujos, ni con lo que tenemos, tenemos que ir con algo nuevo. Y aparecieron las calacas. La muerte. Y entonces aparece ahí un sentido más político desde la muerte. Desde como la muerte carnalescamamente celebra esta matanza. Así, aparecen las calacas. Y así empezaron a aparecer distintos... Y se empezaron a instaurar dentro de la escuela, por ejemplo, este tipo de cosas, las calacas, los brujos, y los figurines que son como el figurín personal de cada uno.

Después yo me fui y entonces solté el tema y aparecieron más, con cada montaje empezaron a aparecer nuevos tipos de figurines. Por ejemplo, yo sí dirigía a los figurines cuando aparecieron los que eran monos. Yo le hice el proceso número uno de... como que se llamó el nacimiento del figurín. Yo le hice ese trabajo hasta que hicimos un ritual de nacimiento de cada figura.

Cuando hicimos Valparaíso, cuando fuimos a los carnavales culturales de Valparaíso, que fue posterior a la vuelta de los brujos, antes de las calacas, yo dije, no, podemos ir con los mismos personajes, tenemos que cambiar, y vamos a ser perros-pacos. Ah, y aparecen los perros. Ajá. Claro, claro. Después de una larga discusión, la gente no quería, no me pescaba, no me compraba la idea. Se resistieron, ¿cachai? No, que cómo vamos a hacer eso, que es un homenaje a los pacos. Yo le explicaba que, por el contrario, que dependía de cómo los trabajáramos, iba a ser los juegos carnavalescos que

íbamos a hacer y se logró una búsqueda así inmortal. Y a raíz de eso aparecieron los contra-pacos, que eran como los perros vagabundos. Entonces había dos cuerpos, los perros policiales y los perros vagabundos. Entonces fue mortal porque había dos tensiones distintas que eran complementarias porque se podían conjugar en principio, pero también eran dispares, ¿cachai?

Entonces ese juego estuvo muy, muy, muy bueno. Muy, muy potente. Yo encuentro que es de lo políticamente más notable que logramos hacer. Entonces fue como una especie de lo que les fue pidiendo la calle, como lo que les fue pidiendo la invitación, dependiendo el territorio, dependiendo el contexto, lo que estaba ocurriendo, que fueron las necesidades de cambiar de montaje. Las decisiones... Claro, las necesidades las fuimos tomando en relación a que yo no quería que nos repitiéramos todo el rato y que buscáramos este juego de inversión carnavalesco, de tener la posibilidad de ir a cada lugar con cosas distintas también. Además, que me había gustado mucho esto de que We tripantu era una cosa porque era una noche especial y podíamos ir a otros lugares con los perros pacos. Pero We tripantu, era como ir no de perros pacos, sino que ir de brujos, ¿cachai? Que tenía un sentido más místico por la fecha. Era como embestirlos para cada fecha, en realidad.

(Karla Suazo) Oye, y una pregunta, ¿Cómo de este caldo de cultivo que me mencionas tú, de lo que estáis diciendo, ¿surgen los diablos?

(Robinson San Martín) ¿Diablos rojos o no? De acá no, de algún lugar. ¿Los diablos rojos de Víctor Jara? No nacen de acá.

Los diablos rojos nacen de otra volada. Pero quienes formaron diablos rojos sí fueron

figurines de la escuela. ¿Cachai? Pasaron por el cuerpo figurines de la escuela. Esa gente llegó cuando yo estaba yendo de la escuela. Llegó un lote de personas que fueron las chiquillas que armaron los diablos rojos de Víctor Jara y que ya se fueron de la escuela y armaron este bloque de figurines. Yo también soy diablo rojo de Víctor Jara y me invitaron a mí después a tocar. Pero ellas armaron la parte, no tiene que ver con las chiquillas. Pero ellas

fueron parte de la escuela. Pasan por la Chin Chin Tirapié Sí. Todo, en realidad. La que se le ocurrió el traje de lana, que es “La duende”, ella fue del cuerpo de figurines. O sea, perdón, fue del cuerpo de danza de la escuela y fue la que hizo los primeros vestuarios de la escuela Chin Chin Tirapié. El primer diseño de vestuario que tiene la escuela, que se mantiene hasta el día de hoy, se mantiene como el primer vestuario, porque tienen varios. El primer vestuario lo diseña ella con Pablo de la Fuente, que también fue Chin Chinero de la escuela. Él fue el que diseñó el logo de la escuela y fue el que diseñó el primer vestuario de la escuela, junto con la duende. Ellos se van de la escuela y la duende, que es amiga de estas chicas que arman Diablos Rojos, es la que diseña el vestuario, la que tira el rollo de que sea de lana. Andino. Pero el concepto de Diablo Rojo... Sí, sí puede ser andino. El concepto de Diablo Rojo lo maneja la chiquilla, la hija con la Isabel, la gente con la Anita Allende, la gente que se le ocurrió hacer el vestuario de Diablo Rojo. Ahí es una banda de figurines. No es que sean solamente Diablos. Ahí todos son figurines. Desde la comparsa, los músicos... Claro, porque no somos Diablo ni de La Tirana, ni Diablo Rojo de Panamá, ni no. Es una cuestión muy particular porque la comparsa solo está construida para el día que se entierra Víctor Jara y después cada 11 de septiembre salimos a homenajear a Víctor Jara. Y a todos los muertos del 11 de septiembre y nada más. No se va a ningún carnaval. No es una comparsa de carnaval. No. Si te fijas ahí. La comparsa de Diablo Rojo es una comparsa que está netamente dedicada a la memoria de Víctor Jara.

(Karla Suazo) Pero ¿Nace también en el contexto de acompañar a su pareja (Joan Jara), a su compañera igual? ¿o no?

(Robinson San Martín) Justamente, justamente. O sea, la idea de homenajearlo cuando se exhuma su resto y se le vuelve a dar sepultura, como corresponde, que fue el homenaje que se le hizo, y así un poder gigantesco se armó esta comparsa. Como en honor a su despedida, ¿cachá? A su funeral. Y la comparsa decide en ese momento proseguir este proceso. Ya llevamos, no sé, quince años, doce años, por ahí, no recuerdo cuántos ya han pasado de esa

vez. Y que salimos año a año. Ah, y decidimos salir en especial para el estallido social, por el contexto político. Claro. Salimos particularmente en esa fecha.

(Karla Suazo) Ahí va otra de las preguntas que hablan de la resistencia. La resistencia como una característica de este territorio, por el hecho, por ejemplo, de que en el contexto hemos tenido la ley anticapucha. Bueno, y todas las otras prohibiciones y opresiones que a lo largo como de este territorio, de la historia, no han permeado, pero continúa el oficio. O, por ejemplo, el hecho de que estemos en pandemia ahora, que ha prohibido salir a la calle. Y mi pregunta es ¿Cómo ha persistido, cómo tú ves que sigue vivo como este germen de salir a la calle, enmascararse?

(Karla Suazo) O sea, para mí el... La capucha es una herramienta política que se utiliza desde hace muchos años, desde la dictadura y desde antes, ¿cachái? Como el capuchazo va a poder... No se ha identificado, va a poder pelear. Y que luego cobra una... Una fuerza más fuerte en los 90, ¿cachái? ¿En qué término? Sobre todo, con la revolución pingüina. Vuelve a cobrar un sitio, porque como empieza a ser perseguido normalmente los estudiantes, normalmente se torna un autor más fuerte. Yo la relaciono con que se adoptó como algo más común, ya no era como el loco terrorista con la capucha, ¿cachái? Porque eran muchos más, ya no se encapuchaba un grupo de locos nomás, ¿cachái? Ya no era solamente los vulnerables blancos vendidos con capucha, que es lo que aparece ahora, que es lo último. Los vulnerables blancos como la última expresión. Sino que se masificó esto de la capucha en muchos lugares. Nosotros, yo creo, con varios formatos distintos, todas las carnavaleras y todo, fuimos transformando en algún aspecto de manera artística esta capucha. En máscara, en tipos de capuchas distintas, de lana, en los diablos rojos. Como enmascararse para. Pero desde un lugar artístico. O tomándole el sentido que tiene enmascararse. O sea, como tú a través de la máscara te empoderas y generas un otro lenguaje que es doble. Donde tú tienes un sentido político, y a la vez un sentido estético, que estás diciendo algo. Que te embistes de algo para hablar. ¿Ya? En ese sentido, yo siento que

el figurín o la máscara empezó a cobrar cada vez más valor porque se le tomó un tono carnavalesco a la capucha. Si tú te fijas en el estallido social, y ya con “las tesis”, un poquito con el aumento feminista, empezó a crecer ese tema. Como que se toma de un ángulo súper bonito, como brillante. Como que se saca brillo, como que hay un engranamiento con la máscara. Con la capucha. Y a mí me sorprendió que aletan los distintos niveles y volajes con la capucha.

Hay una serie de conceptos también que no nacen de lo artístico. Lo toma como esto de que, como un poco de los zapatistas. Ahora me miras que tengo la capucha puesta porque antes no me mirabas, o no me gusta que me mires y por eso me tapo porque no tengo que mirarme, yo sorprendí de mi cuerpo, me puedo empelotar y mi rostro va a quedar expuesto a que tú puedas utilizarlo. Hay como una serie de miradas al uso de la capucha. Y a mí me pareció como un fenómeno súper bonito, muy plástico, muy político también en su desarrollo. Como que siento que se fue masificando hasta que lo vendieran en la calle. Locas se dedicaron a vender capuchas en la calle para que las chicas se las pusieran. O sea, ya se permea hasta lo comercial, ¿cachái? Deja de ser lo artístico y empieza a ser un negocio. O sea, lo que siempre pasa, Como... ¡Lleve la máscara, lleve la máscara! De transformarse así (en un objeto) de consumo.

Entonces, eso habla de la masificación. Cuando ya hay consumo a ese nivel es porque está muy masificado el tema. Porque nadie vende máscaras de carnaval. Encontré gente vendiendo máscaras. Pero nadie vende máscaras de figurín. Eso como que sigue siendo un patrimonio de quien lo genera, de quien lo crea. Pero a mí me parece muy interesante. Me parecería terrible que se masificara comercialmente ese hecho. Claro. A lo de la capucha me parece más democrático, me parece más transversal, me parece más masivo también. Es más fácil también, porque en el fondo te encapuchas nomás te tapas y puedes hacer un montón de cosas encapuchado, pero no necesariamente estás haciendo un acto artístico político. Hay una diferencia ahí.

(Karla Suazo) La máscara tiene otra elaboración, otros lugares que llaman a un

proceso que viene de otro lugar.

(Robinson San Martín) Otro tiempo, justamente.

(Karla Suazo) Hay otros territorios donde, no sé, Ecuador, otros países donde las máscaras de carnaval, igual uno las puede encontrar en ferias y puede comprarse alguna, así como más. Y llevarla como un recuerdo...

(Robinson San Martín) En Perú. Pero claro, acá como decías, uno... En Perú igual.

(Karla Suazo) ¿Acá no se ve mucho eso?

(Robinson San Martín) No, porque te insisto, nosotros... En la Tirana, tú ves muchas máscaras de la Tirana. Si hablas de la Tirana, para ir a figurar, todo. Lo que pasa es que nosotros, en la urbanidad de Santiago, hemos construido un figurín que es unipersonal. Es irrepetible. Por lo menos yo hablo de la comparsa en que participé, Pero he visto que todo el resto de las comparsas como han tomado un poquito el hilo. He visto hartito, no digo copia, pero sí como lo que se logró permear al resto de las comparsas. A mí me parece notable. O sea, me siento terriblemente feliz y contento de que algo que iniciamos se haya permeado tanto. Que haya tantos grupos de figurines distintos ahora.

(Karla Suazo) Que se ha transmitido, creo yo, con un respeto alrededor de ello, que como que puedes, si bien ser como heredado, otra persona te puede pasar, pero no es como para que te lo vayas a poner y vayas a salir a la fiesta, sino que es como que te lo pones y significa todo un ser que entra dentro de esa máscara también, se hereda esa tradición.

(Robinson San Martín) De hecho, mira, hay unas chicas que vinieron de Valparaíso que trabajaron con nosotros en la “Rebelión de los Mendigos” y en otras cosas que hemos hecho y también participaron de la “Chinchín Tirapié” y armaron la comparsa de las ratas, por ejemplo, en Valparaíso.

(Karla Suazo) Las ratas cordilleranas.

(Robinson San Martín) Sí. Claro, pero esas chicas participaron con nosotros y partieron trabajando con nosotros en Mendicante.

(Karla Suazo) Este caldo de cultivo.

(Robinson San Martín) Y terminan desembocando en eso. Justamente, o sea, la influencia que tienen tanto del uso de la calle como del aspecto espiritual, el psico-mágico de la máscara y el aspecto carnavalesco lo toman desde nosotros, y lo desarrollan en el puerto de una manera súper hermosa. Las ratas son bacanes, tienen un concepto súper bonito también, las ratas.

(Karla Suazo) Sí. Otra pregunta, cambiando a otro tema. ¿Qué efectos sociopolíticos observas tú que posee un figurín cuando sale a la calle, cuando acciona ahí?

(Robinson San Martín) Cuando el figurín es bueno, logra trastocar el espacio público y transformar el cotidiano en extra-cotidiano, entonces, te lleva a un lugar distinto. Un lugar un poco mágico, un lugar como donde tú puedes realmente cambiar la atmósfera que se está viviendo. Y tú población, o tu calle, deja de ser tu calle y va a ser otro lugar, por un instante o por un momento. Por lo que dure la pasada, esos figurines, por donde estén. Cuando el figurín es “ahí nomás”, relativamente bueno, genera un efecto de alegría, de buena onda, Como de, “¡Ah, bacán, la talla! Cuando el figurín es malo, cerrai la puerta, mirai la cuestión y decí’, ¡Ah, los hueones locos! ¡Qué pesado!, como que, ah, rechazo. Cuando el figurín es bueno, bueno, tú logras que el niño, el viejo, toda la gente se capture, y vea, y se siente identificado con el juego que se está proponiendo. Entonces tú lo pones en un momento completamente distinto, con lo cual esa persona puede vivir un momento de particularidad, felicidad, o de asombro, o de cuestionamiento, según el figurín que sea. Cuando el figurín es más o menos, logras que se meta y se conecte con la comparsa, ¿cachái? Como que le llamen la atención y lo encuentre un poco distinto y se conecte con la comparsa. Y como te digo, cuando el figurín es malo, no logra nada, pues logra rechazo. El efecto sociopolítico que puede tener eso es variado, porque depende del lenguaje que esté desarrollando el figurín y lo que haga. Por ejemplo, nosotros teníamos en los pacos perros una volá que hacía que la gente se sintiera superior sobre el paco. Como que catalizara esa necesidad de abusar de un paco o devolverle la “patá en el pote”, de devolver el abuso. Es

como liberador, es catalizador. Pero dentro de los perros que no eran pacos, nosotros teníamos unos perros traficantes y andaban como con bolsas de coca y con cadenas, eran de la pobla, así como traficantes de la pobla, pero setenteros, así como camisa larga, era sí como otro estilo, pero eran traficantes al fin. Y entonces, cuando llegaban a la pobla, eran como los perros de ellos, como los amigos, eran parte de la tribu, entonces se identificaban, eran parte del carnaval porque su imagen estaba dentro del carnaval. Entonces, de hecho, nos pasaron cosas notables. Como en la Legua, por ejemplo, en una casa que era obviamente casa de traficantes este perro que era “perro trafica”, era el rey de la hueá, onda, ven pa acá y todos abrazándose, sacándose fotos con el loco, dándole copete, “el rey de la casa”, como “por fin, estamos nosotros también representados, no somos los terribles” y así con varias figuras, que si tú las pones en el lugar correcto, con la actitud correcta y con la magia, generan esa empatía sociopolítica, que generan que tú eres parte de ese carnaval o te hacen parte por contradicción que es como para tratar de pegarle una patá al paco que va ahí que es perro, está simulando a un paco, tú sabes que no es paco, pero te dan ganas de pegarle una patá o es del otro “perros” que son los marginales que eres tú también un poco o cuando tú vas a un lugar donde no existe esa realidad y te incomodan, te hacen razonar y te hacen ver una realidad que tú no compartes o no vives y te sorprenden, casi como figuras de museo o folclórico, ¿cachai? “Qué folclóricos que son estos jovencitos”, pero así y todo te puede generar una mirada y un razonamiento de que ese mundo, está presente y existe. Ahora, a mí personalmente, lejos, los figurines que más me han gustado, y que a mí se me ocurrieron fueron “los perros pacos”, creo que cumplen la acción carnavalera en todo su amplio espectro, o sea, generan una dualidad de lenguaje, donde se invierte, la realidad, el juego de inversión de roles, que ha pegado, donde nosotros hemos sido capaz de bajar a la policía y tratarla como de realmente “un perro”, como lo que son, pero también después tratarlos como “un animal”, después tratarlos como “hueones que son manipulables”, o sea, le podí sacar tanto brillo, al hecho carnavalero y ocupar la

burla, que es burlarse del “estado policial” claramente, que es la razón por la cual a mí se me ocurrieron.

(Karla Suazo) Claro, tiene muchísimas lecturas y, además, está dentro del espacio artístico, del juego y del humor, donde tampoco se lo pueden tomar grave ellos. Aprovechar de este poder que tiene el juego.

(Robinson San Martín) Justamente, de hecho nosotros, yo les decía, que cuando hubiera problemas con los...Si hubiera atao con los pacos, que se animalizaran, que los perros se pusieran animales, entonces, se podían mear, se podían tratar de, de los perros cuando andan calientes se puntean entre ellos, se puntean un poste o la pata de alguien, cachai, que hacen ese tipo de gestos los animales, yapo, que cuando pasara eso (los problemas), hicieran eso (actuar como animales), que se convirtieran desde humanos, pacos, casi burla, a esto a este animal, que se revolcara, que tuviera pulgas, que se puntearan entre ellos, estaba el lascivo, o se pusieran agresivos.

(Karla Suazo) y ¿Cómo se lo tomaban ellos (los carabineros)?

(Robinson San Martín) Puta mortal po, porque quedaban en jaque, o sea de hecho lo vimos, en Valparaíso, nos pasó, en un momento un paco se puso pesado, grave y estos (figurines) se pusieron como “perros calientes” y entonces empezó como una lascividad entre los perros, y el paco no sabía qué hacer porque no podía hacer nada, si estaban como todos calientes, entonces era muy interesante, es como del juego carnavalesco, tú logras no ser capturado es una bufonería en el fondo, ser bien bufón, es reír plácidamente de la situación, sin lograr ser capturado, en “reírse en la cara del rey” finalmente. Estar a los pies del rey, riéndose de él sin que te capturen.

(Karla Suazo) Qué difícil, requiere mucha astucia.

(Robinson San Martín) Pero lo logramos, lo hicimos, pero si los chiquillos lo siguen haciendo, yo he visto cosas notables, como los cabros marchando entre los pacos, los cabros parándose al lado de los pacos, así, como si fueran las fuerzas especiales, los locos al lado como paco de fuerza especial, echándoselos al bolsillo básicamente.

(Karla Suazo) Yo he visto a los mismos pacos, sacándole fotos a los figurines, como gracia.

(Robinson San Martín) Justamente, no, yo he visto perros pacos subidos arriba de “las cucas” policiales. Arriba de “la cuca”. Subiéndose a la moto, notable. Y Ahí tú ves, que la máscara genera esa posibilidad, porque el paco sabe que estay hueviando, y sabe también que lo estay hueviando a él, pero es chistoso lo que hacen, no es agresivo, es gracioso, y entra en ese juego, del juego carnavalesco, de la inversión de roles, es como las viudas, los hombres vestidos como mujeres que son viudas, que el jefe del carnaval de Iquique, son súper grotescos porque son como hombres con barba, así, con tetas gigantes, con potos gigantes, como un travestismo bien burdo, y tú lo mirai y dice “Oh, la hueá como grotesca” ,cachai, incluso, medio chocante, pero de repente, en esa cosa grotesca cuando ese hombre pone en jaque a otro hombre y le carga, lo besa y lo persigue, y vez que ésta imagen, empieza como a dominar al “macho”, que le carga esto, es bien particular, es bien interesante, como que lo trastoca, le mueve el piso al espectador que está mirando. Lo mismo pasa con los que son “la muerte”, la muerte es bien interesante como un figurín, es super particular, y así, hay varios, los diablos, la muerte, hay varios arquetipos, que pueden hablar de varias transformaciones que como del tema, cuando hablo de político hablo de todo el sistema, no solamente de una mirada político, crítico o teórico, sino que me refiero a la acción política de “existir”, por eso siento que el figurín puede trastocar ese espacio y es un ente que juega un rol dentro de eso.

(Karla Suazo) Y llevarlo como a una de sus máximas expresiones que es como convertirlo en lo extra-cotidiano, irse del cotidiano y convertirse en algo extraordinario.

(Otra pregunta) Con respecto al proceso de creación tengo unas dudas de las chiquillas (figurinas de la “Colectiva Hierba Mala”) y de algunos figurines que decían ¿Cómo se logra esta comunión entre el desarrollo personal de este figurín y a la vez este proceso de creación colectiva del figurín?

(Robinson San Martín) En el sentido de que estamos de acuerdo hacia dónde

queremos tirar el balazo. Cuando tú te propones una salida de figurines, tienes que estar de acuerdo en el sentido carnavalesco, hacia donde va dirigido, cuál es el norte, cuál va a ser nuestra inversión de roles y hacia quién lo vamos a dirigir, cuál es nuestra misión y cuál es nuestro propósito, la misión del figurín siempre es conectar con distintos mundos ¿Cierto? y ser conector entre el cuerpo de baile o el grupo musical y los espectadores o la gente que esté observando la pasada de calle, entonces, el rol del figurín siempre es un “conector”, ahora si tú lo quieres, si la banda, es una banda de figurines y tiene su música personal y es un grupo solo de figuras, estás hablando de una bandada de figurines, estamos hablando de una comparsa de figuras, si es así, ya esa comparsa debe tener un contenido propio, que unifique el sentido de lo que signifique la danza que van a utilizar, de lo que significan las coreografías que van a realizar, del vestuario que van a utilizar, de los signos que cada uno va a utilizar para que haya una lectura común de lo que vamos a hablar, por ejemplo, “vamos a hablar de la madre naturaleza”, la comparsa es “la madre naturaleza”, entonces yo soy “el agua”, yo soy “el fuego”, las otras son “las plantas”, el “viento”, el otro son “las montañas”, entonces cada uno como elemento, genera este mundo de muchos elementos que hablan de la naturaleza, pero que conjugado deben tener un sentido, si ese sentido no está, se pierde todo el contenido y son meros entes solos, que conviven un espacio, pero que no dicen nada, es como una “fiesta de disfraces” ¿cachai? en cambio, ser figurín no es una fiesta de disfraces, es un grupo de locos que se conjugan para “tirar un rollo”. Supongamos que no es un rollo político, que no eres un graffiti andando, que eres más bien un conector con el inframundo, lo que está por dentro de la tierra, como los diablos, los muertos, la serpiente, los seres extraños, todo lo que pueda estar bajo la tierra, que pueda emanar. Cuando yo me quiera ir a ese lugar, debo buscar el personaje o la figura que me llame la atención para poder traerlo a este lugar y buscar en qué sentido, qué me pasa a mí, qué quiero hablar de ese inframundo, para poderlo conectar y ahí está el mundo de los muertos, el mundo de los minerales, el mundo de lo oculto, de lo

oscuro, de lo más profundo, hay varios sentidos que se pueden tomar desde ahí, o por ejemplo, si yo quisiera conectar con lo divino, con los dioses, entonces ¿A qué dioses voy a tomar? ¿De qué religión me voy a colgar? ¿Qué cosmovisión voy a tomar? ¿Cómo voy a tratar de bajar esa idea a la tierra? Para que quienes me vean se conecte con esa idea. Ahora cuando soy un figurín de este plano, del plano de los humanos, yo puedo hacer un animal figurín, que conecte como, a través de la animalidad, con este plano o un ser humano ya, embestido de “tal o cual”, como por ejemplo nosotros hicimos carnavales culturales en Valparaíso y el montaje que hicimos se llamaba “De la Chimba al Puerto”, entonces, como todos bailábamos cueca, bolero, tango, dijimos yapo, todos los viejitos, que era pura gente joven, los vamos a vestir de viejitos, eran puros tatitas, puras abuelitas y puros abuelitos, que se engalanaban y se vestían de fiesta, entonces claro, bailaban como si tuvieran veinte, pero eran viejitos, entonces tenían postura de viejito, pero su gracia, era que se rebelaban en el carnaval y bailaban, invertían el rol, entonces que trabajamos ahí, como la nostalgia el tiempo, pero la posibilidad de ser libres y felices a través del carnaval, bailando, a pesar de ser viejos, entonces, cuando tú te pones un impronte desde ese lugar o por una idea concreta, quien juegue sobre esa idea tiene un piso común, entonces, claro, todos eran viejos, pero cada viejo tenía sus propias características y eran todos viejos distintos, pero eran todos viejos, ese era el mínimo común y lo otro mínimo común es que todos bailaban todas las danzas, que propusimos bailar, que era cueca, vals, bolero, tango, entonces, tenían esas bases que hacen que, todos corren sobre una misma idea, pero tengan sus propias particularidades. Ahora, si querí hablar de un tema más político, como, por ejemplo, el feminismo, yo creo que hay que tomar un tema ahí, un tema particular del feminismo y explotarlo, un puro tema. Cuando uno toma muchos temas, la cosa se te abre mucho, entonces tienes que pensar en cómo intentar plasmar un tema, supongamos que fuera el femicidio, dentro del tema, habría que buscar todas las aristas del femicidio, todas las formas, tipos de femicidio que hay y todas las miradas, jugar a la

inversión del rol, o sea, no desde la víctima, sino, del victimario y sobre eso carnavalear la idea o cómo éstas ánimas, se entiende, de las mujeres ya asesinadas, siendo las almas que volvieron a buscar a estos locos, entonces, carnavalescamente, cuelgan y fusilan a todos los hombres que se cruzan por delante, les cortan los testículos, les cortan las lenguas, les cortan los penes, como la venganza de las mujeres asesinadas por los femicidas. Entonces, rayan los nombres de los femicidas en la calle, entregan fotos de “se busca” y al hueón que lo agarren lo cuelgan, lo ajustician en la pared con pistolas con vino, como jugai a la carnavalesca en torno al tema, entonces tú ves una acción que es lúdica, pero que igual es potente, es hacer justicia popular, desde el carnaval.

(Karla Suazo) Claro es algo que es potente, que es algo muy delicado, qué potentes las imágenes que mencionaste que finalmente son imágenes que te revuelven todo el “ser” ese personaje, pero te quedas con algo que te hace justicia, que te deja un mensaje bien claro también. Muchas lecturas también un figurín, de múltiples lecturas.

(Robinson San Martín) Imagínate que todas éstas mujeres, que se llegan a vengar, fueron dejando hueones colgados por las calles, puros muñecos colgados con los nombres de los que son femicidas ¿cachai? y dejarlos colgados así o quemarlos, dejarlos a todos quemándose, a cada una cuadra prender un mono y todas en el ritual de quemar al loco que las mató, de venganza, volvieron vengarse del, sería la mansa onda, si eso es súper carnavalesco, si quemar un mono es súper carnavalesco, es parte de la cultura, es súper plástico también, es bonito estéticamente. El fuego, los locos colgando, la tribu de mujeres, yo no las pondría, así como ánimas, sino que, las pondría con sus mejores pintas ¿cachai? lo más guapas posible, lo más arregladas, todas de fiesta, todas de carnaval, todas encachás así, como si fuera un carnaval de Rio de Janeiro, pero ellas, desde la muerte yendo a vengarse de estos locos que las matan, haciendo justicia por sus propias manos, justicia popular.

(Karla Suazo) Está buena la propuesta, ¡Me gustó!

(Robinson San Martín) Ahí te la dejo, rebotando. Bueno, eso es un hecho que políticamente puede generar un vínculo, entre el figurín propio y el figurín colectivo. Cuando tú tienes una idea que contiene a todos y todos estamos de acuerdo en esa idea y cada uno aporta a la idea, no es que yo juego con mi idea solo, esa es la peor situación de un figurín, que juega solo y quiere hacer su idea y se entrapa, en tratar de hacerla toda, es ese el peor error, quiere decir muchas cosas y al final no dice nada, porque recuerda que los figurines se recuerdan por lo que hacen, no por lo que dicen.

(Karla Suazo) Claro, no da para abarcarlo todo, por eso tiene que ser colectivo.

(Robinson San Martín) Claro, claro.

(Karla Suazo) Oye y en pandemia ¿Cómo lo viviste tú? ¿El figurar o el oficio?

(Robinson San Martín) Yo no pude figurar en pandemia. La Tirana se bajó y no hubo figurín de carnaval, excepto en los diablos rojos, que nosotros si salimos con los diablos rojos en pandemia.

(Karla Suazo) Saliste igual, entonces.

(Robinson San Martín) Salimos en la segunda vuelta.

(Karla Suazo) Y eso ¿Cómo lo viviste? ¿O cómo lo recibió la gente? Por este hecho de transgredir nuevamente la prohibición.

(Robinson San Martín) Yo no sé si estuvo tan marcado eso. Fue más como una cosa sanitaria, entonces, era como, todos cuidándose también. La pandemia finalmente nos mató a todos, mató al figurín, mató al teatro, mató a la música, mató a todo el mundo, así que no éramos como los más afectados del mundo mundial, así que se pasó incluso, hasta piola, pasó, así como una cuestión más nomás. Pasó así cómo colao, no veo que haya sido algo así como, o sea, le afectó a todas las comparsas, que no se podía hacer ningún carnaval en ninguna parte, entonces, no creo que haya sido, contra los figurines o nosotros los pobrecitos los figurines que no pudimos salir más, no siento cómo que nos tocó la pandemia a todos con la misma vara no más. Ahora, más allá de que tú pensí de que la pandemia es un tipo de control social, ya eso, es particular

¿cachai? pero yo lo veo como que, les cayó como a anillo al dedo con lo que estaba pasando en Chile, pero eso es muy particular a lo que estamos viviendo nosotros. O sea, la pandemia afectó al desarrollo del figurín en que no pudo salir a la calle a hacer, en eso, pero más allá no sé.

(Karla Suazo) Que recuerdo por ahí unas palabras que decía la Flan (Francisca Copaja) de que “en estos momentos no puedo decir que soy figurina porque para ser figurina tengo que estar figurando en la calle, estando oficio en la calle para poder “ser” figurín. Entonces en estos momentos no soy figurina, he dejado de serlo”

(Robinson San Martín) Si po, por eso. Yo también figurín de la Tirana no pude ir más porque no había fiesta y no pude ser “Chino” porque no podíamos hacer el baile chino y a todos les pasó lo mismo, pero les pasó a todos, al médico, al chino, al bailarín, al figurín, o sea, todos dejaron de ser un rato quienes eran porque se tuvieron que ir pa adentro por el tema de la pandemia, pero no es que haya sido como particularmente a los pobres figurines del mundo mundial que les pasó esto, nos pasó a todos.

(Karla Suazo) Pero el oficio también requiere el irse para adentro para indagar en material, desde dónde investigar y por el mismo proceso de creación de la máscara, del vestuario, igual ese es un proceso más intro.

(Robinson San Martín) Yo creo que el oficio requiere tres cosas, tres aristas; Una, que sean capaz de trabajar en un aspecto personal, tanto tu vestuario, tu máscara, tu cuerpo, entrenar tu cuerpo, entrenar tu máscara, entrenar tu vestuario, manejarlo al dedillo y tener la mayor cantidad de ases bajo la manga como figurín, y otro aspecto es la vida carnavalesca, donde tú lo quieras mostrar o desarrollar, y lo otro es la calle, tener calle, no solamente de ir a la calle a bailar a la pobla, eso no se llama tener calle eso es asistir no más, yo puedo ser un hueón que no tiene ninguna calle y salir a la pobla y eso no me hace tener calle, me hace ir a un lugar a bailar no más, claro, vives la experiencia de estar en el lugar pero, tener calle también significa vivenciar y vivir distintos lugares y espacios porque la pobla no es la única calle que hay,

ojo, hay gente que cree que tener calle es vivir en la pobla, y la pobla no es lo único que hay, hay muchos espacios más donde los figurines ni siquiera asisten, ni van, y esos lugares a veces son súper interesantes de asistir, yo nunca por ejemplo, he visto una pasá de calle en la Dehesa ¿cachai? y me encantaría hacer una pasá de calle en la Dehesa, y éstas chicas femicidas, te acordai de este rollo que te abajo de contar ¿Te imaginai esa hueá en Las Condes, por las calles de Las Condes ¿Cómo sería? cómo sería una expresión carnavalesca en ese lugar, yo creo que sería súper interesante, entonces, yo creo que la calle no está solo en la pobla, está en todos los lugares, yo creo que el figurín, lamentablemente, es un llamado a estar en todos los espacios, no puede solamente habitar un puro lugar, para poder ser un conector real tiene que pisar distintos suelos de distintos espacios, de distintos lugares, conocer distintas fiestas, habitar distintos espacios festivos de todo tipo, mortuorio, de nacimiento, de casamiento, todos los estados festivos que tiene el ser humano, las de las cosechas, los ritos ancestrales, los ritos nuevos, las fiestas populares, ésta nueva onda, por ejemplo, que hubo esos festivales de banda, que es otra onda festiva. Si tu no aplicas a esos lugares, no sabes cómo la gente se relaciona y no puedes extraer la distintas energías y esencias que están en cada espacio festivo y a los distintos estratos sociales que eso tiene porque ¿Cómo vas a poder jugar el rol, vestir el rol, si realmente no sabes cómo son? Cómo se ven, entonces, hací la pura caricatura no más y la caricatura es súper fácil hacerla, es caricatura. En cambio, cuando tu realmente encarnas algo y te embistes con una máscara estás entrando a un estado más espirituoso y no vení disfrazado de fiesta, no estoy yendo con el disfraz del cumpleaños, sino que, estoy poniendo una historia de figurín. Que es otra cosa. Yo creo que esas tres aristas deben cubrir un figurín para poder ser un buen figurín. Si porque la gente lo toma, así como, un divertimento. Pero, cuando tú lo tomas como un rol de vida, cambia todo y si no hay entrenamiento y no hay argumento, se deteriora, se deteriora al cuerpo, se deteriora todo”.

