



Universidad de Chile  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Sociología

# **Habitar Espacios Públicos mediante las Artes Escénicas**

**Memoria para optar al Título de Socióloga.**

**Autora: Macarena Fernanda Muñoz Dalla Porta.**

**Profesor Guía: Manuel Canales Cerón.**

**Santiago 2019.**

## **Agradecimientos**

A quienes hicieron posible esta investigación colaborando con su tiempo y conocimientos. A todos los artistas y gestores culturales que generosamente compartieron sus experiencias conmigo. Al profesor Manuel Canales por su comprensión y dedicación. Y sobre todo a Maite y Ariel por su infinita paciencia y apoyo incondicional.

# Índice

|   |    |
|---|----|
| Resumen .....   | 5  |
| Palabras claves .....   | 5  |
| Introducción .....  | 6  |
| I. Antecedentes.....  | 9  |
| 1.1. Contexto social del país: el malestar subjetivo social ..... | 9  |
| 1.2. Panorama del campo artístico-cultural en Chile.....          | 10 |
| a) Mercado cultural en Chile .....                                | 10 |
| b) Institucionalidad cultural en Chile .....                      | 12 |
| c) Precariedad laboral de los artistas .....                      | 13 |
| 1.3. Reseña de los movimientos artísticos consultados.....        | 14 |
| a) Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO).....                       | 14 |
| b) Teatro Sociedad Anónima.....                                   | 15 |
| c) El Gran circo Teatro.....                                      | 15 |
| d) Festival Internacional Teatro a Mil .....                      | 16 |
| e) Carnaval Mil Tambores.....                                     | 16 |
| f) Carnaval de Los Copihues.....                                  | 17 |
| g) Historia rock en los balcones (pato González director).....    | 18 |
| h) Movimiento Nuevo Circo.....                                    | 18 |
| II. Planteamiento del problema de investigación .....             | 20 |
| III. Panorama conceptual.....                                     | 22 |
| 3.1. Los espacios públicos.....                                   | 22 |
| a) Pedagogía de la alteridad.....                                 | 23 |
| b) Espacios polivalentes .....                                    | 25 |
| c) La esfera pública .....  | 27 |
| 3.2. Espacio público y juicio estético .....                      | 30 |
| 3.3. Producción cotidiana del espacio. ....                       | 32 |
| 3.4. Las prácticas artísticas en el espacio público .....         | 34 |
| 3.5. Problemáticas de la ciudad actual .....                      | 36 |
| IV. Marco metodológico.....                                       | 40 |
| 4.1. Justificación del enfoque metodológico cualitativo .....     | 40 |

|      |   |    |
|------|---|----|
| 4.2. | Universo y diseño muestral .....  | 41 |
| 4.3. | Técnicas de producción de datos.....  | 42 |
| 4.4. | Plan de análisis .....  | 43 |
| V.   | Resultados del estudio .....  | 45 |
| 5.1. | Percepción y valoración sobre el espacio público.....                                 | 45 |
| 5.2. | Fenómenos que afectan a los espacios públicos.....                                    | 49 |
| a)   | Privatización de los espacios públicos .....  | 50 |
| b)   | Inapropiada calidad de infraestructura .....  | 52 |
| 5.3. | Percepción sobre las prácticas artísticas en el espacio público .....                 | 55 |
| 5.4. | Condiciones de producción de la práctica artística .....                              | 57 |
| a)   | Disputas al interior de los espacios públicos.....                                    | 57 |
| b)   | Falta de recursos para la práctica artística.....                                     | 61 |
| 5.5. | Tensión entre la calidad y el acceso a las artes escénicas en el espacio público..... | 66 |
| 5.6. | Rol político de las artes escénicas en los espacios públicos.....                     | 70 |
| a)   | La marca de la dictadura .....  | 71 |
| b)   | Fomento de los lazos comunitarios .....   | 74 |
| c)   | Involucramiento en la política local .....  | 82 |
| d)   | Recuperación y apropiación política del espacio .....                                 | 83 |
| VI.  | Conclusiones .....  | 90 |
| VII. | Bibliografía.....   | 98 |

## **Resumen**

En el marco de la actual disminución de proyectos colectivos capaces de integrar a las y los chilenos, existe un creciente malestar subjetivo social y debilitamiento de lo público en las urbes contemporáneas. Desde su concepción utópica, el espacio público constituye un lugar de encuentro que posibilita la cohesión social y diversidad. Por ende, al observar lo que sucede en estos espacios, las maneras de habitar las ciudades y de cómo estas pueden ir creando ciudadanía, es posible esbozar una respuesta a esta carencia de lo público.

En vista de lo anterior, en esta tesis se plantea el desafío de observar una forma particular de habitar la ciudad: las artes escénicas que se practican en los espacios públicos. Ello bajo el entendido que este tipo de prácticas, a partir de la trama reflexiva que proponen, se convierten en importantes activadoras de la vida urbana y la identidad colectiva.

Específicamente, se buscó examinar las percepciones que tienen artistas escénicos callejeros sobre el rol que cumplen las artes escénicas en la recuperación y fortalecimiento del espacio público. Adicionalmente, se indagó en sus percepciones sobre los espacios públicos, las condiciones de producción de su arte y la evolución que esta práctica ha tenido dentro de estos espacios. Para ello, se llevó a cabo un estudio cualitativo de carácter exploratorio, que consideró la realización de entrevistas en profundidad a nueve artistas.

Como uno de los resultados más relevantes aparece el hecho que, efectivamente, las artes escénicas practicadas en los espacios públicos tienen un gran potencial integrador y generador de lo público, en tanto espacio de diversidad, encuentro democrático, deliberación y transformación.

## **Palabras claves**

Espacios públicos, artes escénicas, política, pluralidad y recuperación de lo público.

## Introducción

Después de 27 años de dictadura cívico-militar (Weibel 2012, Collins 2013) y de un intenso desarrollo neoliberal, el contexto social, cultural, económico y político chileno ha experimentado transformaciones significativas. Uno de los aspectos a destacar es lo expuesto por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en su informe del año 2012, que subraya cómo las y los chilenos se encuentran satisfechos con sus proyectos individuales (bienestar subjetivo individual), sin embargo, al mismo tiempo existe disconformidad con los proyectos sociales (malestar subjetivo social). Esta conclusión, da cuenta de la falta de contenido con lo público; situación que podría develar un fenómeno aún más importante: la carencia de proyectos colectivos capaces de aunar e integrar a las y los chilenos.

Trasladando lo anterior al tema de la ciudad y comprendiéndola como “la sociedad inscrita en el suelo” (Lefebvre, 2013) es que se puede observar cómo las urbes nacionales reflejan esta carencia de lo público en sus dinámicas y estructuras. Son precisamente los espacios públicos de las ciudades los lugares que con mayor énfasis dan cuenta de este tipo de fenómenos. Los espacios públicos son en su versión utópica, o más bien teórica, lugares de encuentro y cohesión social, a la vez que lugares de heterogeneidad y diversidad. Son espacios multidimensionales entendidos como lugares de connotación simbólica, donde se juegan procesos de apropiación e identidad (Salcedo, 2002). Asimismo, son espacios de relación entre elementos materiales y sus usuarios, y lugares de connotación política donde se visibilizan distintos grupos sociales, se expresan manifestaciones políticas y se construye ciudadanía (Borja, 2003). En consecuencia, los fenómenos sucedidos en los espacios públicos tienen un inmenso potencial integrador y generador de lo público.

Actualmente, más de un 90% de la población chilena habita en centros urbanos (Banco mundial, 2016). Las ciudades y, por tanto, las formas en las que éstas se habitan marcan en gran medida las vidas cotidianas de los chilenos y chilenas. Las maneras en que nos movemos, disfrutamos o padecemos los entornos urbanos definen nuestro día a día y van generando y modificando nuestras vidas y prácticas cotidianas. En este sentido, al observar lo que sucede en los espacios públicos, las maneras de habitar las ciudades y de cómo estas

pueden ir creando ciudadanía, es posible esbozar una respuesta a la ausencia y carencia de lo público.

Entendiendo, además, que las ciudades contemporáneas se ven amenazadas por una serie de fenómenos como la privatización, segregación, o fragmentación es que esta búsqueda de formas alternativas de habitarlas adquiere importancia. En esta búsqueda aparecen variados fenómenos sociales, sin embargo, resultan especialmente atractivos aquellos que logran relacionar los elementos físicos del entorno urbano con las variables identitarias y la construcción de ciudadanía. En ese marco, las artes escénicas aparecen como importantes activadores de la vida urbana y de la identidad colectiva a partir de la trama reflexiva que éstas proponen.

En vista de lo anterior, se plantea el desafío de observar una forma particular de habitar la ciudad: las artes escénicas en los espacios públicos. Específicamente, las valoraciones que tienen las y los artistas escénicos callejeros sobre los espacios públicos de las ciudades que habitan, la apreciación de su propia práctica artística y sobre cómo éstas construyen una forma de habitar la ciudad.

La tesis se organiza en cinco capítulos. En el primero, se presentan los antecedentes, donde se describe el contexto social que enmarca el fenómeno investigado. Específicamente, se da cuenta del panorama del desarrollo cultural y artístico en Chile, los marcos legales de los espacios públicos, las medidas de los organismos gubernamentales encargados del fomento cultural, las formas de financiamiento y el mercado laboral artístico. Además, se exponen los principales resultados del informe del PNUD, así como una pequeña reseña sobre los casos estudiados.

En el segundo capítulo, se expone el marco teórico, donde se definen los conceptos utilizados en la investigación, profundizando en la noción de espacio público, esfera pública, la idea de producción cotidiana del espacio y artes escénicas. Luego, el tercer capítulo de marco metodológico da cuenta de la metodología de investigación, las técnicas a utilizar, la muestra y el plan de análisis.

En el cuarto capítulo se presentan los resultados de la investigación, divididos en seis secciones: percepción y valoración de los espacios públicos, fenómenos que afectan a la ciudad actual, visiones sobre las prácticas artísticas, condiciones de producción de la práctica

artística, tensión entre acceso y calidad del arte, y el rol político que se le asigna a esta práctica. Finalmente, en el quinto capítulo se exponen las conclusiones del estudio, que otorgan una mirada reflexiva e integradora de los resultados.

## **I. Antecedentes**

### **1.1.Contexto social del país: el malestar subjetivo social**

El informe del año 2012 del PNUD, “Bienestar subjetivo: el desafío de repensar el desarrollo”, centra sus esfuerzos en rescatar el rol de la subjetividad en el desarrollo humano y en su aplicación a las políticas públicas del país. El informe, define la subjetividad a partir de dos procesos interrelacionados: la formación de una imagen de uno mismo mediante referentes culturales y la formación de una imagen de mundo mediante prácticas sociales. De este modo, “el bienestar subjetivo depende de la posibilidad de definir y sostener una imagen de sí en las condiciones experimentadas del mundo con otros” (PNUD, 2012: 123) por tanto contiene dos grandes dimensiones: bienestar subjetivo individual y bienestar subjetivo con la sociedad.

Dicho informe sostiene que los chilenos y chilenas tienen altos grados de bienestar subjetivo individual, pero al mismo tiempo, altos grados de malestar subjetivo social: “la subjetividad personal no solo es positiva, sino que mejora; la subjetividad en relación con las instituciones de la sociedad no solo es negativa, sino que empeora” (PNUD, 2012:47). En consecuencia, los discursos sobre la felicidad (entendiendo que felicidad es una forma coloquial que hace referencia al bienestar subjetivo) tienen que ver con el desarrollo de un proyecto más bien individual y, en concordancia, es una responsabilidad individual, no colectiva

Frente al malestar subjetivo social, el PNUD comenta la resignación de los chilenos y chilenas frente a la realidad y la necesidad de adaptar las expectativas de felicidad a lo posible, lo que se traduce en un repliegue al mundo privado, desplazando el cumplimiento del bienestar subjetivo a este ámbito y poniendo énfasis en los vínculos más cercanos (familiares) y en el cumplimiento de metas individuales. Si bien existe conciencia sobre las capacidades de asumir un proyecto individual, no se asumen proyectos colectivos, pues en el contexto social se aprecia la persistencia de problemas y tensiones, riesgos y peligros. No se ve como alternativa el poder incidir en lo social o en las decisiones del país.

De acuerdo al informe, se distinguen prácticas para el bienestar subjetivo. Éstas son de carácter cotidiano, hacen referencia a prácticas habituales y acotadas en el tiempo:

actividades realizadas en familia, en el ámbito laboral y durante el tiempo libre. El tiempo libre aparece como fundamental para el bienestar subjetivo porque es el tiempo que se aprecia como opuesto al obligado, en ese sentido, es un espacio de resistencia individual, para desarrollar la voluntad y el deseo.

A partir de este diagnóstico, se puede señalar que en Chile existe un malestar subjetivo con el contexto social, una renuncia a encontrar la satisfacción en los proyectos colectivos y a modelar lo social. Esto ha ocasionado un repliegue hacia una búsqueda de la felicidad en el mundo privado a través de proyectos individuales. Este repliegue y renuncia dejan al mundo de lo público desvalido.

En este contexto, el fortalecimiento de lo público es de vital importancia, no solo para el país sino que para la generación de un mayor bienestar subjetivo social de la población y la mejora de su calidad de vida. Los espacios urbanos públicos tienen un gran potencial de aportar en dicho fortalecimiento, sobre todo porque son parte de la vida cotidiana de las y los sujetos.

Además, y en continuidad con la idea de la vida cotidiana, resulta relevante que el tiempo libre, entendido como lo opuesto al tiempo obligado, sea fundamental a la hora de fomentar el bienestar subjetivo. Éste pasa a ser clave para fortalecer lo público, bajo el entendido que es en estos momentos donde se puede trasladar el bienestar subjetivo del mundo privado, ampliándolo al público, a través de prácticas sociales y el uso del espacio público. En este marco, las prácticas artísticas, en especial las artes escénicas y sus capacidades de generar experiencias emocionales significativas y colectivas, resultan interesantes de analizar.

## **1.2. Panorama del campo artístico-cultural en Chile**

En esta sección se presenta un panorama general del mundo artístico cultural en cuanto a las formas de consumo cultural, el mercado y las políticas públicas. Para ello, se describe el estado del mercado cultural, de la situación laboral de los artistas, el rol y tipos de financiamiento de las instituciones públicas dedicadas al desarrollo de las artes y la cultura.

### a) Mercado cultural en Chile

El mercado cultural se caracteriza por ser altamente desregulado, estar fuertemente dominado por las grandes industrias culturales transnacionales y por generar mercados culturales nacionales pequeños.

El modelo socio-económico chileno se caracteriza, fundamentalmente, por ser de corte neoliberal. Esto significa, entre otras cosas, bajas tasas arancelarias y escasa protección a los mercados nacionales. En el ámbito cultural, ello ha generado que los nichos de desarrollo de algún tipo de mercado cultural se hayan visto altamente abatidos por las grandes industrias culturales transnacionales, dificultando el desarrollo propio de una industria nacional. En consecuencia, una de las principales características de los mercados culturales es su acotado tamaño. De hecho, está compuesto casi en un 80% por microempresas, en un 17,7% por pequeñas empresas y en 2,4% por medianas. Solo un 1,4% corresponde a entidades de gran tamaño (Negrón, 2014).

Con respecto al consumo cultural, la última Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural de 2012 arrojó cifras bajas sobre asistencia a las artes escénicas (teatro, danza, circo). En relación al teatro, un 17,89% asistió a algún espectáculo teatral, 53% declara no estar dispuesto a pagar por este tipo de espectáculos y un 48% considera que el precio de las entradas es muy caro o caro. Con respecto a la danza, 22,9% dice haber asistido a un espectáculo de danza, 55,5% no tiene disposición a pagar y un 41,7% considera el valor de la entrada caro o muy caro. En el caso del circo, un 26,5% de los encuestados ha asistido a un espectáculo circense. A partir de estas cifras se puede concluir que la asistencia a espectáculos de artes escénicas es baja y que la disposición a pagar es negativa.

Ahora bien, en la misma encuesta se presentan cifras sobre otros espectáculos en vivo en los espacios públicos, tales como malabarismo, cantantes callejeros, mimos, estatuas humanas, humor, títeres, magia, cuenta cuentos, recitales de poesía, bailes callejeros o carnavales, etc. Al respecto, un 63,9% dice haber asistido a algún tipo de espectáculo en vivo en el espacio público, donde de los jóvenes 75,2% han asistido y 44,8% de los adultos mayores. Las regiones que más espectadores tuvieron fueron las de Antofagasta con 76,5% y la Metropolitana con 70,9%. Finalmente, el público es mayoritariamente del grupo socioeconómico ABC1 (71,8%) aunque también es considerable el número correspondiente al grupo E (50,3%).

De esta forma, se aprecia que los espectáculos callejeros, o mejor dicho las artes escénicas en los espacios públicos<sup>1</sup>, son una forma común y masiva de tener acceso al arte, siendo claramente más popular que la asistencia a salas y a espectáculos pagados anticipadamente.

#### b) Institucionalidad cultural en Chile

Con respecto a las políticas culturales y en especial a los órganos dedicados a desplegarlas, podemos decir que la institucionalidad cultural está conformada por tres organismos independientes y bajo el alero del Ministerio de Educación (MINEDUC): el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

El CMN, creado en 1925, resguarda el patrimonio cultural velando por monumentos, santuarios naturales y bienes arqueológicos. La DIBAM, creada en 1929, vela por el patrimonio cultural y memoria colectiva. El CNCA es la principal institución dedicada al fomento y desarrollo de la cultura y las artes y fue creado en 2003 bajo el gobierno de Ricardo Lagos<sup>2</sup>. Este organismo se encuentra a cargo de generar e implementar las políticas públicas relacionadas con el desarrollo cultural en Chile.

Dentro del presupuesto nacional, los montos dedicados al área cultural representan el 0,5% del gasto total. El CNCA cuenta con una partida presupuestaria aprobada mediante el MINEDUC de MM\$119.6722 de pesos, monto equivalente al 70% del financiamiento público al sector cultural para el año 2016 y se distribuye en cinco ítems que reflejan una batería de herramientas para fomentar el desarrollo cultural. Ahora bien, para el año 2017 la partida presupuestaria disminuye un 3,2% con respecto al anterior, por lo que el gasto en cultura representa un 0,4% del gasto público. Esto se traduce en un 4,1% menos de presupuesto para el CNCA.

---

<sup>1</sup> Es importante mencionar que los fenómenos artísticos estudiados en este documento no caben exactamente en esta categoría, muchos de ellos son espectáculos teatrales propiamente dichos o de danza, y muchos otros sí caben en esta categoría, por eso que hablamos de prácticas artísticas en los espacios públicos.

<sup>2</sup> Durante el actual gobierno de la presidenta Michelle Bachelet se firmó la indicación sustitutiva del proyecto de ley para la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, el cual se encuentra en tramitación en el poder legislativo, donde la cámara de diputados ya aprobó el primer trámite constitucional. Este proyecto pretende unir bajo un mismo alero ministerial los tres organismos del Estado antes mencionados, de manera de asegurar su actuar coordinado y conjunto.

De estos ítems, el más relevante son los fondos concursables que representan el 31,5% del total, recursos que han sido aumentados en un 10,1% del año 2015 al 2016. Los fondos concursables son la manera primordial con la cual se ha financiado la cultura desde la década del 90. Algunos de estos fondos son: Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART); Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura; Fondo de Fomento de la Música Nacional; Fondo de Fomento Audiovisual; Fondo de Fomento del Arte en la Educación.

El segundo ítem son los programas, que representan el 27% de presupuesto del CNCA y la segunda forma más relevante de financiamiento. Éstos se han visto fortalecidos en las últimas partidas presupuestarias aumentando en un 32% en relación con años anteriores, permitiendo su diversificación. En tercer ítem, “otros”, representa el 16,3% de los recursos. En cuarto lugar, se encuentran las transferencias directas a instituciones que representan un 15,3%, monto que aumenta en 2016 a un 20,8%. Finalmente, está el financiamiento de infraestructura cultural que representa un 9,9% del presupuesto y es el único ámbito que disminuye con respecto a otros años a un 8,8%.

Otra fuente de financiamiento destinada al desarrollo de las artes y la cultura son los otorgados por el Fondo Nacional de Desarrollo Regional, que entrega 2% de su glosa a proyectos relacionados con esas áreas. Éste es un instrumento financiero de inversión pública de decisión regional, tiene un espíritu de compensación territorial donde el gobierno central transfiere recursos a las regiones. Son administrados por el Ministerio del Interior, específicamente por la Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo.

#### c) Precariedad laboral de los artistas

Como consecuencia de lo anterior, el mercado laboral referente al arte y la cultura es precario. De acuerdo a Negrón (2014), las y los trabajadores del arte se encuentran altamente cualificados, sin embargo, sus condiciones laborales son precarias ya que no cuentan con una protección laboral y social. La mayoría no tiene contratos (88,3%) el porcentaje de cesantía es mayor al nacional y, en general, trabajan como independientes, por lo que no poseen previsión social o un sistema de pensión. Es bastante común que compartan su tiempo entre

trabajos artísticos y otro tipo de actividad laboral, y un 28,7% reconoce no recibir remuneraciones por su trabajo artístico.

A partir de lo anterior, la institucionalidad parece no ser suficiente para abordar los problemas que presenta el ciclo del desarrollo cultural en Chile. Si bien los fondos concursables como base del desarrollo y financiamiento cultural han logrado estimular la creación y producción, no han logrado dar solución a otros problemas, tales como los mercados pequeños y desregulados, la alta influencia de industrias culturales transnacionales, la precariedad laboral de los trabajadores de la cultura y la descoordinación de los organismos estatales. Estos son problemas estructurales que necesitan de políticas públicas planificadas a largo plazo y con un sentido de desarrollo cultural-artístico equitativo y democrático.

Ahora bien, proyectos como la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio podrían dar respuestas a dichos problemas. Sin embargo, decisiones como la reciente baja en los recursos destinado a cultura en la glosa presupuestaria para el año 2017 hacen de lo anterior una esperanza lejana.

En este sentido, se concluye que el motor de desarrollo del arte y la cultura en Chile no es ni un mercado cultural rico ni un Estado financista, sino más bien sus propios artistas: “el actor principal tras la vitalidad de la producción artística de las últimas dos décadas no es el Estado, ni el sector privado –aún con el sostenido incremento de los aportes al desarrollo cultural de ambos– sino que los artistas, los técnicos y gestores culturales” (Negrón, 2014: 184).

### 1.3. Reseña de los movimientos artísticos consultados

A continuación, se presenta brevemente la historia de los movimientos artísticos a los que pertenecen las y los entrevistados en la investigación, para otorgar un contexto a sus trabajos e historias en el ámbito artístico chileno.

#### a) Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO)

Compañía teatral fundada durante la década de los 80 en Santiago. Formó parte de un conjunto de compañías que se dedicaban a realizar teatro callejero durante la época de dictadura, generando con ello un resurgimiento de la escena artística que se vio afectada por la censura y represión. El TEUCO es parte de un grupo de cuerpos teatrales tales como: Teatro La Calle, el Teatro Callejero de Santiago, el Teatro de Feria y el Teatro Sociedad Anónima. Fue fundada por Andrés Pérez, actor de la Universidad de Chile, junto a Rosa Ramírez y Roxana Campos. La compañía es muy prolífera durante 1980 y 1983 hasta que Andrés Pérez parte a estudiar a Francia. Retoma su trabajo en 1985 con otros integrantes como Pablo Striano, Verónica Zorzano y Roberto Pablo.

Se ubicaban en céntricas localidades de la capital tales como el Paseo Ahumada, la plaza San Francisco y Plaza de Armas, donde representaron una variada cartelera que incluyó: Oye, oiga y tú, y su historia inconclusa (1980); El Principito (1981); Amerindia (1983) y “Trenten-Vilu y Caicai-Vilu”.

#### b) Teatro Sociedad Anónima

Surge a fines de los ochenta, fundado por integrantes del TEUCO. Funciona durante años como compañía y escuela de teatro callejero, acogiendo a varios actores estudiantes. Su centro de reuniones se encontraba en el barrio Brasil y presentaban sus obras los fines de semana en el centro, cerca de la esquina de la calle Huérfanos con el paseo Ahumada. Uno de sus montajes recordados es “Te pasaste la película o te hiciste la América”, que incorporaba elementos circenses y de otras artes escénicas al montaje, como unir los zancos, el fuego, músicos, coreografía, canción y danza con un elenco de más de 16 personas.

#### c) El Gran circo Teatro

Fundado en 1988 por Andrés Pérez, junto con antiguos compañeros del TEUCO y otros artistas, entre ellos Rosa Ramírez. Montan una serie de obras relevantes como “Época 70, Allende”, “Noche de reyes”, o “Ricardo II”, sin embargo, la más destacada es “La Negra Ester”. La compañía se mantuvo activa durante 13 años, realizando giras nacionales e

internacionales y llevando diversos montajes, sobre todo “La Negra Ester” como carta de presentación del país a nivel internacional.

En 2001 se comenzó a gestar el proyecto de construir un espacio para el desarrollo artístico de la compañía, que sería dependiente de Bienes Nacionales, sin embargo, el proyecto toma otro giro y se transforma en lo que hoy es el centro cultural Matucana 100. Junto con ello, en 2002 fallece Andrés Pérez, lo que fue un golpe significativo para el conjunto de artistas.

La compañía sigue funcionando, realizando montajes como “Estanislao Lao, héroe nacional”. También se logró concretar el proyecto de un espacio para la compañía: el centro cultural gran circo teatro ubicado en avenida República. Actualmente se encuentran haciendo teatro bajo la dirección de Rosa Ramírez.

#### d) Festival Internacional Teatro a Mil

Creado por Carmen Romero y Evelyn Campbell con la intención de generar nuevos espacios para el desarrollo de las artes escénicas. Se originó en 1994 en el recientemente inaugurado Centro Cultural Estación Mapocho. Esta iniciativa fue de a poco configurando un festival anual con notoriedad nacional, lo que da paso a la creación en 2004 de la Fundación Teatro Mil, organización sin fines de lucro que se dedica a la organización de este evento con la misión de recuperar espacios públicos y generar un mejor acceso a la cultura, además de fortalecer las artes escénicas.

Las formas de financiamiento del festival son diversas e incluyen fondos públicos y privados. Haciendo uso de fondos concursables, fondos directos, fondos donados mediante la ley de donaciones culturales o financiamiento mediante taquilla. De modo que el festival ofrece una amplia variedad de espectáculos gratuitos y pagados. Éste ha tenido notables presentaciones y es uno de los festivales teatrales más destacados y reconocidos a nivel nacional.

#### e) Carnaval Mil Tambores

Nace en 1999 a partir de una iniciativa desarrollada por el centro cultural Playa Ancha. Actualmente se dedica a la gestión, articulación y coordinación de distintas actividades culturales, entre las que se encuentran el área de artes escénicas, con iniciativas como escuela de carnavales, danza, teatro y circo. El área medioambiental cuenta con programas de barrios verdes, huertos urbanos, recuperación de quebradas y de espacios baldíos. Además, tiene un área dedicada al trabajo en red.

El centro cultural Playa Ancha fue fundado antes del carnaval por un grupo de artistas jóvenes e independientes cuyo principal objetivo fue crear espacios para el desarrollo artístico y la expresión. Con la intención de recuperar espacios públicos y las tradiciones festivas perdidas en la ciudad de Valparaíso, como la fiesta de la primavera, en 1997 se realiza una primera intervención callejera en la plaza de su barrio. Esta experiencia sienta el camino para coordinar con otros actores del panorama cultural de la ciudad el festival Mil Tambores.

Hoy en día el carnaval es una institución en la ciudad de Valparaíso, se realiza anualmente y tiene más de 20 años de trayectoria. Una parte de su financiamiento proviene del gobierno y del CNCA. Sin embargo, su continuidad peligra en la medida que su financiamiento está vinculado a decisiones gubernamentales que dependen de la política cultural del momento, durante el año 2018 el carnaval fue suspendido y aunque se planea realizar este año 2019, su concreción es incierta.

#### f) Carnaval de Los Copihues

Es un diseño de teatro animación comunitaria, creado por la compañía de teatro popular “Teatro de dudosa procedencia”, fundada en 1994 por un conjunto de artistas y pobladores. Su labor se enfoca en la comunidad, fomentando su encuentro y desarrollo. Trabajan en el territorio de la población Los Copihues y Amanecer, antiguas tomas de terreno en la comuna de La Florida.

La compañía observó el vacío que presentaban los espacios como las juntas de vecinos o los espacios públicos en la década de los noventa, post-recuperación de la democracia. Con la

misión de volver a dar vitalidad a este tipo de espacios, se diseñó una serie de proyectos en conjunto con los pobladores, tales como las temporadas teatrales y las universidades invisibles. Dentro de estas actividades, en 1999 se comienza a celebrar la noche de San Juan we tripanti o intirraimi, o el año nuevo mapuche, a través de un diseño que utiliza el lenguaje del carnaval. Actualmente ésta es una celebración tradicional dentro de la población que lleva 18 años realizándose, y constituye uno de los primeros eventos que comienzan a realizarse en la región Metropolitana de la nueva hornada de carnavales.

g) Historia rock en los balcones

Escuelas de Rock es un programa de la Secretaría Ejecutiva del Fondo de Fomento para la Música Nacional. Estas surgen en 1994 con el apoyo de Asociación de Trabajadores del Rock, en ese entonces parte de la Secretaria General de Gobierno y el Ministerio de Educación a través de su División de Cultura. Sus principales objetivos son aportar en el fortalecimiento de la asociatividad de los jóvenes músicos chilenos, la formación de públicos y audiencias, la descentralización del arte y la cultura, la difusión de la música popular chilena y el fortalecimiento del patrimonio musical chileno. Anualmente se realiza en Valparaíso el Rockódromo, muestra musical de las escuelas que incluye “la noche en los balcones” en la plaza Aníbal Pinto.

h) Movimiento Nuevo Circo

Surge en la década de los noventa, influido por propuestas europeas nacidas en los años setenta que toman lo tradicional del circo como el malabarismo, trapecio, cuerdas y se confluyen con elementos de otras artes escénicas como el teatro, danza y música.

En Chile esta tendencia se expresa en grupos y escuelas que surgen en Los Andes, Valparaíso y Santiago, entre otros. Uno de los más reconocidos son los jóvenes artistas que tomaron el espacio del parque Forestal para enseñar y practicar el nuevo circo. Ellos, artistas con carreras en el teatro callejero, toman la idea de la práctica circense en los espacios públicos de sus giras teatrales en Francia y deciden replicar la experiencia en el parque Forestal. Durante

gran parte de la década se juntaban en este lugar todos los domingos, espacio que funcionaba como lugar de encuentro, práctica, escenario y escuela para el nuevo circo. Con el pasar del tiempo se volvió un lugar emblemático convocando a cientos de personas.

Actualmente, el Nuevo Circo ya no se reúne constantemente en el parque Forestal. De todas formas, en el 2007 logró que el circo sea reconocido como arte escénica y una manifestación tradicional chilena (ley 20.216 de protección y fomento a la actividad circense nacional).

## **II. Planteamiento del problema de investigación**

Según el informe de desarrollo humano del PNUD 2012, al parecer nos encontramos satisfechos en un ámbito individual y personal, es decir, existe un bienestar subjetivo individual; sin embargo, estamos insatisfechos subjetivamente de nuestro accionar colectivo, lo que produce un malestar subjetivo con la sociedad. En palabras del PNUD (2012) los chilenos y chilenas estamos satisfechos con nosotros mismos, pero molestos con la sociedad.

Esta insatisfacción con la vida colectiva tiene relación con la falta de respeto por los derechos y la dignidad de las personas y, en este sentido, es que se demanda por un nuevo tipo de relaciones sociales que garanticen el reconocimiento del esfuerzo individual, pero, además, el reconocimiento de las expresiones colectivas que dan cuenta de un relato construido comunitariamente (PNUD, 2012). Esta propuesta se opone a los relatos neoliberales que han primado en Chile durante las últimas décadas y que tienden a la privatización de la vida, a la desregulación estatal y restricción de los espacios públicos.

De acuerdo a Mardones (2013), los espacios públicos son espacios producidos socialmente, son lugares de redes complejas de relaciones de poder-saber, son la expresión de discursos de dominación y resistencia, en definitiva, son un objeto ideológico y político. De modo que estos espacios son propicios para la expresión, la comunicación, la deliberación pública y la conformación axiológica de la subjetividad.

Ahora bien, los espacios públicos en Chile se han visto afectados por una serie de fenómenos sociales que los han limitado y transformado. Fenómenos como la fragmentación urbana y sociocultural que impide la conformación de lugares de encuentro colectivo; la difusión que se caracteriza por generar espacios de comunicación transitorios que responden a una contingencia de flujos; la privatización de los espacios antes públicos, que los despoja de sus lógicas ciudadanas para llenarlos de las lógicas del mercado y; la segregación urbana que distribuye a la población en espacios geográfica y socialmente aislados y definidos en razón de sus ingresos.

No obstante, en el desarrollo de la dinámica urbana se pueden observar una serie de prácticas cotidianas que van en contra de los procesos arriba mencionados, una de estas son las prácticas artísticas. El espacio urbano ha sido ocupado por construcciones estéticas populares espontáneas en la ciudad que pretenden llenar este vacío de lo público.

En vista de lo antes expuesto, cabe preguntarse:

- ¿Contribuyen las expresiones artísticas a construir espacios de deliberación, espacios públicos no privatizados?
- ¿Cuál es el papel que juega la práctica artística en la reconstrucción del espacio público?
- ¿Cómo ha evolucionado la práctica artística en el espacio público?
- ¿Cuál es el aporte social y cultural que las y los artistas consideran haber otorgado al espacio público?

Finalmente, la pregunta de investigación es: **¿qué significado le otorgan los(as) artistas escénicos a la influencia de las artes escénicas en el espacio público?**

### **Objetivos:**

#### Objetivo general

- Describir los significados que los(as) artistas escénicos entregan a su práctica artística en el espacio público.

#### Objetivos específicos:

- Identificar la valoración que los(as) artistas tienen sobre el espacio público.
- Describir las condiciones de producción de la práctica artística en el espacio público.
- Develar la precepción de los(as) artistas sobre el rol político de su arte.
- Describir la evolución de la práctica de la intervención escénica en el espacio público.

### **III. Panorama conceptual**

El presente apartado construye una discusión que objetiva la noción de espacio público hasta transformarla en un punto de encuentro social capaz de contener discursos de resistencias que se expresan, fundamentalmente, a partir de la producción estética. Una vez definido el concepto de espacio público como espacio de resistencia cultural, se aborda la idea de producción estética como expresión política de esta resistencia, lo que incluye una definición sobre las prácticas artísticas que se desarrollan en estos espacios. Finalmente, se hace referencia a fenómenos actuales que afectan a la ciudad y que amenazan la existencia de espacios públicos.

#### **3.1. Los espacios públicos**

El espacio público es un elemento de las ciudades que diariamente requerimos, usamos y modelamos; es más, se puede decir que el imaginario de la vida en la ciudad remonta principalmente a los espacios públicos de encuentro y de intercambio. Sin embargo, su definición no siempre está clara. Sin la pretensión de generar una descripción detallada sobre su evolución histórica y teórica, se realizará una delimitación del concepto.

El espacio público puede entenderse desde diferentes perspectivas y dependiendo de éstas, se le asignan múltiples cualidades y funciones. Puede hacer referencia a cosas tan diversas y cotidianas como las calles de una ciudad, o a fenómenos tan complejos y abstractos como la esfera social de deliberación política. En esta investigación, se tomó dos dimensiones del espacio público: la urbana y política. La intención es ir haciendo el camino a su comprensión como espacio urbano y como parte de una trama relacional de la ciudad, integrando la dimensión ciudadana y democrática. De esta forma, la noción de espacio público se define a partir de su vinculación con la ciudad y de las relaciones sociales que se observan en aquellos espacios.

Asimismo, se delimitará el concepto en función de las ideas propuestas por tres autores que ponen énfasis en dimensiones distintas. En primer término, se abordará el espacio público como un lugar dedicado al encuentro dentro del contexto de una ciudad heterogénea, luego

se ahondará en sus dimensiones funcional, cultural y cívico política, para finalizar con una profundización en esta última.

a) Pedagogía de la alteridad

El arquitecto Fernando Carrión propone ver el espacio público como un espacio heterogéneo analizable a partir de dos dimensiones, una organizacional y otra de representación, entendiéndolo como un lugar de encuentro entre diversos que construyen unidad (Salcedo, 2002). En este espacio se realiza el derecho a la asociación, a la identidad y la *polis*: “el espacio público es un componente fundamental para la organización de la vida colectiva (integración, estructura) y la representación (cultura, política) de la sociedad, que construye su razón de ser en la ciudad, y es uno de los derechos fundamentales en la ciudad: el derecho al espacio público como derecho a la inclusión” (Carrión, 2007).

Una primera aproximación al espacio público es a partir de su relación con la ciudad. Carrión parte de la definición de la ciudad como un asentamiento grande, denso y heterogéneo<sup>3</sup>. Definición de la cual destaca el concepto de heterogeneidad, característica clave a la hora de entender el espacio público en tanto posibilita el encuentro entre sus habitantes, albergando así una amplia diversidad: “si la ciudad es el espacio que concentra la heterogeneidad social de un grupo poblacional grande y denso, se requiere espacios de encuentro y de contacto, tangibles (plazas) o intangibles (imaginarios), que permitan a los diversos reconstruir la unidad en la diversidad (la ciudad) y definir la ciudadanía (democracia). Esos lugares son justamente los espacios públicos” (Carrión, 2007).

Desde esta visión, se entiende el espacio público como un lugar de encuentro entre personas diversas (según Carrión, que los iguales se encuentren no tiene sentido). De este encuentro se desprenden dos funciones cardinales: darle sentido y forma a la vida colectiva y el representar a la colectividad.

---

<sup>3</sup> Definición entregada en por Louis Wirth en “El urbanismo como forma de vida”. Autor de la Escuela de Chicago, una de las más influyentes en el desarrollo de la sociología urbana.

Con respecto a la primera, el espacio público se presenta como un espacio de organización de la vida colectiva, que le da sentido y forma. Es un espacio que entendido en su relación con la ciudad<sup>4</sup>, es estructurador de la misma. Esta es una concepción de un tipo de urbanismo donde el espacio público es el eje que estructura la ciudad. Según Carrión, este modelo ya no está vigente pues el mercado impide la emergencia de lo público como eje articulador de la vida urbana.

En relación con la segunda, el espacio público sería el lugar donde se define la ciudadanía, pues allí se encuentran los diversos, se puede reconocer al otro y reconocernos a nosotros. En este sentido, son espacios de expresión e identificación social, lo que se logra a través de dos procesos: la apropiación simbólica del espacio y su construcción simbólica. La primera “permite, a partir de la carga simbólica del espacio, trascender las condiciones locales hacia expresiones nacionales o, incluso, internacionales” (Carrión, 2007). La segunda, “diseña expresamente el espacio público con la finalidad de representar a la comunidad y hacerla visible” (*Idem*). Así, la ciudad puede entenderse como un conjunto de espacios públicos, donde se organiza la vida colectiva y también se construye una representación de la sociedad (Carrión, 2007). Asimismo, se entiende al espacio público como un derecho fundamental y la base para una pedagogía de la alteridad: “este derecho al espacio público se inscribe en el respeto a la existencia del derecho del otro al mismo espacio, porque no solo necesitamos un espacio donde encontrarnos, sino un espacio donde construyamos tolerancia, que no es otra cosa que una pedagogía de la alteridad. O sea, la posibilidad de aprender a convivir con otros de manera pacífica y tolerante” (Carrión, 2007).

Una vez entendido el espacio público como un lugar de encuentro que alberga la heterogeneidad de la ciudad y que mediante este encuentro se construye una pedagogía de la alteridad, se puede profundizar en sus cualidades dentro de las urbes contemporáneas. Para esto, se recurrirá a la visión del espacio público como un lugar polivalente del cual destacan tres dimensiones que propone el sociólogo urbanista Jordi Borja: funcional, cultural y político-cívico.

---

<sup>4</sup> Según el autor, las ciudades no son concebidas de la misma manera en todo momento histórico.

## b) Espacios polivalentes

Borja define al espacio público como un “espacio funcional polivalente que relacione todo con todos, que ordene las relaciones entre los elementos construidos y las múltiples formas de movilidad y de permanencia de las personas (...) concebido también como elemento de redistribución social, de cohesión comunitaria, de autoestima colectiva. Y asumir también que el espacio público es espacio político, de formación y expresión de voluntades colectivas, el espacio de la representación, pero también del conflicto” (Borja, 2003). Por ende, son espacios que tienen distinto valor y distintas funciones, que se caracterizan por ser lugares de encuentro (no solo de sujetos, pueden ser distintos tipos de flujos, como el dinero). Son espacios ordenadores de los elementos constitutivos de la ciudad y de sus usos y movibilidades. Son además espacios con sentido y significado, que presentan la oportunidad de generar redistribución social y que, al mismo tiempo, albergan un sentido político.

En específico, el autor entiende el valor de los espacios públicos a partir de tres dimensiones: funcional (relacional y organizacional), cultural (simbólico) y cívico-político (representación de la colectividad).

Como espacios con un valor funcional, Borja se refiere al aspecto relacional del espacio público, entendiendo que es un eje ordenador y estructurante de las ciudades o, más específicamente, de la trama urbana. Desde el urbanismo, el espacio público aparece como un elemento que permite planear usos y funciones de la ciudad. Por ello, es una herramienta que puede usarse para posibilitar mayor integración social o como mecanismo de redistribución. En palabras del autor, “el espacio público puede organizar un territorio capaz de soportar diversos usos y funciones, evoluciones con capacidad de crear lugares (...) Dependiendo de cómo se diseñe, o mejor dicho de cómo se conciban, las grandes operaciones urbanas, el espacio público, incluyendo las infraestructuras y los equipamientos, puede ser un importante mecanismo de redistribución e integración social” (Borja, 2003).

Un ejemplo de lo anterior es cómo su infraestructura se vincula con la redistribución. Pensando en Santiago y en la distribución de sus áreas verdes se observa una alta segregación, estando concentradas en los barrios de mayor ingreso económico. Si se invirtiera en mayores

áreas verdes en otros barrios de la ciudad, se actuaría de una manera redistributiva, generando una mejor calidad de vida y salud entre sus habitantes.

Con respecto a los espacios públicos y su valor socio-cultural, se ahonda en su valor simbólico. Las ciudades y sus barrios generan identidad, cohesión comunitaria, permiten la manifestación de la historia de sus ciudadanos y proporcionan integración. De este modo, “el espacio público es un lugar de relación y de identificación de contacto entre personas, de animación urbana y a veces de expresión urbana. El espacio público es el espacio de referencia muchas veces heredado; en consecuencia, toda ciudad existente y por lo tanto heredada, es toda ella ciudad histórica” (Borja, 2003).

Finalmente, el espacio público tiene un componente fundamental: su aspecto cívico político. Borja plantea que el desafío de esta dimensión es posibilitar el acceso de todos a la participación y movilización políticas, pero además implica “el reconocimiento como ciudadano, es la protección frente a la agresividad del entorno, incluyendo la institucional. Es que el espacio público es el espacio de representación colectiva, de la vida comunitaria, del encuentro y del intercambio cotidiano” (Borja, 2003). Por último, cabe destacar en base a todo lo anteriormente descrito que el espacio público no solo es una determinación jurídica, sino que es un producto social, por lo tanto, es modificable, transformable y transformador de sus entornos físicos y sociales (Borja, 2003).

Desde este punto de partida, se puede profundizar en los conceptos de ciudad y ciudadanía asociados al espacio público. La ciudad aparece como un espacio de comercio y de intercambio, básicamente como un espacio de convergencia de flujos, de libertad, de expresión de la historia, de representación de la sociedad de sí misma y, sobre todo, de conquista cotidiana de derechos.

La ciudadanía se considera como una conquista cotidiana, como una cualidad con la que muchos nacen, pero que a la vez se recrea con la práctica. Se hace con el practicar la participación política, con el involucramiento en las conflictividades urbanas, con el ser un ciudadano activo. Se entiende como una conquista permanente de derechos y una disputa por ejercerlos: “La vida social urbana nos exige conquistar constantemente nuevos derechos o hacer reales los derechos que poseemos formalmente. El ciudadano lo es en tanto que ejerce

de ciudadano, en tanto que es un ciudadano activo, participe de la conflictividad urbana (...) un desarrollo pleno de la ciudadanía se adquiere por medio de una predisposición para la acción, la voluntad de ejercer las libertades urbanas, de asumir la dignidad de considerarse iguales a otros” (Borja, 2003). Los espacios donde lo anterior tiene lugar son los espacios públicos y la ciudad es, ante todo, un espacio público (Borja, 2003). De este modo, se reivindica a la ciudad como espacio de encuentro colectivo.

Ahora bien, Borja concibe al espacio público como un lugar cívico político, donde se expresa y realiza el acto de ser ciudadano, pero ¿qué entendemos por ciudadanía? Y más importante aún: ¿a qué concepción de vida política estamos apelando? Para profundizar en estos temas se revisan los planteamientos de Hannah Arendt.

### c) La esfera pública

El espacio público es un concepto polisémico y si se quiere esbozar una definición más o menos completa, no se puede dejar fuera su perspectiva política. Entendiendo que este concepto no solo está ligado a la ciudad, sino que estrechamente a la construcción de ciudadanía y, finalmente, de democracia, es que se pueden escoger diferentes líneas teóricas. A continuación, se describe cómo el concepto de espacio público cabe en el constructo teórico de Arendt.

Arendt hace una revisión sobre las bases del pensamiento de la filosofía política. A modo de descripción general, vincula la política y lo que es propiamente político a la esfera pública (o espacio público), definiéndola como aquel espacio que surge de la reunión de las personas al deliberar una acción concertada. La esfera pública es el lugar de la acción y, por tanto, el espacio público es un espacio de libertad. Son en estos espacios donde el poder surge, y es a través de este poder que los sujetos son plenamente libres de definir sus destinos.

La autora hace una revisión del concepto griego de política y recurre a Platón y Aristóteles porque entiende que la interpretación moderna occidental de este concepto, confunde erradamente el “*zoon politicon*” por “*animalis sociales*”. La consecuencia de esta confusión

es que no se logra entender la importancia y el significado de la política. Dicha equivocación deviene en el cambio del sentido primordial de esta, que se expresa en palabra y acción; es decir, en abordaje colectivo de los problemas comunes. Esta lógica es cambiada por una que propone el discurso y la persuasión como elementos centrales, lo que da cuenta de una acción instrumental de la práctica colectiva. De esta forma, se desvincula el discurso de la acción, desvirtuándose el sentido original de la política, pues para Arendt la política es acción no persuasión.

Harendt distingue tres tipos de actividades o esferas humanas: labor, trabajo y acción. La única que es propiamente humana, es decir que distingue a lo animal de lo humano, es la acción: “Solo la acción es prerrogativa exclusiva del hombre, ni una bestia ni un dios son capaces de ella, y solo esta depende por entero de la constante presencia de los demás” (Arendt, 1990).

La acción no se puede imaginar fuera de la sociedad (Salvat y Presasco, 2006) ya que requiere de la presencia e interacción con los otros, pero además esta interacción debe tener determinadas condiciones de igualdad. En este sentido la pluralidad es fundamental en el espacio público. En palabras de Mujica, “la acción supone siempre interacción, por lo cual requiere de la presencia de varios que se encuentran en condiciones de igualdad. Al mismo tiempo, esta esfera confirma la pluralidad de la experiencia y personalidad únicas y establece un mundo común que relaciona y separa simultáneamente a los actores humanos. Este mundo común es la esfera pública” (2006).

La política, entonces, es una forma de acción, pero es la forma de acción más relevante, “es la forma de acción consistente en conducir los asuntos relativos a la comunidad por medio del lenguaje, constituyendo la comunidad política en un grupo de hombres y mujeres unidos en grupo por la voluntad de llevar a delante un determinado tipo de convivencia, caracterizado por la activa participación de los ciudadanos en la vida pública” (Salvat y Presasco, 2006).

De este modo, el espacio público se visualiza como un concepto relevante en la medida que es el lugar donde se despliega la acción. Éste es definido como un espacio potencial, que se actualiza cuando los ciudadanos se reúnen y deliberan sobre sus acciones concertadas. No es un espacio físico propiamente tal. Arendt habla de la esfera pública antes que de un espacio urbano específico: “el espacio público, la *polis*, no tiene una ubicación física especial, no se identifica con un territorio. Se centra en el hecho de actuar y hablar juntos” (Mujica; 2006), lo que implica acciones y discursos colectivos en torno a proyectos comunes.

Ahora bien, este espacio público tiene un doble significado. Por un lado, es un espacio de apariencias y, por otro, es el propio mundo. Es un lugar de apariencia porque en él se da la reunión y deliberación, donde las personas son escuchadas y vistas por los demás. Por otra parte, es el espacio del propio mundo, porque es el mundo que se construye en común por las personas que conviven. Así, Arendt propone una perspectiva más amplia del concepto, asociándolo a dimensiones productivas y relacionales, esto es, políticas: “este mundo, sin embargo, no es idéntico a la Tierra o a la naturaleza, como el limitado espacio para el movimiento de los hombres y la condición general de la vida orgánica. Más bien está relacionado con los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos en el mundo hecho por el hombre. Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común” (1990).

En oposición a la esfera pública, se observa la esfera privada, que tiene que ver con el mundo de la necesidad. En esta esfera se realizan los procesos biológicos de nacimiento, muerte, reproducción y subsistencia, los que no son rasgos exclusivos de lo humano, y se vincula con áreas como la familia o la economía. Asimismo, es en la esfera privada donde se generan los conceptos de propiedad, desigualdad y violencia, donde la subsistencia de uno u otra forma los justifica: “la familia representa al mismo tiempo el espacio de la propiedad...la familia también es el espacio de la desigualdad” (Salvat y Presasco, 2006). Según Arendt, la esfera privada es una condición para que surja una esfera pública. Ahora bien, lo que se ha olvidado de lo privado es que implica la presencia de una privación, “radica en la ausencia de los demás; hasta donde concierne a los otros el hombre privado no aparece y, por lo tanto, es como si no existiera. Cualquier cosa que realiza carece de significado y consecuencia para los otros, y lo que a él le importa solo le importa a él” (Arendt, 1990).

Por otra parte, está el tema del poder que, como ya se mencionó, corresponde a esa cualidad que emana de la agrupación de los seres humanos y de su acción. Esta concepción es contraria a la que vincula al poder con una fuerza a ser ejercida sobre otros, o como manipulación o violencia. El poder tampoco es algo que pueda retenerse o mantenerse a perpetuidad. El poder “es el elemento que surge allí donde los seres humanos se agrupan constituyendo un espacio público como resultado del despliegue de sus discursos y acciones” (Salvat y Presasco, 2006). Entonces, es una “capacidad colectiva” y humana que existe en tanto el grupo se mantenga cohesionado.

En este sentido, el poder es una cualidad efímera, pues depende de la coordinación de los ciudadanos; la condición básica de existencia del poder es este encuentro. En palabras de Arendt, “el único factor material indispensable para la generación de poder es el vivir unido del pueblo. Solo donde los hombres viven tan unidos que las potencialidades de acción están siempre presentes, el poder puede permanecer con ellos...lo que mantienen al pueblo unido después de que haya pasado el fugaz momento de la acción, y lo que, al mismo tiempo, el pueblo mantiene vivo al permanecer unido es el poder” (en Salvat y Presasco, 2006).

Es en este poder de la acción concertada entre ciudadanos en condiciones de igualdad que aparece la posibilidad de generar cambios en la vida política, la “posibilidad real de alterar el proceso histórico a partir de la libertad que poseen los hombres para definir su destino” (Salvat y Presasco, 2006: 58). De esta forma, la propuesta de Arendt, sirve como figura basal para la conformación de un concepto de espacio público desde la perspectiva del urbanismo y la construcción material de la ciudad, pues apuesta a la transformación, a la apropiación del territorio por parte de sus habitantes y, por tanto, a la democratización del espacio urbano.

### 3.2. Espacio público y juicio estético

A partir de lo anterior, ¿cómo se puede vincular las artes escénicas en los espacios públicos a esta esfera pública necesaria para que se dé una acción concertada? ¿Las artes escénicas en las calles logran transformar a los espacios públicos en espacios de esfera pública? ¿Generan deliberación, pluralidad y acción concertada? Al respecto, Víctor Casallo toma los

argumentos de Arendt para analizar nuevos espacios de agencia política en Perú, análisis que puede dar luces a estas preguntas.

El espacio público y la acción política en Arendt, surgen a partir del reconocimiento mutuo de las diferencias de los sujetos, dentro de un marco de igualdad. Según Casallo, esta “recuperación crítica de la tradición del pensamiento político ofrece, en su propuesta del juzgar estético como modelo del juicio político, un horizonte de comprensión y participación constructiva de los nuevos espacios de agencia política en nuestro medio” (2013). De esta forma, se opone a una acción instrumental, que evalúa medios necesarios para obtener un fin determinado, ya que lo esencial de esta acción política es ampliar horizontes desde la pluralidad. En este marco, el juzgar es una facultad política, que se distingue por ocuparse de lo particular. Lo juzgado es público, por ende, se juzga desde una pluralidad.

Ahora bien, lo particular del juicio estético es que éste sólo se puede universalizar mediante la comunicación, esto es porque en la actual configuración histórica no se dispone de una regla general que valide el juicio estético (Casallo, 2013). Esta idea de Arendt tiene su base teórica en la revisión que hace de Kant, indicando que su gran aporte al pensamiento político es su análisis del juicio estético, al precisar que la experiencia estética no se limita a lo meramente artístico, sino que tiene un fin en sí mismo. Ésta sería una experiencia autónoma que se despega de lo cognitivo y lo normativo, pero que tiene pretensiones de universalidad. En la experiencia estética hay una profundización en la percepción, ésta se desconecta de la vida cotidiana. Además, en la apreciación del objeto hay un reencuentro con uno mismo: “en la experiencia de ser cautivados por un objeto estético, nuestra percepción se profundiza, en el sentido de advertir lo que damos por descontado en nuestra vida cotidiana. Ese caer en la cuenta recupera nuestra corporalidad viva en lo que vemos, oímos, tocamos, olemos, gustamos, imaginamos, asociamos, etc. Al entregarnos al aprecio del objeto, nos reencontramos con nosotros mismos” (Casallo, 2013).

Esta experiencia estética termina realizando una libertad, una libertad a partir de la pluralidad que constituye un “*sensus communis*”. En este sentido, la experiencia estética significaría

una última esfera no alcanzada por la lógica disciplinar, que no es contralada por los aparatos sociales.

Desde esa perspectiva, Casallo destaca las intervenciones culturales, como carnavales o festivales barriales, que generan un espacio público. Éste se construiría desde la experiencia estética, la aparición y el reconocimiento, lo que es posible a partir de la pluralidad y la aceptación de la diversidad. Entonces, la experiencia estética permite entender la importancia política de los procesos comunicativos y la agencia política.

### 3.3. Producción cotidiana del espacio.

Si se entiende el espacio público como un lugar físico, simbólico y político, como un lugar de encuentro y fruto de la acción concertada, entonces el siguiente paso es preguntarse: ¿cómo se vive cotidianamente este espacio? ¿Qué relación tiene esta forma de concebir los espacios públicos con nuestra manera de experimentarlos? Para responder a estas preguntas, se puede recurrir a Michel De Certeau, quien sostiene que la ciudad es un lugar practicado, esto es, que al habitar la ciudad se realiza el espacio.

De Certeau habla de una ciudad que está constantemente tensionado en dos polos: los modos colectivos de administración y las formas individuales de apropiación. Lo anterior, sobre la base teórica de un espacio social disciplinar como lo plantea Foucault. Específicamente, De Certeau (2000) plantea que existen prácticas que escapan a la disciplina y que permiten generar espacios de resistencia en la cotidianidad de la experiencia urbana. Entonces, una forma de experimentar la ciudad y, por tanto, el espacio público, se vincula a una serie de prácticas cotidianas, unas dictadas por el mundo disciplinar y otras que se les resisten. Así, el espacio urbano es un lugar practicado y un lugar donde se dan prácticas de resistencia.

Los practicantes ordinarios de la ciudad, los caminantes, habitan la ciudad mediante formas específicas de operar dando origen a otra espacialidad. Son estas “maneras de hacer” las que De Certeau rescata y, además, propone “analizar las prácticas microbianas que proliferan subversivamente” (2000). El autor parte del análisis de Foucault sobre la sociedad

disciplinaria y, en el contexto de una contradicción entre un modo colectivo de administración y un modo individual de reapropiación, se pregunta: ¿qué prácticas del espacio son disciplinarias? Ahí distingue “procedimientos -multiformes, resistentes, astutos y pertinaces- que escapan a la disciplina, sin quedar, pese a todo, fuera del campo donde ésta se ejerce, y que deberían llevar a una teoría de las prácticas cotidianas, del espacio vivido y de una inquietante familiaridad de la ciudad” (De Certeau, 2000).

Dentro de estas prácticas, el autor distingue el acto de caminar, que lo rescata como un acto de enunciación, con una triple función: apropiación del sistema topográfico, realización espacial del lugar y relaciones entre posiciones diferenciadas. El caminante que se mueve dentro de un orden espacial (posibilidades y prohibiciones) actualiza unas e inventa otras. La ciudad le presenta al caminante un orden, hay cosas que puede hacer y otras que no, se le entregan caminos posibles y caminos imposibles. Con ese orden establecido el caminante se mueve, pero al caminar decide qué cosas de ese orden actualiza, puede también inventar nuevas formas y significados, o prohibirse otras cosas. Así, en este acto de caminar el caminante crea discontinuidades.

A su vez, De Certeau hace la distinción entre lugar y espacio. El lugar es el orden, por ende, se vincula con la estabilidad, con un conjunto asignado de acciones que tienen una regularidad que lo sustenta. Un espacio, en cambio, es movimiento, un juego de relaciones, “es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan (...) el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo, se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (De Certau, 2000).

Entonces, las formas de habitar en el espacio público, las maneras de transitarlos, los usos que les damos y las formas de percibirlos pueden leerse como prácticas y estas son las que van conformando dicho espacio. Además, éstas podemos leerlas dentro de una relación dicotómica entre un polo de actividades disciplinares y otro de prácticas de resistencia.

Otro autor, Salcedo, parte de estas mismas premisas, entendiendo el espacio como una construcción social, y comprendiendo lo social desde una perspectiva foucaultiana, es decir,

como interacción entre poder y resistencia al poder. En este sentido, comprende el espacio como un lugar de expresión y ejercicio del poder.

En el contexto histórico moderno la arquitectura y el urbanismo terminan siendo elementos disciplinares de uso del espacio, sin embargo, dentro de éstos se logran reconocer ciertas prácticas espaciales de resistencia, tal como señala de Certeau, que entregan diversidad a la vida urbana. Ahora bien, como son prácticas de resistencia, son pensadas desde la oposición a las prácticas dominantes, por tanto, operan desde abajo, son menores, no logran construir sistemas alternativos, sino que más bien se apropian críticamente de estas prácticas disciplinares: “no operan construyendo sistemas o estructuras alternativas de poder o ignorando las reglas sociales imperantes, sino a través de una apropiación crítica y selectiva de las prácticas disciplinarias, transformando su sentido original y alterando su carácter represivo (yendo al mall solo a vagabundear, sentándose en el suelo del metro, etc.), o bien a través del abandono de los lugares en los que el control social se hace más opresivo” (Salcedo, 2007).

Ahora bien, las prácticas de resistencias son variadas, múltiples y vienen desde distintos grupos, tanto de aquellos oprimidos como dominantes: “ni la elite ni los grupos dominados son homogéneos, por lo cual la lucha por el espacio no es bidireccional sino que se establece, casi como diría Foucault, desde y hacia todos los puntos de la sociedad” (Salcedo, 2007).

### 3.4. Las prácticas artísticas en el espacio público

Dado que el espacio urbano se produce de manera cotidiana mediante la práctica del mismo, entonces ¿cómo puede entenderse la práctica de artes escénicas en el espacio público? Al respecto, María Orive propone entender las artes escénicas en los espacios públicos como una forma de habitar la urbe desde la experiencia que se opone a las alternativas dominantes y que generan un sentido espacial. Para eso, toma el concepto de acontecimiento como unión del tiempo y el espacio y la noción de espacio como un lugar practicado para “configurar un sentido espacial a partir de la práctica cotidiana de los lugares” (Orive, 2013). Así entendidas, las prácticas artísticas aparecen como aquellas que reivindican la necesidad de apropiación y uso del espacio y, de esta manera, contrarrestan las estructuras de poder.

Orive comprende el término acontecimiento como un concepto que apunta al devenir o decurso, que no se identifica con un estado sólido o una realidad acabada. El acontecimiento relaciona tiempo y espacio de manera indisoluble, proyecta la acción humana que perturba la experiencia del lugar. En este sentido, transforma el espacio en un lugar experimentado y, por ende, simbólico. Además, la autora toma la distinción que hace De Certeau entre lugar y espacio, donde el espacio “es un lugar practicado”. Al unir ambas ideas, concluye que “el acontecimiento se definiría aquí como la experiencia del espacio, un lugar practicado en un tiempo, en relación con el mundo físico y con el individuo que lo habita. Así el acontecimiento despliega la posibilidad de crear un sentido espacial, el sentido de la ciudad, a partir de la práctica cotidiana de los lugares” (Orive, 2013).

Así expuesto, la autora entiende la ciudad como un conjunto de significados mediados por los acontecimientos, es decir, una suma de experiencias originadas por las prácticas de las y los sujetos. Esta forma de entender la ciudad, permite entender las prácticas artísticas en los espacios públicos como generadoras de acontecimientos y, en este sentido, aparecen como prácticas productoras de espacios, que permiten habitar la ciudad desde una perspectiva diferente. Éstas “reivindican la necesidad de una apropiación y uso del espacio de la ciudad, un espacio que mediante la acción en el acontecer permita al individuo accionar los mecanismos sensibles relativos a la experiencia urbana, con el objetivo de contrarrestar la lógica impuesta por y desde las estructuras de poder” (Orive, 2013).

De este modo, la práctica de las artes escénicas en los espacios públicos hace una re-construcción de los espacios urbanos al otorgar nuevos significados a la experiencia urbana y esta re-construcción está ligada a una “experiencia colectiva del entorno” (Orive, 2013), a una experiencia de la espacialidad y temporalidad. De esta manera, este tipo de prácticas posibilitan la apropiación de los espacios, entendiendo por apropiación al “acto de integrar la acción en el espacio, asignando a un lugar específico una serie de significados que generan una comprensión compartida del espacio, de su valor de uso, simbólico, histórico y cultural” (Orive, 2013: 400). Así, estas prácticas se distinguen de otras formas de habitar la ciudad, pues irrumpen la cotidianidad de la calle, ofreciendo otra forma de habitarla.

Al respecto, Claudia Bang da el ejemplo del arte callejero, el que irrumpe la cotidianeidad de la calle, es un hecho sorprendente y como está en espacios multifuncionales, su público es heterogéneo: “rompe con los códigos y las jerarquías del uso cotidiano de la calle, irrumpe en el espacio público, y se constituye como un hecho artístico sorprendente. Este hecho provoca una ruptura en la funcionalidad espacial cotidiana y modifica el repertorio de usos del espacio. Su permeabilidad genera la posibilidad del acceso a un público heterogéneo en su composición social, con una amplia variedad de edades” (2013: 10). Asimismo, este arte apela al espectador de manera que no lo deja indiferente, lo obliga a posicionarse frente a determinada expresión, creando una forma distinta de habitar dicho espacio (Bang, 2013).

Entonces, la práctica de artes escénicas en los espacios públicos puede leerse como una práctica productora de espacios que irrumpen la cotidianidad, y como una forma de uso y apropiación de los mismos que permiten entregarles otros significados y generar una comprensión compartida de estos significados. En este sentido, se pueden comprender como prácticas de resistencia (De Certeau 2000, Salcedo 2007) que se mueven dentro de la producción disciplinar del espacio, pero que se posicionan desde un sentido contrario, resignificando los espacios y generando una experiencia compartida de estos mismos.

Ahora bien, leer este tipo de prácticas como prácticas de resistencia depende de su contexto y evolución en el tiempo, las fuerzas desplegadas en la ciudad son múltiples y vienen desde distintas direcciones. Las prácticas de resistencia son subversivas por naturaleza y, en este sentido, pueden dejar de serlo al asimilarse al mundo disciplinar, o bien, transformar aquellos espacios públicos que interviene. El presente trabajo pretende abordar esta transformación.

### 3.5. Problemáticas de la ciudad actual

Con la finalidad de contextualizar la discusión teórica anterior, a continuación, se hace referencia a una serie de fenómenos problemáticos que experimentan las ciudades contemporáneas y que inciden en las dinámicas de los espacios públicos.

- **Fragmentación.** La ciudad puede ser comprendida como una unidad urbana capaz de generar sentido de pertenencia a quienes la habitan. La fragmentación urbana hace

referencia un proceso que interrumpe esta unidad y que impide que se genere este sentido de pertenencia. Una ciudad fragmentada es aquella que ha visto desarticulados sus componentes, es decir, que se compone por un conjunto discontinuo de espacios inconexos que no alcanzan a encontrarse. Cada uno de estos lugares inconexos termina cumpliendo una función diferenciada para cada grupo social de modo que el encuentro se ve notoriamente disminuido, lo que va generando una constante diferenciación entre estos grupos. Una de las consecuencias de este fenómeno es que el habitante de la ciudad es visto como extranjero dentro de la misma cuando no frecuentan sus espacios habituales (Carrión 2007, Mardones 2013).

Este fenómeno, de acuerdo a lo planteado por Borja, tiene un antecedente en la aplicación exagerada de políticas de zonificación de los supuestos funcionalistas en combinación con una desregulación de los mercados inmobiliarios y la aplicación de políticas sectoriales de administración pública. Éste se manifiesta en las diferentes urbanizaciones que surgen en lugares distanciados de la centralidad y que guardan poca conectividad con ésta y la periferia. Así, la centralidad sufre fenómenos de gentrificación o tugurización y la periferia de autosegregación (Carrión, 2007). La fragmentación conlleva diversos fenómenos negativos: “tendencia a ser una ciudad físicamente despilfarradora, socialmente segregada, económicamente poco productiva, culturalmente miserable y políticamente ingobernable. Es la negación de la ciudad, que en la práctica niega el potencial de libertades urbanas, la promesa de justicia y los valores democráticos” (Borja, 2003: 29).

- **Privatización.** La privatización de las ciudades tiene que ver con la disminución de los espacios públicos, la pérdida de sus cualidades, o su reemplazo por lugares privados. Este fenómeno ataca a los espacios públicos en la medida que estos se ven inundados por lógicas privadas antes que públicas. Los espacios que han sido privatizados pueden presentar una fachada de espacios civiles, sin embargo, hay una preponderancia de la hegemonía de mercado, donde sus usuarios ya no lo son por su rol de ciudadanos, sino que en su calidad de consumidores o visitantes (Segovia, 2007).

Lo anterior, tiene claros costos sociales en términos de acceso democrático, pues la privatización tiene como principio la exclusión: “limpiar la ciudad de los otros sustituyendo los espacios públicos por áreas privatizadas, consideradas como zonas protegidas para algunos y excluyentes para otros” (Borja, 2002: 122). La privatización de los espacios públicos se observa en que el acceso a calles o autopistas tenga como requisito el pago por su uso, o que en plazas o parques se reserve el derecho a admisión.

- **Segregación.** La segregación urbana se relaciona con la distribución geográfica de la población en el medio urbano, de modo tal que se conforman barrios homogéneos, que concentran población con un determinado rasgo en común en un espacio geográfico acotado. Ahora bien, los estudios realizados en Latinoamérica en Chile, tienden a disminuir la importancia de las diferencias étnicas, y en este sentido, asociar la segregación urbana a aspectos como la exclusión social en términos socioeconómicos. En este sentido, la segregación residencial tiende a separar grupos socioeconómicos, aislándolos en barrios homogéneos concentrados en un espacio geográfico determinado, impidiendo su interacción.

En el caso de Santiago, existe una fractura espacial que da lugar a la aparición de distintos “Santigos” autónomos y desarticulados. La segregación de la ciudad consiste en que todos estos Santigos sean excluyentes uno de otros, y que no permitan la interacción de sus habitantes (Segovia, 2007).

Este tipo de fenómenos puede entenderse como problemático al momento que significa también el aislamiento de un grupo social en específico. En este caso, se trata de la concentración de sectores de población con privación material, donde los más pobres son excluidos y segregados a vivir en “barrios de pobres”. Dentro de sus efectos más evidentes, destacan el endurecimiento y recrudescimiento de la pobreza urbana, la exclusión de las corrientes culturales predominantes, vínculos cada vez más frágiles con instituciones y otros sectores sociales y la desigual dotación de equipamiento, infraestructura y acceso a servicios públicos. Todo lo anterior, se traduce en que la segregación residencial socioeconómica tiene serias consecuencias

en los mecanismos de movilidad social y en la integración social de los sectores más pobres.

La segregación se expresa en fenómenos como los guetos de pobreza, o los guetos de riqueza o las comunidades enrejadas, que por opción de sus habitantes se aíslan de la vida urbana creando condiciones de extrema homogeneidad. En este contexto los espacios públicos no pueden cumplir su misión de ser lugares de encuentro e intercambio. No obstante, se presenta como una oportunidad en la medida que su mejoramiento puede ayudar disminuir la segregación.

- **Difusión.** Este fenómeno, según lo descrito por Mardones (2013) y al igual que los anteriores, afecta la conformación de la ciudad como un elemento constructor de sentido de pertenencia y dice relación con la configuración de los espacios públicos, en tanto espacios de paso y no como espacios de permanencia, fomentándose la ahistoricidad y el aislamiento. Los espacios públicos privilegian el tránsito y la circulación de modo que se transforman en espacios de flujos caracterizados por la transitoriedad y no en espacios de permanencia donde se puedan desarrollar dinámicas de encuentro y reconocimiento del otro. Este fenómeno se puede observar en ciudades como Santiago y Valparaíso.

## **IV. Marco metodológico**

### **4.1. Justificación del enfoque metodológico cualitativo**

La metodología cualitativa aborda el estudio de la construcción social de la realidad elaborada por los sujetos, principalmente mediante sus actos de habla individuales y colectivos, con el objeto de conocer cómo se crea la estructura básica de la experiencia, su significado, mantenimiento y participación a través del lenguaje y otras construcciones simbólicas. Desde esta perspectiva, el conocimiento es construido colectivamente, éste “no está ni al interior del sujeto ni afuera en el mundo, sino que existe en la relación entre los sujetos y el mundo” (Kvale, 1996:44). Por ende, el conocer involucra un proceso colectivo de permanente reconstrucción y organización basado en la experiencia que los sujetos tienen del mundo (Freeman y Mathison, 2009). Así, la investigación cualitativa puede entenderse como “una actividad situada que posiciona al observador en el mundo. Ésta consiste en un conjunto de prácticas materiales interpretativas que hacen el mundo visible y que lo vuelven una serie de representaciones” (Denzin y Lincoln, 2005:3), donde se asume que lo social está mediado por lo simbólico y, por tanto, se expresa y existe dentro de sujetos que lo producen y lo llevan.

Esta metodología nos permite aproximarnos al estudio de los significados compartidos social e intersubjetivamente, en torno a un tema o problema, desde las y los sujetos. Comprender los significados que construye una persona o grupo quiere decir indagar en sus conocimientos, ideas, afectos, percepciones, emociones, motivaciones e interpretaciones que forman parte de su perspectiva como sujeto social. Estos significados y definiciones de las distintas situaciones son construcciones sociales en las que interviene un grupo social dentro de una determinada posición, por tanto, se debe indagar en los contextos sociales en los cuales esos grupos se sitúan. Mediante el uso de la metodología cualitativa se puede acceder al proceso de construcción social, reconstruyendo los conceptos y acciones de la acción estudiada para describir y comprender los medios detallados a través de los cuales los sujetos sociales se embarcan en acciones significativas y crean un mundo propio suyo y de los demás. Esta metodología permitirá observar la ciudad a partir de las concepciones de sus actores y protagonistas. Específicamente, posibilitará explorar en las representaciones y significados

que las y los artistas escénicos poseen sobre su práctica y la influencia que ésta tiene en el espacio público.

Por todo lo anterior, se decide realizar una investigación cualitativa de carácter exploratorio, cuya pregunta de investigación es: ¿qué significado le otorgan los(as) artistas escénicos a la influencia de las artes escénicas en el espacio público?

#### 4.2. Universo y diseño muestral

El universo de esta investigación corresponde a las y los artistas escénicos que utilizan los espacios públicos como escenario.

Con respecto a la muestra, en un estudio cualitativo ésta opera bajo el criterio de lo suficiente en función de lo necesario y representa una selección definida de posiciones en el conjunto de relaciones sociales. No existen reglas definidas para el tamaño muestral, ya que éste depende del propósito de la investigación. Además, la validez, significación y comprensión que puede ser generada se relacionan más con la riqueza de la información que entregan los casos y las capacidades analíticas del investigador que con el tamaño muestral.

En esta investigación, se utilizó un muestreo teórico, el que fue evolucionando a partir de los alcances y necesidades que iban surgiendo en el proceso, en función de conceptos que emergen del análisis y de la teoría que se va construyendo (Strauss y Juliet, 2002). Se eligieron casos de artistas que hayan dedicado parte importante de sus carreras a la realización de artes escénicas en los espacios públicos. No existió discriminación con respecto al tipo de artes escénicas que realizan, teatro, danza, circo y artes musicales. Sí se tomaron en consideración los siguientes criterios:

- relevancia pública: proyectos artísticos que sean un referente nacional a la hora de hablar de artes escénicas en los espacios públicos.
- escala o el alcance: intervenciones a nivel de ciudad y proyectos que tuvieran un alcance local o barrial.
- temporalidad: proyectos que estén actualmente vigentes y otros finalizados, pero que son parte relevante de las carreras de algunos artistas.

De esta forma se realizaron nueve entrevistas, que representan siete proyectos artísticos diferentes, como se observa en la siguiente tabla:

Tabla N°1: muestra de artistas y proyectos seleccionados

| <b>Temporalidad</b> | <b>Proyectos artísticos</b>        | <b>Artista</b>       |
|---------------------|------------------------------------|----------------------|
| <b>Vigentes</b>     | Fundación Teatro a Mil             | Carmen Romero        |
|                     | Carnaval los Mil Tambores          | Karen Jorquera       |
|                     |                                    | Bernarda Tapia       |
|                     | Carnaval los Copihues wetripantu   | Alex Castillo        |
|                     | El Gran Circo teatro, Rosa Ramirez | Rosa Ramírez         |
| <b>Pasados</b>      | Teatro Urbano Contemporáneo        | Roberto Pablo Fariña |
|                     | Movimiento Nuevo Circo             | Gloria Salgado       |
|                     |                                    | Sergio Pineda        |
|                     | Una Noche en los Balcones          | Patricio González    |

Fuente: elaboración propia

#### 4.3. Técnicas de producción de datos

La técnica de producción de información utilizada fue la entrevista en profundidad semi-estructurada.

La entrevista en profundidad es un proceso comunicativo donde se genera una situación de interacción verbal y directa, es decir presencial, entre a lo menos dos personas, un entrevistador y un entrevistado. Esta interacción instala un proceso comunicativo donde se solicita información al entrevistado dentro de un contexto de confianza y empatía. Su finalidad es obtener información profunda sobre las valoraciones, motivaciones, deseos, creencia de los sujetos entrevistados sobre un tema determinado. En definitiva “se busca acceder a los modos de pensar, sentir y actuar de los sujetos sociales (...) el modo en que los actores ven la realidad o en que clasifican y experimentan su mundo” (Gainza, 2006: 239).

Asimismo, sus producciones discursivas poseen una gran riqueza heurística, sobre todo porque permiten reconocer y analizar saberes sociales cristalizados en discursos que se han conformado en la práctica misma y no mediada de los sujetos protagonistas de la acción. Según Delgado y Gutiérrez, el yo que se comunica en la entrevista no es solo un yo lingüístico, sino "un yo especular o directamente social que aparece como un proceso en el que el individuo se experimenta a sí mismo como tal, no directamente, sino que en función del otro generalizado, es decir, desde el conjunto de puntos de vista particulares de otros individuos miembros del mismo grupo" (1999: 225).

Esta técnica sirve para obtener información acerca de la manera en que actúan los diversos sujetos y de cómo éstos reconstruyen el sistema de representaciones sociales en sus prácticas individuales, lo que, a su vez, permite conocer los significados que orientan su acción y la de los demás. Por ende, la entrevista en profundidad resultó pertinente para conocer y comprender las valoraciones que las y los artistas tienen sobre el espacio público y su práctica artística en dichos espacios.

#### 4.4. Plan de análisis

Como la información o el dato obtenido a través de las entrevistas es de carácter cualitativo y, por tanto, está conformado por cadenas verbales y elaboraciones conceptuales de la realidad, se consideró pertinente utilizar la técnica del análisis de contenido.

El análisis de contenido consiste en un conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos, sean estos textos o discursos provenientes de procesos comunicativos especiales y previamente registrados, que tiene por objeto la elaboración y el procesamiento de datos relevantes acerca de las condiciones en que se han producido dichos textos y a los universos de prácticas sociales y cognitivas de los que emergen.

Además, esta estrategia permite una mirada flexible y dinámica de los discursos implementados por los diferentes actores en escena. El análisis de contenido posee diferentes pasos que permiten resumir en un texto coherente y conciso las opiniones y percepciones de

los actores en cuestión. Este conjunto de procedimientos interpretativos al que se somete el análisis de contenido se denomina Protocolo, el que consta de las siguientes fases:

- a) Transcripción literal de las entrevistas: permite hacer texto las opiniones de los actores y desplegar su análisis.
- b) Indexaciones: analiza exhaustivamente los textos estableciendo categorías provisionales y su ubicación en las conversaciones.
- c) Construcción de mapas conceptuales: la operación anterior permite desplegar un conjunto de categorías que el investigador ordena de manera lógica en mapas conceptuales que posibiliten dar sentido a los discursos desplegados.
- d) Construcción de los discursos: una vez ordenados en mapas, los discursos se despliegan en un texto que ordena lógicamente el conjunto del discurso y permiten su edición y apropiación intersubjetiva.

Para el manejo de la información en la etapa de indexaciones y de construcción de mapas conceptuales se utilizó el software computacional Atlasti que permite el manejo de la información de manera rápida y segura.

Además, se consideraron las siguientes dimensiones y sub-dimensiones de análisis:

Tabla N° 2: dimensiones de análisis

| <b>Dimensión</b>              | <b>Sub-dimensión</b> |   |
|-------------------------------|----------------------|---|
| 1.- Dimensiones urbanísticas  | <b>1</b>             | Fenómenos de la ciudad actual                 |
|                               | <b>2</b>             | Infraestructura en los espacios públicos      |
| 2.- Condiciones de producción | <b>1</b>             | Disputa por el espacio                        |
|                               | <b>2</b>             | Financiamiento                                |
| 3.- Espacios de encuentro     | <b>1</b>             | Encuentro ciudadano                           |
| 4.- Uso político del espacio  | <b>1</b>             | Fomentan vínculos comunitarios                |
|                               | <b>2</b>             | Acceso al arte                                |
|                               | <b>3</b>             | Participación política local                  |
|                               | <b>4</b>             | Interrupción de espacios público en dictadura |
|                               | <b>5</b>             | Apropiación política del espacio              |

Fuente: elaboración propia

## V. Resultados del estudio

A continuación, se presentan los resultados del análisis de las entrevistas realizada a nueve artistas escénicos. Primero, se presenta la percepción y descripción que realizan de la ciudad y, en especial, de los espacios públicos que habitan y en los cuales desarrollan su práctica artística. Luego, se da cuenta de los fenómenos que se observan a nivel ciudad y que afectan la construcción y experiencia que se tiene sobre estos espacios. Se describen también las condiciones de producción de las prácticas artísticas en el espacio público, dando cuenta de las dificultades experimentadas, así como la existencia de ciertas tensiones. Finalmente, se expone el rol que se le asignan a estas prácticas artísticas.

### 5.1. Percepción y valoración sobre el espacio público

El espacio público es considerado como un espacio de encuentro; encuentro que se entiende desde el sentimiento de libertad, la construcción de un encuentro democrático hasta la generación de un espacio de expresión en el que logran encontrarse distintas miradas. Este espacio aparece como un lugar privilegiado donde me puedo encontrar con el otro, generando una relación democrática y construyendo una actividad comunitaria. Es un espacio que permite participar de las decisiones colectivas, otorgando la oportunidad de generar un nuevo tejido político. Así, logra ser un espacio integrador donde grupos sociales distintos pueden encontrarse.

Por otra parte, aparece como un espacio de libertad, que acoge diversas perspectivas que expresan la heterogeneidad de la ciudad. Se ven como espacios que albergan las expresiones de los ciudadanos y, de esa misma forma, de los artistas. Por ende, son espacios que se miran como lugares posibles de ser usados de forma expresiva, que albergan todas esas expresiones donde convergen diferentes miradas, transformándose en espacio político cultural de expresión ciudadana.

*“Si tú estás en el espacio (público) para encontrarte con alguien, para verte, mirarte, saber que no estás solo”*

Un primer acercamiento al espacio público tiene que ver con entenderlo como un lugar de encuentro, entre los distintos habitantes de la ciudad. Pero, ¿qué significa entenderlo como un lugar de encuentro? Significa partir de la premisa que en la vida urbana y en los grupos sociales que habitan las ciudades existe una heterogeneidad, es decir, que quienes viven la ciudad son lo suficientemente distintos. Significa que la vida urbana es heterogénea y que estos grupos de diversos necesitan espacios donde relacionarse y conocerse.

El espacio público, entonces, se asume como ese espacio que permite conocer a los desconocidos. Son en estos lugares donde ese encuentro es posible. En este sentido, el espacio público se opone al espacio privado precisamente en que es en este tipo de lugares donde están quienes son distintos a mí. Así, el propósito del espacio público es saber que no estamos solos.

*“Es un espacio de encuentro entre las personas porque ¿si no hay espacio público donde me encuentro?... el espacio público es un espacio de encuentro con lo desconocido también, una posibilidad para conocer aquellos que uno no conoce”*

Ahora bien, para los entrevistados este encuentro no es cualquier encuentro, se caracteriza por su profunda vocación democrática. A raíz del encuentro con los otros y de la convivencia con los otros nace otra característica: lo democrático. Los espacios públicos son asociados y valorados en tanto son espacios democráticos donde nos podemos mirar como colectividad.

*“... El espacio público es un espacio de la democracia, es un espacio para la democracia, para construir democracia, eso es el espacio público”*

¿Qué hace que ese encuentro sea democrático? El encuentro con los otros y la convivencia en el espacio público permiten participar de las decisiones colectivas, generándose así un espacio donde la democracia se concreta. Debido a este encuentro, éstos terminan siendo espacios de integración, donde el mismo encuentro permite que se genere una conversación, conversación que termina integrándonos a todos en la convivencia colectiva.

*“El espacio público para mi representa el lugar donde es posible encontrarse, donde es posible divertirse, con gente, donde es posible también tener una posición crítica”*

*en conjunto, el espacio público debería ser como un templo de la democracia...el espacio público representa la posibilidad real de poder incidir en la convivencia de una comunidad territorial o de la comunidad nacional, de poder tener incidencia en lo que nos afecta a todos...”*

Pero, ¿quiénes se encuentran? Derivado de la experiencia de los entrevistados uno de los grupos que convergen en los espacios públicos son las distintas generaciones: niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. En dicho espacio es posible el encuentro intergeneracional, encuentro que en la vida productiva es más bien escaso.

*“Cuando se hace uso público del espacio común del barrio se producen varios fenómenos uno de los más importantes es el encuentro transgeneracional y por cómo está diseñada la vida productiva, la vida educativa, como están perfilados los programas de televisión, e inclusive como está pensado el mundo de la comunicación, Chile es un país cada vez menos transgeneracional. cada vez más uniforme”*

Igualmente, se comparte la idea que los espacios públicos representan libertad en la medida que quienes los experimentan, se sienten libres. Probablemente, es debido a sus cualidades inclusivas, pues no discriminan, no se paga por su acceso y son tolerantes de diversas expresiones estéticas. Se visualizan, entonces, como espacios de libertad –teórica y latente– porque cualquier ciudadano debiera tener cabida en ellos y aceptan cualquier expresión de los ciudadanos y/o artistas, sin importar su calidad o contenido.

*“La calle siempre ha sido un espacio, primero de libertad nadie te está obligando, si tú vas caminando y ves que alguien está haciendo alguna cosa llamativa o algo entretenido, tú tienes la libertad de quedarte o de irte”*

Cualquier ciudadano tiene derecho a hacer uso de estos espacios, éstos son inclusivos y, por ende, se consideran espacios de libertad, donde los sujetos pueden expresarse libremente. El hecho de ser espacios integradores e inclusivos hace que la experiencia de habitarlos sea una experiencia de libertad. Un espacio público debiera ser aquel que recibe a cualquiera, que

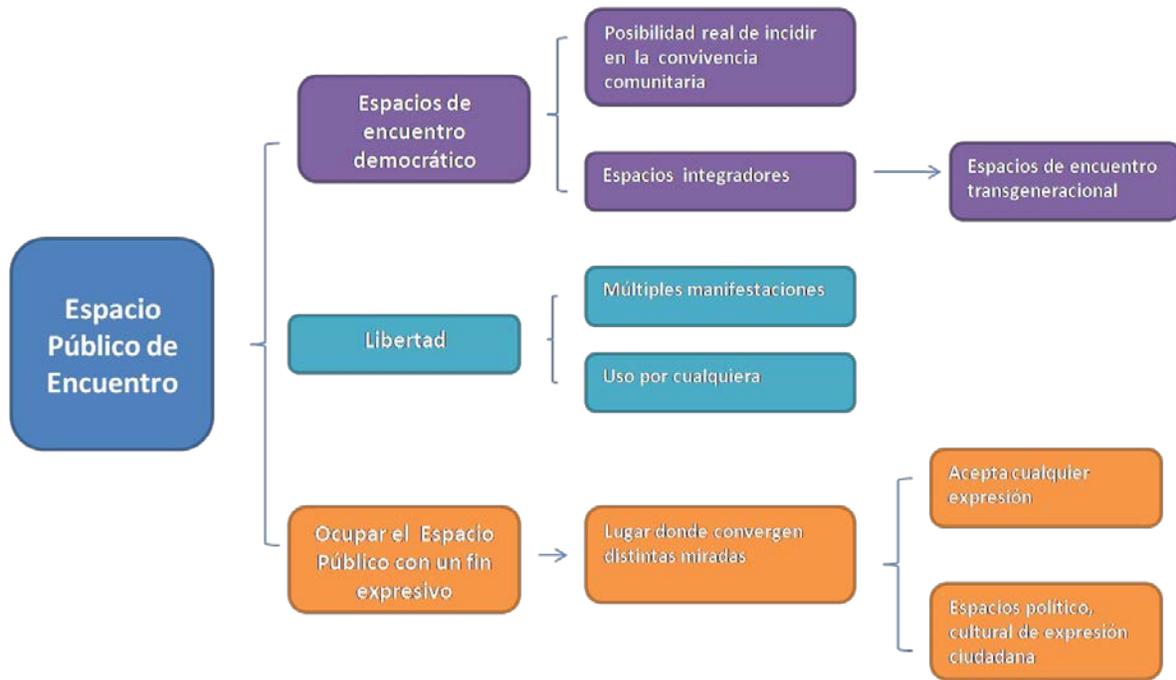
recibe a los diversos, y a las manifestaciones de estos diversos. Son espacios, entonces, que reciben múltiples manifestaciones.

*“Es un espacio que tiene que ser ocupado por cualquier persona haciendo lo quiera. Yo creo que un espacio público tiene que tener la libertad de ser ocupado para lo que sea y por quien sea”*

En tanto se perciben como espacios que dan cabida a todos, aceptan las manifestaciones de esos todos. En el caso de los artistas, esto significa que son espacios posibles de ser usados como escenarios. Existe entonces, la valoración del espacio público en la medida que se ocupa con un fin expresivo, lo que posibilitaría la convergencia de distintas miradas y expresiones. Así, el espacio público toma relevancia como un espacio que da cabida a esas distintas expresiones, a una variedad y diversidad de prácticas artísticas. Ahí donde se manifiestan las diferencias y donde se da cabida a la expresión artística, éstas convergen; convergen en el espacio público. De esta manera aparece el espacio público como un espacio político cultural de expresión ciudadana.

*“Me parece necesaria o sea creo que la calle permite la diversidad de todos los lenguajes. O sea, el tipo que está en el semáforo pidiendo plata, el espectáculo de la muñeca gigante de Santiago a Mil... creo que hay distintos niveles y también el hecho de que sea un espacio público democrático y abierto creo que es donde permite que conviva armónicamente todos esos lenguajes...”*

Figura N°1: percepción y valoración del espacio público



## 5.2. Fenómenos que afectan a los espacios públicos

Lo anterior entra en tensión con la percepción de las y los entrevistados sobre algunos fenómenos que atraviesan las ciudades actuales y que impiden o dificultan el uso de los espacios públicos. Se observan ciudades con fuertes fenómenos de privatización y comercialización del espacio público, se notan la disolución de los límites entre los espacios públicos y los privados, ciudades segregadas y fuertemente centralizadas, construidas para privilegiar el tránsito.

Desde sus perspectivas, los espacios públicos son los llamados a ser contenedores del encuentro ciudadano y, como tales, requieren de ciertas características que permitan este encuentro. Sin embargo, muchas veces una serie de fenómenos desencadenados en las ciudades dificultan esta misión.

#### a) Privatización de los espacios públicos

Los espacios públicos se inundan con lógicas de utilización de espacios privados, donde lo relevante no es la pluralidad o el encuentro, sino que la producción y el interés individual. Así su comercialización es un fenómeno importante. Por una parte, el espacio en sí mismo pasa a tener un valor comercial, en ciudades densas y centralizadas los valores del suelo aumentan y es cada vez más costoso mantener y generar espacios públicos. Por otra parte, los usos de los espacios urbanos se comercializan, con lo que los espacios públicos pasan a ser privados o a funcionar con lógicas privadas. De esta manera, se ven disminuidos y amenazados.

*“El espacio comercial es el espacio que está en disputa permanentemente hoy más que nunca, por todo el tema del modelo que tenemos que invade mucho este espacio y va reduciendo y achicando el espacio público, y lo va instrumentalizando para fines comerciales que eso es lo más fuerte que ha ocurrido en Chile que el espacio público se ha ido comercializando”*

Los límites entre lo público y lo privado se hacen difusos. Espacios privados con lógicas privadas de consumo y comercialización comienzan a reemplazar los espacios públicos, espacios en donde las lógicas de incentivar el consumo reemplazan a las lógicas de incentivar el encuentro. Un ejemplo de ello es la proliferación de los centros comerciales, llamados *mall*. También ciertas lógicas de uso de los espacios privados pasan a los públicos, de modo que el espacio se ocupa y habita sin esa consideración a la pluralidad, sino que con el afán de ser una extensión de lo privado.

*“El espacio público por excelencia fue durante mucho tiempo la plaza, eso con el tiempo lo ha reemplazado el mall, o el mall se dice que hoy en día es un espacio público, pero no es un espacio público porque en el mall lo principal son las mercancías, o sea es un lugar de vitrinas no de expresión ciudadana, no donde la ciudad se encuentra.”*

Estas lógicas de privatización se extienden y se materializan en prácticas de exclusión, donde la pluralidad de los espacios públicos se pierde en función de garantizar la seguridad de los

habitantes y la percepción de seguridad se logra generando la exclusión de quienes son percibidos como peligrosos. Los espacios se clausuran, se cierran y se enrejan, excluyendo a quienes son distintos y limitando la pluralidad. De esta misma manera, los ciudadanos dejan de habitar los espacios públicos y plurales para recluirse en sus hogares, es decir, los espacios privados.

*“Hoy día el espacio público, puta pienso en el espacio público y yo creo que esta plaza de acá es una de las, que es la Manuel Rodríguez, bueno tu vienes de donde yo vivo ¡todo enrejado! O sea el espacio público hoy día es como la boca calle, hay parques en los que tú no puedes llegar y entrar así como así, hoy día incluso el control está en eso los parques están concesionados.”*

Por otra parte, la ciudad se ve cada vez más segregada, limitando la diversidad y la pluralidad de los espacios. Las ciudades segregadas no solo dificultan el encuentro de sus ciudadanos, sino que además impiden a los espacios públicos cumplir su rol redistributivo. Estos podrían cumplirlo mediante la infraestructura pública que entregan distintos equipamientos urbanos que suplan carencias y que entreguen igualdad a sus habitantes. Sin embargo, cuando la ciudad está segregada, esta distribución es más compleja pues cada territorio cubre sus necesidades sin que logren salir de sus carencias estructurales. Lo mismo sucede con el trabajo artístico que debe adecuarse a esta realidad.

Los espacios públicos se utilizan desde la necesidad básica, su uso se limita a lo estrictamente necesario, la movilidad urbana, el comercio y la vivienda pasan a ser el principal objetivo. El ejemplo más evidente es cómo el tránsito pasa a ser el principal uso de los espacios públicos. Se prioriza este uso en detrimento de los espacios de esparcimiento, de encuentro o de recreación. De modo que el encuentro pasa a ser aún más difícil.

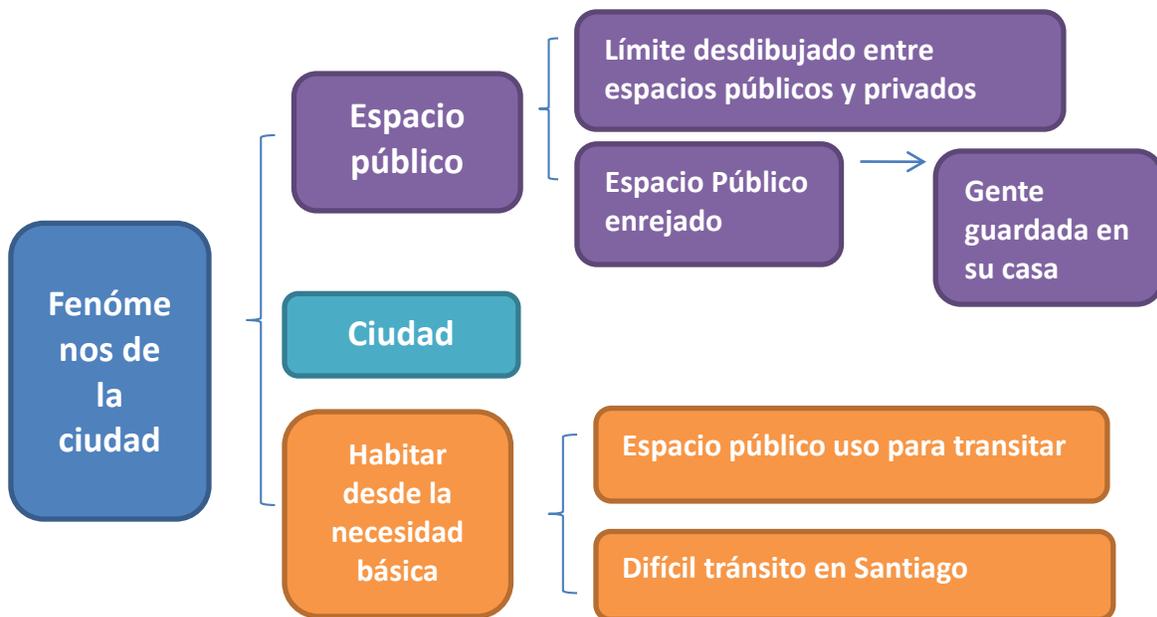
*“El espacio público en Chile tiene un carácter de tránsito, es decir son pocos los espacios que acogen, como te digiera yo, e incluso están habilitados para acoger a los ciudadanos. Entonces son espacios de trayecto y el trayecto que se privilegia es el trayecto de la casa al trabajo, y entre medio el supermercado”*

A la baja calidad de los espacios públicos, se suman las dificultades para el tránsito en la ciudad, lo que hacen que la habitabilidad en Santiago sea compleja. Así, las grandes

distancias y la poca eficiencia de los medios de transporte generan una percepción de estar abrumados frente a los espacios públicos.

*“Siento que la gente de Santiago lleva el peso... lleva el peso de vivir en una ciudad contaminada, en una ciudad difícil de transitar, es que es difícil para todos esta ciudad, tenis todo lejos, tenis todo a tras mano, tenis el Transantiago, tenis el metro que está lleno, tenis burocracia, aunque esté todo, todo es más difícil. Santiago es incómodo a pesar de que tiene todo es incómodo”*

Figura N°2: percepción sobre los fenómenos de la ciudad



#### b) Inapropiada calidad de infraestructura

Con respecto a la infraestructura, se observa una baja calidad del mobiliario urbano, infraestructura estandarizada que no responde a las necesidades del territorio, carencia de participación ciudadana en su diseño, y poca adaptabilidad para albergar las artes escénicas en dichos espacios. En este sentido, una baja calidad de los espacios públicos viene a dificultar que el encuentro ciudadano se lleve a cabo.

*“Existe una deuda digamos desde el punto de vista de la política habitacional de entregar barrios consolidados desde el punto de vista de sus espacios públicos, entonces desde esa perspectiva ese tipo de espacio público que no está consolidado en el fondo es un espacio público que está en disputa, que está en construcción no, que es el lugar donde se produce el encuentro, pero también el desencuentro comunitario”*

La calidad espacial, y con esto nos referimos al tipo de espacios construidos y a la infraestructura o mobiliario urbano que estos contienen, es un factor determinante en los usos que se pueden realizar de los espacios públicos. Es por lo tanto lógico pensar que la baja calidad de la infraestructura de los espacios públicos pueda impedir el encuentro ciudadano.

*“Entonces en la vida cotidiana el espacio público es muy de trayecto con pocos espacios de acogida, con pocas bancas, con una débil habilitación urbana, entonces es un espacio de muy baja calidad, y también si es de baja calidad más con fines culturales.”*

Los espacios públicos son criticados en el diseño de su mobiliario, infraestructura que se observa estandarizada a nivel nacional y que no incorporan las necesidades de los territorios locales.

*“El diseño de los espacios públicos es demasiado estandarizado, que se aplica mucho el estándar como política y cuando se aplica mucho la política del estándar de hacer las cosas de una manera estándar, dejas fuera los rasgos identitarios y las necesidades propias de cada localidad. Entonces una política de espacios públicos que no considere las necesidades reales de la comunidad y los flujos reales de las comunidades”*

Lo anterior se refuerza al no incorporar la participación ciudadana en su diseño, sin tomar en cuenta las especificidades propias de los territorios y sus comunidades, así como de los usos que se les pretende dar a estos lugares. En consecuencia, los espacios públicos y su infraestructura se estandarizan, terminando en desuso.

Dentro de las necesidades ignoradas por los tipos de infraestructura estandarizada, se encuentran las necesidades que generan las prácticas artísticas en los espacios públicos y, en

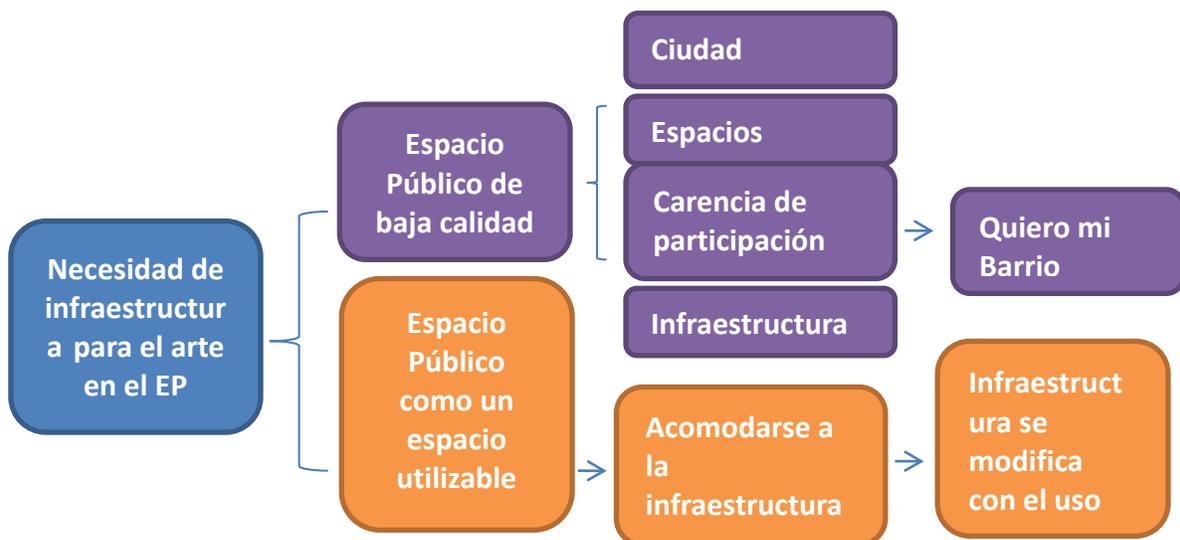
especial, de las artes escénicas. Es así como pasan desapercibidas las demandas por generar infraestructura específica para estas prácticas, como es el caso de los requerimientos de soportes para trapecios en los parques. Entonces, la infraestructura urbana termina siendo insuficiente para albergar espectáculos, con un tamaño no adecuado a espectáculos masivos y de mala calidad.

*“Ahora en términos de espacios como para los artistas peor, nosotros luchamos un montón de veces en el parque forestal para que nos construyeran estructuras para colgar trapecios, estructuras para poder poner las cuerdas tensas, para poner cuerdas y lianas, telas para poder desarrollar nuestro arte y que mejor que haber tenido esas estructuras... nunca lo quisieron hacer. Nosotros nos colgábamos en los árboles y nos quería echar porque nos colgábamos en los árboles”*

*“No adecuada ni en forma ni en número, o sea, hay mucha mayor producción de espectáculos callejeros que infraestructura que la pueda contener”*

Frente a este escenario, las y los entrevistados vislumbran como solución el acomodarse a la infraestructura urbana existente y trabajar con los medios disponibles y esperar que en un futuro este uso constante logre generar cambios tan profundos en la forma de habitar que se logre incorporar a nivel de diseño.

Figura N°3: percepción sobre la calidad de la infraestructura



### 5.3. Percepción sobre las prácticas artísticas en el espacio público

Las prácticas artísticas de las artes escénicas en los espacios públicos se entienden como formas de habitar la ciudad. Formas que van más allá de las maneras habituales de usar el espacio público y que, por tanto, plantean una discontinuidad de lo cotidiano. Es una forma de habitar que ya sea autorizada o clandestina (sin permisos de las autoridades pertinentes) quiebra los esquemas de uso de dichos espacios y propone otra forma de mirar el espacio y a sus habitantes.

*“Las manifestaciones artísticas breves o esporádicas también son una forma de habitar, creo que el teatro de calle lo habita, las mismas marionetas.”*

Se observa que las artes escénicas en los espacios públicos rompen el usual transitar por las calles, sacan de la rutina al transeúnte y lo invitan a ser partícipe de un fenómeno distinto. De esta forma, entregan la posibilidad de que ese transeúnte observe de forma diferente su entorno y a quienes le rodean, que se conecte de una manera inusual con el espacio público, que ahora se ha transformado en escenario de una práctica artística.

*“Siempre viendo la calle como un espacio natural y como un espacio que hay que intervenir que es necesario intervenir y romper la rutina cotidiana de la ciudad, que la gente pasa sin hablarse, sin mirarse...”*

Ahora bien, esta interrupción o quiebre con lo cotidiano puede ser de forma premeditada y formalmente autorizada o, por el contrario, un acto puramente espontáneo de uso de la libertad de los ciudadanos de tomar los espacios públicos con fines artísticos. En este último caso, además de romper con las rutinas de uso de los espacios públicos, se cuestiona la cotidianeidad de la calle, en el sentido que pone la intención en el reclamar esos espacios públicos para el uso artístico, de ejercer el derecho a esos espacios e interpelar al espacio y las formas de habitar de la ciudad.

*“Los espacios públicos son eso, son públicos son para ser ocupados y esa es mi diferencia y mi también contradicción con lo que es teatro de calle con teatro callejero, o sea ahora el teatro de calle pide permiso para salir y la policía cuida*

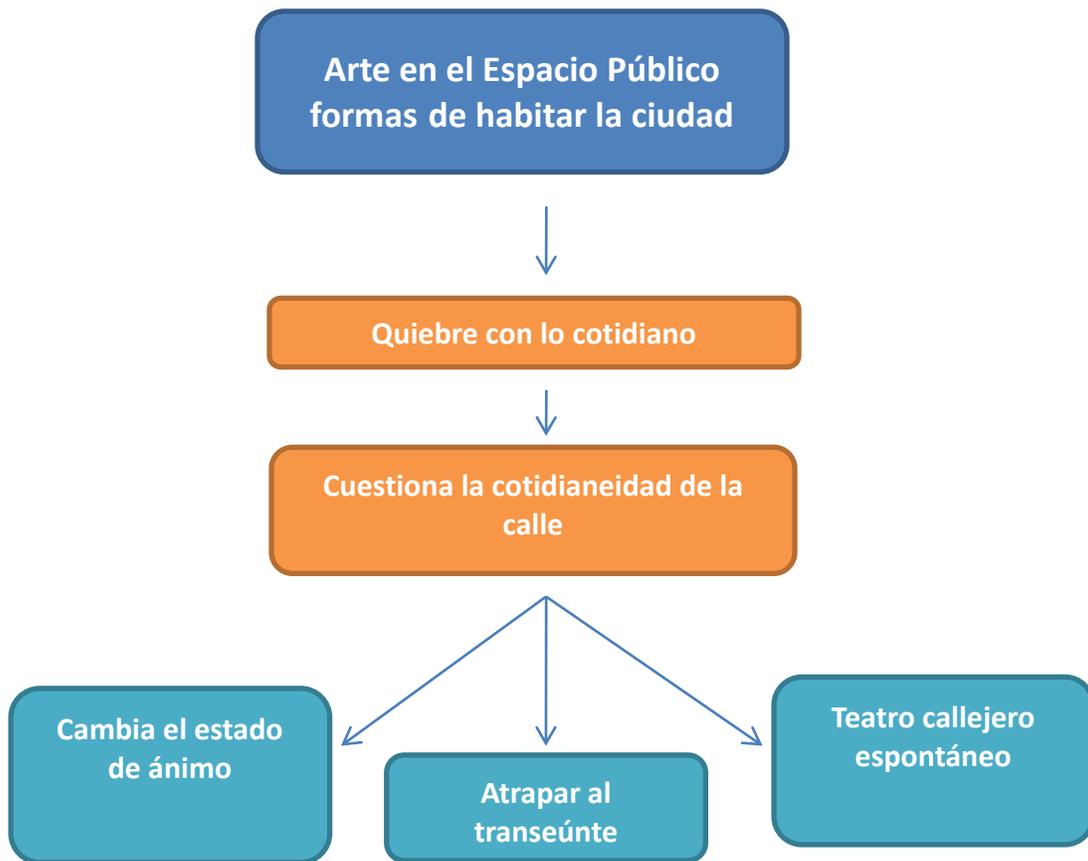
*esos espacios, la gente está cómodamente sentada pero en realidad es estar como en una sala solamente que no tienes las paredes, pero el teatro de calle es un teatro que en realidad cuestiona la cotidianidad de la calle y le provoca un fenómeno estético por lo menos por algunos momentos, minutos u horas o lo que fuera”.*

En esta misma línea, es que se insertan las prácticas como el teatro callejero, de tradición en este país, que irrumpen en el lugar en el tránsito habitual, que provocan un fenómeno artístico y que entregan la libertad a los transeúntes de ser o no ser parte. Se distingue además el teatro callejero de los montajes al aire libre, donde los primeros buscan la ruptura del espacio.

*“En el teatro callejero tu llegas a la calle, tú vas y te encuentras con un lugar e irrumpes eso es teatro callejero, lo otro es teatro al aire libre de que yo vengo con el camión armo el escenario y tiene otra connotación, el teatro callejero tu no debes pedirle permiso a nadie tú vas y lo haces y la gente está en la libertad de quedarse o de irse y cuando terminó si quiere te da plata si quiere te da nada...”*

Las artes escénicas en el espacio público, quiebran la cotidianidad de la calle y al hacerlo intentan atrapar al transeúnte, generan una escena que pueda captar la atención de este ciudadano y desviarlo de su rutina y así cambiar su forma de habitar. Lo atrapa y lo inserta en el fenómeno escénico. Una vez atrapado en la escena desarrollándose frente a él, el transeúnte puede libremente sumergirse en el mundo propuesto por el artista y así salir de su rutina y de este modo cambiar su estado de ánimo. Cambio que lo predispone de manera distinta hacia su entorno urbano.

Figura N°4: percepción sobre la calidad de la infraestructura



#### 5.4. Condiciones de producción de la práctica artística

Con respecto a cómo se desarrolla la práctica de artes escénicas en el espacio público, es importante hacer una descripción de las dificultades a las que se enfrentan las y los entrevistados.

##### a) Disputas al interior de los espacios públicos

Partimos de la premisa que los espacios públicos son lugares que reciben una multiplicidad de expresiones, artísticas y no artísticas, y, como es imaginable, esta diversidad suele entrar en conflicto y es ahí cuando se producen las disputas por el uso de los espacios. Se distinguen

dos disputas por el uso del espacio, una de ellas tiene que ver con el control burocrático, plasmada en las ordenanzas y permisos municipales y la otra, con la convivencia cotidiana de los ciudadanos. La primera puede considerarse como una extensión de la segunda, o sea, la política es la esfera especializada en la toma de decisiones que nos conciernen a todos y, por tanto, es el lugar de resolución de los conflictos. Esta resolución puede ser mediada por instituciones políticas formales y por los ciudadanos.

Por otra parte, aparece el debate sobre cómo concebir los espacios públicos y quién toma las decisiones al respecto, esto es, para qué se utilizan y quienes están permitidos en ellos. También se esboza la necesidad de organizarse o de irrumpir en los espacios públicos, es decir, dos soluciones: una desde el juego político, otra desde la resistencia.

Los espacios públicos, en general, son espacios que aceptan a los ciudadanos, sin embargo, su uso tiene ciertas restricciones que se imponen mediante las autoridades locales. En este sentido, las y los entrevistados resienten muchas de estas limitaciones que privilegian los usos de los espacios destinados a actividades más bien funcionales, como la movilidad de las ciudades y el tránsito, o a los usos privados de los mismos, pero no se prioriza su uso recreativo y artístico. Se perciben restricciones que no les permiten el libre uso de los espacios públicos. Por ejemplo, espacios en los que es muy complejo conseguir permisos ya que las burocracias locales establecen requisitos arbitrarios para otorgar estos permisos, o simplemente restricciones simples como no pisar el pasto.

*“Yo lo que sí rechazo es que el espacio abierto que el espacio público sea tan difícil de conseguir”*

A su vez, existe la noción de que una práctica artística crítica genera anticuerpos en las autoridades y, por ende, son actividades poco valoradas y, es más, excluidas de los usos regulares de los espacios públicos. De alguna forma, se refuerza la idea de resistencia de la práctica artística al potenciar la expresión de la diversidad.

*“Entonces hay todo un debate ahí que tiene un carácter bien ideológico a veces, de cómo y como se trata de excluir del Espacio Público estas dimensiones artísticas por*

*intereses de poder porque muchas veces todas estas intervenciones están siendo portavoces de las cosas que no están diciendo las noticias o los diarios oficiales”*

En este sentido, se percibe como injusta la falta de criterios uniformes para otorgar los mencionados permisos de uso para el espacio público. Donde si bien se otorgan permisos, el por qué y a quién se otorgan no queda claro y los criterios de selección con los que se entregan tampoco son transparentes. Un ejemplo de lo anterior se ve con lo que sucede en la municipalidad de Santiago y su entrega de patentes.

*“Entonces espacio público yo creo que hay que recuperarlos los espacios públicos hay que recuperarlos así como están hoy día con tanto permiso, con tanta vigilancia, porque tienes que, o sea el teatro callejero hoy en día hay que pedir permiso tú vas a una comisión si es Santiago en la municipalidad te miran te ven y puta por la razón que sea te dejan o no te dejan”*

No solo con los permisos, sino que también a través de ordenanzas municipales las autoridades van generando una priorización de los usos de los espacios públicos, donde se van conformando prohibiciones locales, lo que es percibido como una limitación arbitraria por las y los entrevistados. En consecuencia, se reclama por la falta de una institucionalidad que proteja los usos artísticos, culturales y recreativos de los espacios públicos.

*“No me gusta y no estoy de acuerdo con las ordenanzas municipales con las represiones ...”*

Por otra parte, no solo se observan impedimentos relacionados con la obtención de permisos que posibiliten el uso de los espacios, sino que también la existencia de roces entre los vecinos de las comunidades que habitan en los espacios intervenidos artísticamente. Al respecto, se reconocen intransigencias ciudadanas, de vecinos que no siempre están de acuerdo con estas expresiones, lo que genera conflicto en el uso de estos espacios.

*“Siempre hay alguien que reclama, siempre reclaman que no les gusta y que pucha, pero el espacio es de todos y nosotros nos tenemos que bancar las paradas militares y el futbol, lo que sea. Yo creo que tiene que ver con la tolerancia con el respeto y yo*

*creo que claro a mí me molesta el futbol, pero es una expresión, pero no por eso la voy a negar y a ningunear, no po no corresponde”*

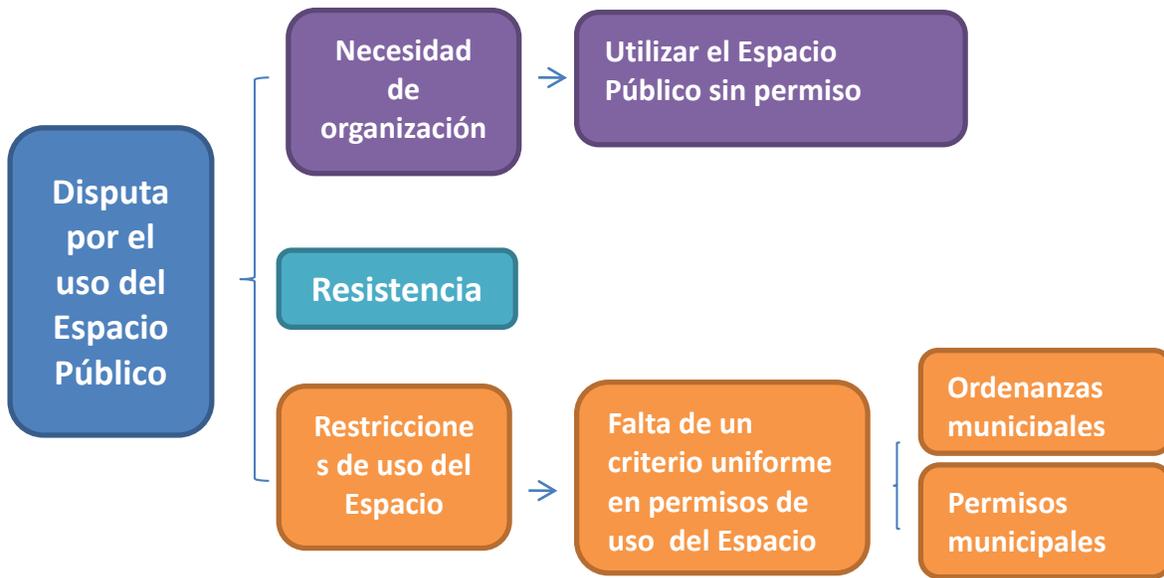
A estos conflictos, las y los entrevistados asocian dos formas de resolución. Una de ellas, tiene que ver con utilizar los espacios públicos sin pedir permisos y, a través de ese acto, resaltar la idea de entender la práctica de las artes escénicas como una manifestación libre y espontánea que no requiere de permisos, como una práctica reivindicatoria que pretende reclamar el espacio público como una conquista ciudadana.

*“Eso tiene que ver porque los movimientos sociales utilizan el Espacio Público sin pedir permiso, ellos ven el Espacio Público como un objeto más de su intervención, el grafiti por ejemplo no pide permiso, los tipos que hacen música callejeros.”*

El otro camino dice relación con la de necesidad crear agrupaciones y fomentar la organización y coordinación entre vecinos, artistas y ciudadanos, dinámicas sociales que hagan más expedito el uso de los espacios.

*“No sé es complicado el tema de los espacios públicos porque yo creo que a veces nosotros mismos caemos en la trampa de complicarnos por generar espacios públicos, verdaderamente públicos, no somos capaces de organizarnos, de confiar, de respetar al otro, de compartir, ser generosos.”*

Figura N°5: percepciones sobre las disputas en el espacio público



b) Falta de recursos para la práctica artística

Las y los entrevistados dan cuenta de dos grandes situaciones que dificultan la producción artística. Por un lado, la poca valoración del arte, que influye en un bajo consumo cultural y que genera dificultades a la hora de hablar de un mercado de la cultura que permita un desarrollo independiente y sustentable. Por otro lado, la falta de recursos y el poco financiamiento del Estado.

Las y los artistas perciben una falta de espacios para desarrollar su práctica. No solo una falta de salas de teatro o infraestructura, sino que más bien un espacio físico y social, es decir, financiamiento y estabilidad laboral. Ello llevaría a la percepción de que el arte callejero tiene relación con esta falta de espacios, donde se sale a la calle por necesidad, y en búsqueda de espacios.

Con respecto a la percepción que tienen los entrevistados sobre la recepción del público de su obra y del consumo cultural en Chile, se observa poca valoración de la obra escénica que se entrega (baja convocatoria), poca disposición a pagar por las entradas a los espectáculos locales y una clara preferencia por espectáculos de corte masivo en internacional. En consecuencia, la percepción es que existe una baja valoración de las artes escénicas y de su

trabajo, donde la entrega inmaterial que significa una obra de arte escénico no es atractiva para el público al que se quiere llegar. Esta poca valoración de la obra de arte escénico tiene una manifestación concreta que es la falta disposición a pagar, por ejemplo, por el teatro.

*“Pero no están ni ahí con pagar ni quinientos pesos, ni dos lucas, ni tres lucas por venir a ver una obra de teatro que no trabaja nadie conocido”*

Otra observación es que a esta falta de interés se suma el alto precio de las entradas, lo que hace más excluyente el acceso a las artes escénicas, sobre todo para ciertos públicos. Aunque se hace el punto que otros tipos de espectáculos de corte más masivo, vinculados a una industria cultural transnacional, como lo son los conciertos de música o festivales musicales internacionales, convocan a una gran cantidad de público que está dispuesto a pagar altos precios por participar en ellos.

*“No hay costumbre de ir a la sala lo que pasa es que los precios son demasiados caros exorbitantes y no están asequibles para un público medio al que uno quisiera llegar...”*

Entonces, las y los entrevistados se ven enfrentados a un campo en el que la generación de un mercado de las artes escénicas donde se pueda hablar de autosustento de las compañías resulta complejo y no siempre posible. A ello se suman una apelación al financiamiento estatal para la actividad artística, que parte por la falta de recursos y la poca prioridad que el Estado otorga al mundo de las artes y la cultura, una crítica al modo de financiamiento estatal que descansa en fondos concursables, a la desigualdad de condiciones en el acceso a estos, y a la mala administración, en el sentido de no dar importancia a la a gestión y priorizar la infraestructura.

En esta línea se observa una falta de espacios que permitan un desarrollo permanente de la práctica artística, es decir, una cierta estabilidad que haga posible un desarrollo continuo de los artistas escénicos. Dado el contexto de un financiamiento estatal que se concreta principalmente mediante fondos concursables, las y los entrevistados extrañan lugares y espacios de desarrollo artístico que les permitan una estabilidad en términos laborales y

económicos, y que viabilicen un desarrollo permanente de las artes escénicas que pueda evolucionar en el tiempo.

*“Falta una política pública que permita poder crear, que no sea concurso... no sé buscar una fórmula que te permita poder desarrollar instancias de creación más permanentes.”*

Por otra parte, y en este contexto de financiamiento estatal mediante fondos concursables, también se critica la desigualdad con la que los artistas acceden a este tipo de fondos. Se percibe que el *lobby* con las instituciones gubernamentales cobra especial relevancia e impide que grupos no relacionados con los gobiernos en ejercicio tengan mayor acceso a estos. Por otra parte, se percibe que las condiciones de estos fondos son cada vez más complejas de cumplir, dejando en desventaja a grupos con menos recursos y capital social o con discursos contraculturales o antisistémicos.

*“...Porque tú sabes que en los fondos importa el formulario, porque el proyecto que tu presentas a mí me da lo mismo como vaya siempre y cuando tengas un buen lobby...”*

En esta relación compleja entre el mundo de los artistas escénicos y el Estado y los gobiernos, existen algunos hitos que aparecen como relevantes en la conformación de los altos niveles de desconfianza. Un hito especialmente recordado es el surgimiento del centro cultural Matucana 100, donde el espacio en sus inicios rescatado por Andrés Pérez es administrado por el gobierno sin consideración por el artista que inició y vitalizó el lugar originalmente.

Como consecuencia, surge la necesidad de autofinanciamiento de las compañías y de los grupos dedicados a las artes escénicas, con el fin de terminar con la dependencia de los fondos concursables del Estado. Así, se generan formas alternativas de conseguir financiamiento estatal, que no apelan al desarrollo de las artes escénicas, sino que hacen uso de otros programas sociales que tienen mayor financiamiento, como es el caso del carnaval Los Copihues que acuden a un programa de prevención de drogas para desarrollar escuelas artísticas barriales que trabajaban con los niños vecinos de la población.

*“Bueno entonces tuvimos una escuela funcionando, hasta ese momento el Estado nunca nos había financiado nada. Nosotros siempre mandábamos proyectos y nunca nos aprobaban hasta que conocimos una gente del Previene...”*

En este contexto, aparecen también formas de generar un autofinanciamiento alternativo al Estado y al desarrollo de una industria cultural masiva que permita generar un mercado. En ciertas ocasiones, esto pasa por una espectacularización de las artes escénicas y una banalización de sus contenidos en pos de generar una mayor comercialización de las obras artísticas. Nuevamente el carácter resistente, que quiere buscar alternativas a la estatización y a la comercialización.

*“Entonces yo pongo en escena una obra espero tener unos cuantos elementos taquilla y elemento seductor y cobro y gano plata, sin contenidos.”*

Otras estrategias tienen que ver con la vinculación al mundo privado fuera del campo artístico, es decir, transformar las obras artísticas en un producto interesante para empresas privadas y así obtener recursos para financiar otros proyectos como los vinculados a los territorios, aunque hasta ahora parece ser una experiencia poco lucrativa.

*“A veces también vendemos eso como producción artística a empresas universidades como show, jajajaja de hecho tenemos un área comercial que se llama arte market y nosotros vendemos productos artísticos a empresas para poder sostenernos”*

Finalmente, este contexto complejo en términos de obtener el financiamiento deseado para el desarrollo de la práctica artística, donde el Estado no satisface las expectativas de los artistas y el mercado se presenta como indiferente o bien como un *banalizador* de contenidos, hace que las y los entrevistados busquen otros espacios donde desarrollar la práctica artística, siendo la calle uno de estos espacios.

*“¿qué fue lo que te motivo a hacer teatro callejero? Yo siento que la falta de salas y de espacios para poder hacer algo.”*

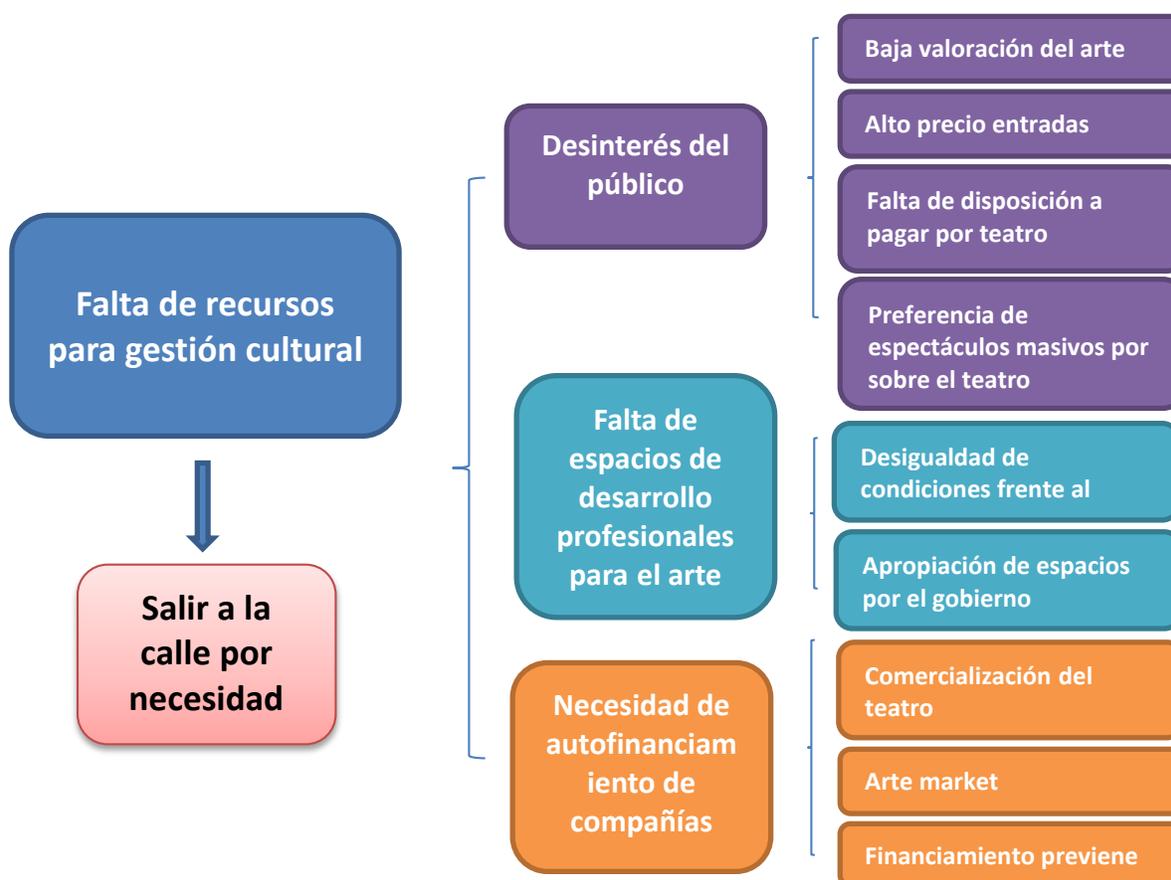
También se percibe que obtener fondos estatales para un espectáculo callejero es menos complejo que para uno en sala, ya sea por los costos asociados, ya sea por la menor competitividad en este tipo de fondos.

*“También hay otros que siento que lo están haciendo porque, bueno a lo mejor hay más probabilidades de ganarse un callejero en el FONDART porque todos los demás postulan a sala, pero que en realidad ni siquiera tienen la técnica para poder hablar, o sea cuando tu estas en la calle”*

Finalmente, la calle, que se relaciona con esta falta de espacios para el desarrollo de las prácticas artísticas en el espacio público, esconde la precariedad del mundo profesional de las artes escénicas, donde muchas veces se ven en la necesidad de salir a las calles por la falta de espacios y financiamiento.

*“Pero es porque no hay trabajo, porque la gente no tiene acceso a otras redes para generar empleabilidad, y estaba buscando en la calle y es la expresión del arte escénico popular público como manera de generarse empleabilidad”*

Figura N°6: falta de recursos para la práctica artística



### 5.5. Tensión entre la calidad y el acceso a las artes escénicas en el espacio público

Retomando lo anterior, parte de las condiciones que motivan a los artistas a salir a la calle tiene que ver con la falta de espacios y financiamiento estable para practicar las artes escénicas. En este sentido, se puede interpretar la calle como un soporte de las artes escénicas que acepta todo tipo de expresiones artísticas, que en principio no tiene filtros de entrada (más allá de los permisos municipales).

En este aceptar cualquier expresión, se mezclan expresiones artísticas valoradas y otras no tan valoradas, profesionales y otras no profesionales, de artistas consolidados y de artistas

principiantes, de artistas que usan el espacio público como parte de su proyecto y otras de artistas que solo lo utilizan porque no pueden acceder a otro soporte. De modo que el fenómeno se vuelve complejo y difícil de evaluar en su totalidad. Entonces, una forma de entender las artes escénicas en el espacio público tiene que ver con la idea de que es un espacio residual, donde quienes no tenían cabida en un circuito tradicional encuentran un lugar.

*“Es un fenómeno muy complejo porque también da cuenta del empobrecimiento. Entre que hay un montón de gente haciendo cualquier cosa en la calle, también hay gente muy talentosa y que lo piensa.”*

En este sentido, las expresiones de las artes escénicas en el espacio público se tiñen de una cierta asociación entre la democratización de sus expresiones y la banalización de sus contenidos. Banalización de los contenidos expuesto en las expresiones artísticas callejeras, que tiene que ver con la posición social que ocupa la práctica artística desarrollada en este formato.

*“Hay una relación extraña entre lo que es más democrático, lamentablemente, de pronto aparece muy unido a lo banal, entonces la democratización del arte tiende por formas, que tiene que ver con cómo funciona el mercado, a la banalización del arte. Y eso es súper complejo para la gente que elige el formato del espacio público como único soporte y que quiere desarrollar profundidad de contenidos, excelencia en la forma, en esos espacios. Porque en general no está comprendido desde ese lugar, porque no se comprenden espectáculos de mayor extensión.”*

Por otra parte, la noción de que las artes escénicas en el espacio público se asocian a una irrupción del uso permitido de estos, incentivando la imagen del arte callejero como una expresión delictiva. Esta asociación además se perpetúa mediante estereotipos publicados por la prensa que cubre espectáculos callejeros como el festival de los Mil Tambores en Valparaíso, donde se exponen enfáticamente actos delictuales realizados posteriormente al carnaval, generando esta asociación entre el carnaval y actos delictivos.

*“Mira nosotros en el carnaval mismo, en el pasacalle, jamás hemos tenido ninguna situación violenta, ni un desmán, nada, todas esas cosas que suceden post son a las*

*tres de la mañana, a las cuatro de la mañana, en lugares donde no estamos, el carnaval ha terminado hace cinco seis horas y en otro lugar, entonces es la mala intención y el enfoque que le quieren dar al hecho de querer divertirse y pasarlo bien”*

De este modo, se va configurando un prejuicio frente a la práctica de las artes escénicas en los espacios públicos, que hace eco en los ciudadanos y espectadores, pero que también encuentra oídos dentro de los artistas.

Figura N°7: calidad de la práctica artística



Mirado desde otra perspectiva, las y los entrevistados plantean que las artes escénicas en los espacios públicos posibilitan que los ciudadanos incrementen el contacto con este tipo de actividades, ya que alcanzan a grupos de la población que de otra manera no tendría acceso. De este modo, la práctica artística en la calle se orienta para tomar lugar en localidades alejadas de los centros artísticos, ir hacia los barrios periféricos que aparecen como los vecindarios más carentes de actividades culturales, o bien ampliar el tipo de público y revertir la noción de un arte elitista. Existe una intención de generar un mayor acceso de la población a las actividades culturales como las artes escénicas y de hacer de ellas parte de la cotidianidad de las personas.

*“Lo ideal es que la gente esté presente en la vida cotidiana, el arte, cachai. Entonces eso es lo que se busca cuando se busca esta intervención artística en el espacio público, es decir que el goce, el aprecio o la creación de un bien se dé en un espacio común, un espacio de todos, no en el espacio privado...”*

Se entiende el acceso al arte desde tres perspectivas diferentes. Por una parte, el acceso que entrega a la población de barrios periféricos cuando se presentan obras de artes escénicas, esto es, llevar las artes a los barrios. Por otra parte, permite el acceso al arte de diferentes tipos de públicos y de distintas edades.

*“Yo soy testigo de eso porque yo soy hace poco más de 10 años productor de calle de Santiago a mil y nosotros trabajamos anualmente con 10, 15, 20 comunas por año y llevamos espectáculos a las comunas y nosotros mismos elegimos las comunas a la que llegamos. Por ejemplo, el año pasado en Puente Alto por primera vez llegamos a Bajos de Mena... Por lo tanto, claro se está acercando y es gratuito por lo tanto hay muchos acercamientos.”*

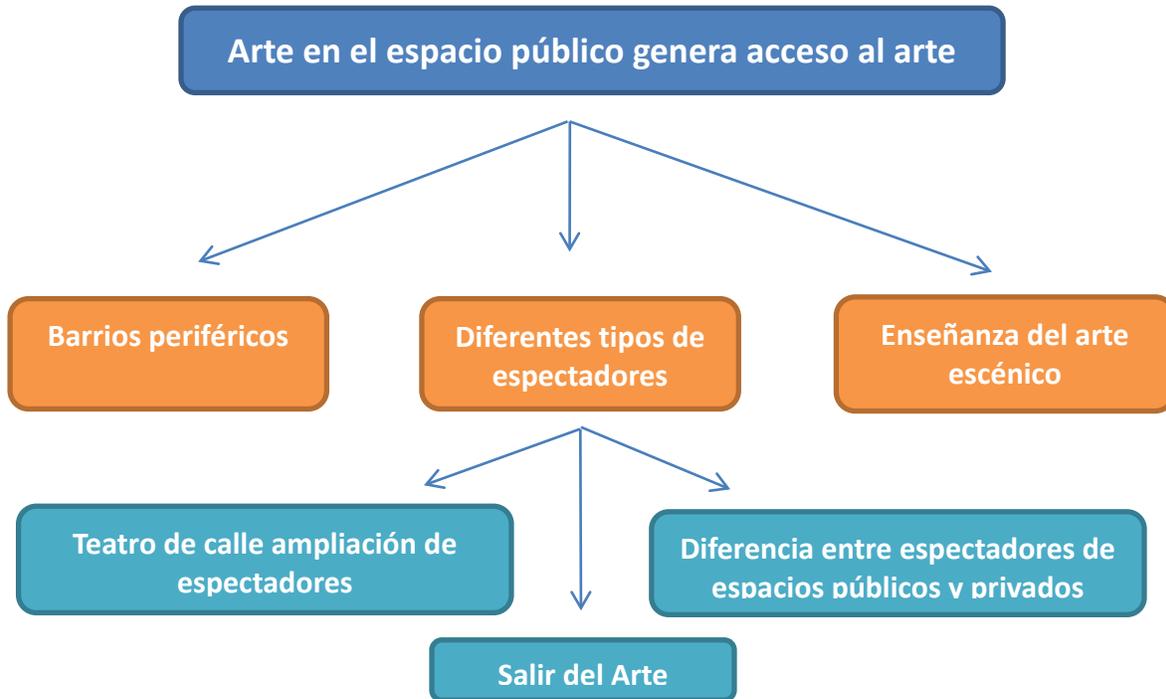
Es posible notar la intención de crear una obra artística que se aleje de la noción del arte elitista y excluyente, un arte que llegue a una mayor gama de espectadores y que, además, entregue la posibilidad a más artistas de practicarlo. Sin embargo, se percibe la diferencia entre el público que asiste a espectáculos de artes escénicas pagados y los que asisten a espectáculos en la calle, donde no hay una restricción en la entrada.

*“tampoco el arte yo creo que sea una cosa de elite, tampoco participo de la cosa de la elite, de que solamente lo que se hace en el teatro municipal o en las grandes salas solamente va a ser arte, yo creo que hay arte en el tipo que se sube a la micro, más que a lo mejor cantar sin menos preciar eso, pero sale sube a hacer algo porque hay un discurso que tiene que dar, lo que sucede es que hay menos o menor preparación que es distinto”*

Por último, no solo se observa la motivación de generar un mayor acceso al arte para que haya mayor cantidad de espectadores, sino que también existe la intención de promover la enseñanza de las mismas artes escénicas y entregar a los espectadores las herramientas del lenguaje artístico para que puedan participar activamente de ellas.

“...Se nos ocurrió hacer la escuela de teatro animación comunitaria que también fue un proyecto novedoso a nivel popular, no existían escuelas de arte así a nivel popular y si existía eran bastantes aisladas, nosotros en lo que pensamos cuando armamos ese diseño de arte animativo en la población, pensamos en la carencia que tiene la educación formal para profundizar los temas artísticos.”

Figura N°8: acceso a la práctica artística



### 5.6. Rol político de las artes escénicas en los espacios públicos

Preguntarse por la percepción de las y los artistas sobre el rol político de su arte es una cuestión compleja, porque existen variadas formas de entender la esfera política. Ahora bien, si se entiende a la esfera política desde la acción concertada de los sujetos inmersos en su pluralidad, entonces es posible entender el rol político de las artes escénicas en los espacios públicos, principalmente desde su vinculación con la ciudadanía y las comunidades que son participantes o espectadores de estas prácticas.

a) La marca de la dictadura

La experiencia de la dictadura militar vivida en Chile entre los años 1973 y 1990 ha dejado una huella significativa en cómo las y los entrevistados ven y valoran su práctica artística en los espacios públicos. Durante este periodo el país vivió bajo una fuerte represión militar que afectó la práctica artística, no solo las reuniones fueron prohibidas por ley, sino que discursos políticos o críticos al régimen fueron ampliamente reprimidos. Lo anterior tuvo un marcado efecto en el desarrollo artístico nacional, que se vio notoriamente disminuido. A la vez, el uso de los espacios públicos pasó de ser un acto cotidiano y un ejercicio de la ciudadanía, a ser peligroso y prohibido a ciertas horas.

Esta experiencia social tiene una repercusión evidente en cómo las y los entrevistados analizan hoy su quehacer y sus implicancias. Por una parte, existe un recuerdo vivido y experiencial de qué significó ser un artista escénico durante esos años. Se recuerda la represión, pero también el tener la vocación de hacer arte y continuar haciéndolo en ese contexto, de superar las dificultades, de involucrarse y continuar.

El ocupar los espacios públicos y su uso cambió violentamente con el golpe de estado. Un dato de la causa que grafica perfectamente como esto sucedió, es el toque de queda impuesto durante el mismo día 11 de septiembre de 1973 y los días posteriores, donde el tránsito por las calles de las ciudades quedó de un día para otro prohibido. Asimismo, y con la represión durante los posteriores 17 años de dictadura, el espacio público fue adquiriendo otro significado para los transeúntes, vinculándose a la represión, la violencia, el miedo y a la lucha.

La escena artística se ve fuertemente mermada por la imposición del golpe militar y el posterior “gobierno”. El notable concepto de apagón cultural describe claramente el proceso y así también lo hace la experiencia de las y los entrevistados, que relatan las dificultades de realizar proyectos artísticos y la persecución que sufrían. Ello claramente afectó su práctica, ya que se redujeron los espacios donde realizarla y los temas se limitaban debido a la censura.

*“Concepción fue como borrado del mapa en términos culturales y lo que podíamos hacer en las salas, recién estábamos recuperando un espacio, pero también el espacio tiempo la situación crítica que estábamos viviendo en ese tiempo, piensa que fue en el tiempo además de censura de mucha prohibición, de cosas tan fuertes como Sebastián Acebedo, de muchas injusticias que era necesario pues decir las de algún modo... era necesario.”*

Uno de los espacios que quedaban para el desarrollo de ciertas expresiones artísticas eran los espacios públicos, particularmente las calles, que les permitían realizar su práctica sin ser censurados, aunque siempre exponiéndose al peligro de ser detenidos. Las y los entrevistados recuerdan que eran reprimidos como artistas callejeros, era bastante común ser detenidos y golpeados. El imaginario de la represión más dura del régimen militar, permanece en la mente de los artistas, explicitando el miedo a haber sido torturados, detenidos desaparecidos o asesinados. Por lo tanto, el hacer teatro en los espacios públicos era un riesgo y se recuerda como tal.

*“Como compañía funcionábamos los fines de semana en el centro de Santiago... te estoy hablando del año 87, 88, en dictadura, nosotros teníamos un espectáculo en aquella época que se llamaba “Te pasaste la película o te hiciste la América” que era sobre los 500 años de la llegada de los españoles a América... En esa época éramos muy reprimidos como artistas callejeros generalmente nos tomaban presos, nos agarraban a palos, nos metían arriba del furgón y pa la comisaría, la primera comisaría ya la conocíamos de memoria...”*

En este contexto de violencia, el desarrollo de la práctica artística se ve influido por la necesidad de expresar una opinión respecto del contexto social, donde se valoraba la vinculación política de artista y de la obra y, sobre todo, el poder de la obra como medio de denuncia. Ese valor otorgado a la obra y a la práctica artística como medio de denuncia, como reducto de libertad en un contexto de represión, le entrega a esta práctica y, sobre todo al salir a la calle a realizarla, un sentido místico. Un sentido místico y un valor agregado que se plasman en una línea estética que termina caracterizando la época, una estética llena de solemnidad, de miedo y de rabia.

*“Nuestro teatro era más político porque la contingencia era política estábamos en una dictadura... teníamos la obligación de denunciarlo y es la obligación que históricamente los artistas han tenido y siguen teniendo.”*

*“Las circunstancias sociales políticas han variado, al principio yo creo que había una suerte de misticismo, una cierta mística no en el sentido religioso, sino que cierto valor agregado que hacía que la gente que salía a la calle tenía cierta y supuesto ideas las cuales uno quería ir a mostrar”*

Las experiencias de los entrevistados relatan cómo su práctica artística se vincula a este proceso de intensa represión y de apagón cultural, proceso que además implicó un vacío de los espacios públicos y su vinculación a espacios represivos. El miedo a salir a la calle fue parte de los efectos de este proceso. De esta forma, en un momento posterior se sugiere que el reconocer la interrupción del uso de los espacios públicos aparece como un momento germinal dentro de proyectos artísticos como es el Carnaval los Mil tambores o el Festival Santiago a Mil. Se explicita como intención de la práctica artística el generar una nueva asociación en esos espacios públicos, romper con el miedo a salir a la calle.

*“Cuando nosotros empezamos esta onda del teatro animativo nos dimos cuenta que la gente no salía mucho a la calle porque todavía quedaban los miedos de la dictadura, recordemos que ahí en los copihues una niña de 12 años salió a comprar pan y le llegó un balazo de un milico y hay una animita ahí donde fue asesinada.”*

*“En Valparaíso nosotros cuando creamos el carnaval de los mil tambores, nuestra justificación tenía que ver como con el arte en el espacio público, con el uso del espacio público como lugar de encuentro y rehabilitación del tejido social, con recuperar la fiesta de la primavera. Que era una fiesta súper importante en Valparaíso desde los años treinta hasta el setenta y tres”*

*“La mayoría de quienes creamos está fundación, fuimos parte de una generación que tuvo prohibido el uso de los espacios públicos y el primer impulso cuando se recuperó la democracia fue tomar esos espacios públicos para el disfrute de la gente.”*

Figura N°9: la experiencia de la dictadura



b) Fomento de los lazos comunitarios

Las y los entrevistados sostienen que su práctica artística contribuye a la creación o fomento de vínculos sociales. Lo anterior es particularmente evidente en el caso de artistas que desarrollan su trabajo en un territorio determinado, como el Carnaval Mil Tambores o el Carnaval y We Tripantu Los Copihues, que han trabajado desde la década de los 90.

Se entiende que el arte escénico en el espacio público tiene un rol social y que, aunque no es su único y muchas veces no lo principal, intenta fomentar la unión de los ciudadanos generando vínculos comunitarios. Esto se expresa primero en la noción de que la reunión en torno a la práctica artística genera una comunión específica, que se ve fomentada al localizarse en el espacio público. Es decir, el arte escénico en el espacio público suma la

comunidad que genera la práctica artística con la valoración del espacio público que permite conocernos y encontrarnos, en este sentido, permite vivir la experiencia del nosotros.

*“El arte te permite crear algo que es muy difícil que es, sobre todo en sociedades como estas tan fragmentadas, tan atomizadas como fue en la dictadura, y asociados al espacio público te permite la vivencia del nosotros. El arte en el espacio público permite reconstruir el nosotros y eso es lo importante. Es una expresión de la comunidad”*

Partiendo desde lo más general, se busca una conexión entre la práctica artística y la colectividad en la que se inserta, donde existe la intención de interpretar a la comunidad mediante el lenguaje artístico. Las y los entrevistados expresan la vocación de que su práctica se encuentre vinculada de algún modo al mundo social en el que se desenvuelven, a que ésta resuene en la comunidad que lo presencia. La o el artista actúa, entonces, como un catalizador de las inquietudes de la comunidad de la cual forman parte.

Ahora, este vínculo no solo se limita a la intención de lograr interpretar, mediante un lenguaje artístico, el medio o la colectividad de la cual son parte, sino que además tiene una expresión concreta en el trabajo que se realiza en los centros culturales. La intención explícita es lograr que estos centros involucren a la comunidad en la cual se encuentran y es en este esfuerzo por generar esta vinculación que el “salir a la calle” pasa a ser una herramienta.

*“Nosotros fuimos para allá a hacer un trabajo con ellos y que hicimos varios años, para que el centro cultural tuviera una relación con la comunidad, entonces empezamos a sacar todas las actividades que hacían dentro del centro cultural para afuera en distintos puntos de la población y hoy en día el centro cultural está súper legitimado”*

Entonces, para las y los entrevistados uno de los propósitos de practicar artes escénicas en el espacio público es ayudar al fortalecimiento de vínculos comunitarios. Esto está presente principalmente entre quienes trabajan constantemente en un territorio determinado. En particular, se visualizan tres formas en las que se comprende este fortalecimiento de la vida comunitaria: como una herramienta que fomenta el encuentro entre los ciudadanos, como

una instancia para ensayar vínculos democráticos y estimular opiniones críticas y, por último, como una forma específica de ejercicio del arte llamado animación comunitaria.

Así, la práctica artística en el espacio público vuelve a aparecer como una práctica que genera una comunión particular entre quienes la realizan y quienes son espectadores. Se posibilita el convivir entre los ciudadanos, genera encuentros, permite juntarse y facilita el vivir momentos significativos. El arte escénico hace posible ese encuentro, siendo una herramienta que lo desencadena.

*“El arte en la comunidad desempeña una función que tiene que ver con plasmar el instinto como de juntarse, de hacer comunidad de estar juntos, de vivir momentos juntos que sean significativos ... el arte es como una herramienta eficaz para poder hacer que la comunidad se encuentre y nos miremos tal como somos sin caretas, así como somos po, y plantear los temas juntos y resolverlos.”*

Este encuentro que se genera da pie para habitar la ciudad de una manera distinta a la habitual. De acuerdo a las y los entrevistados, a través de la práctica artística se habita en conexión con los otros. El habitar desde la conexión con otros, conexión profunda que produce la mediación del arte, que apela a la reflexión personal primero y luego a la comunicación y conexión con los otros.

*“Con el arte puedes estar juntos admirando desde distintos puntos de vista, desde tu punto, desde tu soledad, desde tu individualidad, compartir en comunidad una obra de teatro, de danza o de música. Especialmente en el teatro ocurre eso que además te invita a reflexionar, a mirarte, a escucharte, a pensar de nuevo, y en ese sentido tiene el teatro, las artes escénicas en la manera de habitar la ciudad involucran comunicación entre otros y una comunicación profunda porque estás primero solo contigo, pero estás con el otro también.”*

La conexión con los otros significa también perder el miedo al otro. Este encuentro mediado por el arte que se da en los espacios públicos, posibilita que las personas del barrio salgan de sus casas y se encuentren con los otros vecinos, que se conozcan y, de esa manera, los miedos van desapareciendo. Así, el encuentro entre los ciudadanos genera mayor sensación de seguridad. A mayor encuentro, mayor seguridad.

*“yo me veo con mi vecino, viste que la gente acostumbra a cerrar sus casas... se encierra en sus casas pone latas no quieren que te vean hacia adentro entonces con las actividades artísticas la gente sale, abre la puerta, abre la ventana, mira al que pasa por fuera, veo a mis vecinos, cachai, si demás que sí. Los miedos desaparecen salimos a apreciar el arte.”*

Asimismo, esta práctica genera la necesidad de coordinar distintos actores que convergen, unos para realizarlo, otros para participar de él. Los mismos artistas generan grupos de trabajo, como en el carnaval los mil Tambores que invita a distintos grupos y compañías locales y externas, nacionales e internacionales. También es el caso del festival Teatro a Mil, que vincula a los realizadores nacionales e internacionales, o el caso del carnaval y We Tripantu Los Copihues que ha realizado una serie de instancias educativas en la población, o el movimiento Nuevo Circo que generó vínculos con otros artistas circenses a nivel latinoamericano. Por otro lado, logra una coordinación entre los mismos vecinos, espectadores y participantes que no son artistas.

Por otra parte, esta misma forma de habitar la ciudad en conexión con los otros, el juntarnos en los espacios públicos para presenciar y ser parte de una práctica artística, nos permite “conocernos como pueblo”, se van forjando experiencias que fortalecen la identidad de una colectividad. La libertad de los espacios públicos y del teatro callejero permiten que las personas vayan conociendo sus intereses y definiendo cuáles son los temas, mensajes y formas reflejadas en las artes escénicas que los representan. Parte de este propósito de conocernos como pueblo tiene que ver con el rescate intencional de tradiciones y culturas como, por ejemplo, la actualización de formas y expresiones artísticas de los pueblos originarios, o traer al presente parte de la cultura mestiza propia de Latinoamérica.

*“Así que ya ahora llevamos 16 años ya realizados del carnaval de la noche de San Juan, We Tripantu , intirraimi. Eso también tiene que ver con el sincretismo eso tiene que ver con nuestro nombre como “Teatro de dudosa procedencia” en la noche de San Juan nosotros le metemos mano a lo que es la cultura judeocristiana y las culturas ancestrales que se mezclan en la población. En los sectores populares del país sobre todo en la metrópolis como Santiago los que migran hacia la ciudad son personas que vienen de raigambre campesina o de las etnias, entonces tenemos*

*hartos vecinos que son mapuches, otros que son aimaras otros que vienen del mundo campesino, entonces todas estas fiestas que en el pasado eran muy recurrentes y que la modernidad ha ido tapando tienen que ver con nuestra identidad como país, como nación”*

En otra línea, la intención de fomentar los vínculos sociales tiene que ver además con el propagar la discusión, con generar espacios que, mediados por el arte y la valoración de los públicos, posibiliten la discusión democrática de ideas y proyectos.

*“Yo creo que representan un pueblo, un país, que tiene ganas de construir cosas, de pasarlo bien de ser feliz, y tiene ganas de meter las patas, que tiene ganas de trabajar en comunidad, de hacerse cargo de la comunidad sin ningún tipo de distingo van a ver viejos, jóvenes negros, chicos guatones, ricos, olorosos de todos eso para mí es un ideal.”*

De esta manera, y muy en la línea de Arendt que entiende el espacio y la esfera pública como el lugar donde se desenvuelve la acción concertada de los sujetos en pluralidad, la práctica de las artes escénicas en el espacio público desencadena o brinda la posibilidad de generar acciones conjuntas. Esta posibilidad se entiende como un ensayo de futuras acciones concertadas, que no solo permite establecer los canales necesarios para generar acciones en comunidad, sino que también fortalece los vínculos que resultan vitales a la hora de tomar decisiones políticas.

*“La importancia de arte en estos lugares (espacios públicos) para mí radica en la posibilidad de poder generar acciones conjuntas de la comunidad, es como ensayar la toma de decisiones de la comunidad, o los encuentros de la comunidad para pasarlo bien, o para resolver cosas”*

Al mismo tiempo, permite desarrollar opiniones críticas, da la posibilidad de generar una reflexión y de ver o imaginar alternativas al mundo social que nos rodea.

*“Nunca nos enseñan la importancia de desarrollar una opinión crítica, porque cuando tengamos todos opinión crítica vamos a opinar no solo de la obra de teatro o de como canta tal o cual persona, también vamos a opinar en relación a qué ocurre*

*en mi país, porque elegimos el alcalde que elegimos, porque las platas que generamos como país quedan solamente en un par de bolsillos y no se distribuyen”*

Ahora, aparece un discurso específico de uno de los entrevistados, que tiene que ver con la práctica de una forma particular de intervención artística: la animación comunitaria. De la animación comunitaria se rescata el involucrarse con la comunidad, al punto de permitirles a los vecinos ejercer una práctica artística en conjunto con los artistas. Existe, entonces, la intención de transmitir y enseñar esa práctica, “romper la cuarta pared”.

*“Nosotros trabajamos desde ese axioma “la comunidad es un cuerpo vivo sabe lo que quiere y lo que necesita por lo tanto puede y debe actuar en consecuencia”. Entonces eso es distinto a tener un carnaval a donde tú solo vas a mirar, nosotros a eso lo llamamos... romper la cuarta pared, es dirigirse al público y hacer que se entrometa en la obra”*

A su vez, parte de la animación comunitaria es ir más allá de las prácticas artísticas, esto es, involucrarse en los problemas de la comunidad y llevar a cabo acciones no artísticas que sirvan a esa comunidad:

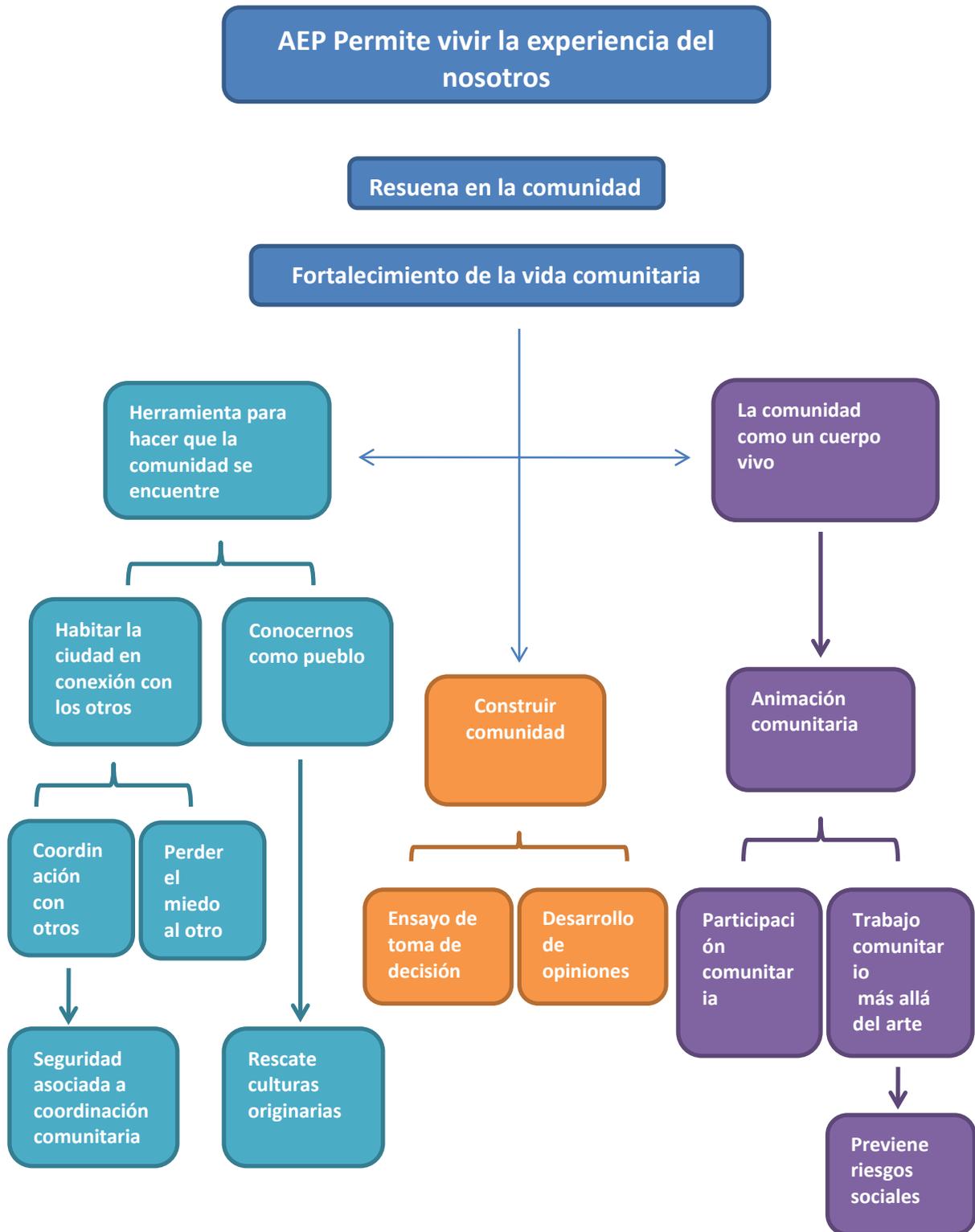
*“vimos que toda la población tenía mucha contaminación... nosotros habíamos asumido recién en la junta de vecinos y fuimos a hablar con el alcalde que en ese tiempo era el Gonzalo Duarte... nosotros tenemos una idea porque usted no nos manda unos camiones y nosotros convocamos a la gente a que junte todos sus escombros y cachureos en ciertos puntos de la población y ustedes después los retiran... Y entonces lo hicimos eso un par de años y después el municipio en conjunto con el ministerio de vivienda, limpiaron el canal y le pusieron cemento abajo y lo canalizaron. Entonces no solo hicimos políticas culturales, sino también ambientales, sociales”*

Finalmente, las prácticas artísticas en el espacio público aparecen vinculadas también a la prevención de conductas de riesgo, en la medida que el acceso al arte puede actuar como un sustituto para aquellos que consumen drogas, alcohol o cometen acciones delictivas.

*“Bueno para mí el teatro fue un arte que descubrí y que en mí provocó muchos cambios. Como tú ves yo vivo en un barrio periférico de Santiago, tengo una historia*

*de vida de haber vivido en un barrio muy pobre y muy expuesto a todo tipo de riesgos,  
Entonces a mí el arte del teatro me hizo conocer otro mundo, otra, otra, otra vida,  
otra experiencia”*

Figura N°10: fomento de los lazos comunitarios



c) Involucramiento en la política local

Otra expresión del rol político de las artes escénicas, es la vocación que se observa por llevar su trabajo más allá de lo meramente artístico, involucrándose en la política local no solo desde la práctica artística, si no que más bien haciendo política comunitaria. En este caso, es a través de la junta de vecinos, pero también puede ser mediante el activismo por causas sociales.

Una forma de participación en la política local es mediante las organizaciones territoriales locales como la junta de vecinos u organizaciones funcionales que destaquen un interés particular. Se da también, como ya se señaló, un involucramiento en causas o problemáticas sociales, no desde el arte, sino que, mediante otros lenguajes o prácticas, por ejemplo, intervenciones medioambientales en los barrios.

*“Y también está la otra área... el tema del medioambiente en un programa que nosotros le denominamos barrio verde. Entonces en ese barrio verde nosotros... trabajamos con niños... específicamente estamos trabajando huertos urbanos, autoconsumo, y verticales... Y ahí estamos para después en una siguiente etapa poder salir al espacio público”.*

Esta participación política se caracteriza por ser una vinculación en general distanciada de la política partidista formal y también lejos de los aparatos de gobierno tradicionales. Parte de los discursos tiene que ver con expresar una desconfianza con la política partidista formal y con las administraciones gubernamentales; desconfianza que se expresa en una participación política más bien independiente y en la percepción de una crisis de representación política. En consecuencia, la intención de participación política se ve canalizada mediante rutas alternativas a la política formal, y una de estas formas de participación tiene que ver con la intervención artística de los espacios públicos, su defensa, recuperación y apropiación.

*“Después no quisimos seguir tampoco porque se cruzó con el tema de los partidos políticos, porque las juntas de vecinos habitualmente son centros de poder y de muñequero de los partidos”*

*“La reivindicación del espacio común y por ciudadanos también están hablando de una crisis de representación de los partidos tradicionales, es decir yo me constituyo en el espacio público porque la política tradicional no toma mi demanda, y donde voy yo, no voy a otro partido y hago una manifestación en el espacio público”*

Por último, una forma distinta de participación política es la que se observa en relación a la organización de los grupos de artistas, que forman organizaciones gremiales que les permiten acceder y garantizar sus derechos como trabajadores.

*“Hay mucha gente que lamentablemente piensa que los artistas no son trabajadores y los artistas somos trabajadores y estamos en este momento para ser reconocidos como trabajadores con previsión social, luchando por salud, por jubilación, también estoy trabajando para eso con la gente de SIDARTE y la gente de la plataforma de artes escénicas”*

Figura N°11: participación política local



d) Recuperación y apropiación política del espacio

Retomando lo anteriormente expuesto sobre la valoración de los espacios públicos y su comprensión como lugares de encuentro, libertad y expresión, entonces se los puede pensar también como lugares político-culturales de expresión ciudadana.

Ahora, ¿cómo esos espacios llegan a ser lugares de expresión ciudadana y qué rol cumplen las expresiones y prácticas artísticas en dichos espacios? Para las y los entrevistados, parte relevante de la valoración que entregaban a su práctica artística se vincula con la apropiación política del espacio.

Al hablar de apropiación política del espacio se parte de una definición de política relacionada con el uso diverso de estos espacios, de entender el espacio público como un espacio de pluralidad y a la práctica artística como expresión de ésta. Desde aquí, la actividad artística como medio de expresión y comunicación en el espacio público, representa un discurso político correspondiente a la diversidad.

*“Los carnavales en Chile han cumplido un rol central, en términos de la apropiación política de los espacios, entendiendo lo político como el uso diverso, el lugar donde convergen diferentes miradas, diferentes visiones”*

En este contexto, el discurso de las y los entrevistados de recuperar espacios públicos responde a que los perciben como lugares en desuso, que han perdido su capacidad para generar encuentros. Ello se debería a dos factores fundamentales: la experiencia reciente de la dictadura militar con su consecuente falta de libertad, democracia y la prohibición de uso, y la existencia actual de fenómenos que afectan a las ciudades, como la segregación y la privatización de los espacios, lo que estaría generando la necesidad de salir a la calle y recuperar, tomar o apropiarse nuevamente de estos espacios.

*“Entonces los mil tambores son el primer carnaval que recupera además en términos de discurso la apropiación del espacio público y de la fiesta popular de regeneración del tejido social.”*

Es así cómo se intentan recuperar espacios mediante la práctica de artes escénicas. Cuando éstos finalmente son apropiados, son considerados como espacios ganados. Espacios por los cuales se ha tenido que disputar y que luego de tiempo y trabajo, éstos recuperan ese estatus de espacios ciudadanos y, finalmente, públicos; son espacios que han recuperado una

valoración no solo de los artistas, sino que también de los ciudadanos, de las comunidades. Ahora bien, no solo se habla de recuperar los mismos espacios, sino que también existe la intención de recuperar tradiciones que han caído en desuso, así es como la idea de la fiesta de la primavera, la práctica de los carnavales, la incorporación de prácticas culturales parte de los pueblos originarios o de la cultura campesina forman parte de la intención los artistas.

La recuperación de los espacios públicos implica que la práctica artística en los lugares públicos efectivamente es una forma de habitar los espacios que transforma la forma en que los valoramos, es decir, no es una práctica inocua o que pase desapercibida. Ésta tiene el potencial de transformar el significado de los lugares, de resignificarlos. Mediante el habitar a través de un lenguaje artístico, el espacio se transforma, adquiere nuevas formas de ser valorado. Un ejemplo son los memoriales en conmemoración de las violaciones a los derechos humanos, donde el arte puede volver a “cargar positivamente” los lugares.

*“Hace ver la ciudad de forma distinta, miras tu entorno más bonito, nosotros recibimos los comentarios de la gente y claro po se transforma su entorno, dicen mi calle, en las que yo no puedo transitar, en sectores como La Legua, en enero puedo salir, puedo abrir las puertas, las ventanas de mi casa, transforma”*

*“Lugares que hay que resignificar como por ejemplo villa Grimaldi o el estadio nacional que fueron espacios donde se cometieron aberraciones contra seres humanos, estos espacios llamados memoriales. Es necesario que estos espacios sean revitalizados, cargarlos positivamente para poder borrar toda la maldad y el horror que en ellos se vio”*

La práctica de las artes escénicas en el espacio público permite la vinculación emocional a estos lugares, lo que posibilita su resignificación. Es una forma distinta de habitar la ciudad porque no solo se basa en la funcionalidad o eficiencia del espacio, si no que pone atención a la experiencia significativa de éste.

Esta forma de habitar los espacios con una vinculación emocional también puede observarse a raíz de la interpretación del movimiento de carnavales, donde se ocupa el espacio con un

tono emocional distinto y eso se hace mediante el uso artístico del carnaval que, en contraste con las expresiones artísticas de los espacios públicos en dictadura, llenan estos de una sensación de alegría.

*“Porque esta estética que es de los años ochenta que tiene un contexto súper distinto... porque había una situación puntual que era la opresión, dictadura, y se estaba diciendo no más... y era la manifestación de esa idea. Pero desde una lógica distinta, el carnaval dice “no más” pero también dice libérate, diviértete, hazlo de una forma alegre, reclama pero hazlo de una forma alegre”*

Por otra parte, las artes escénicas en el espacio público dan visibilidad a los lugares que habitan, no solo cambian el tono emocional con el que se puede habitar un espacio, sino que también traen la atención al mismo. El escenario de la práctica que, en este caso son los espacios públicos, cobra una relevancia distinta. Así, el espacio público es aquel donde convergen distintas miradas, donde las artes escénicas funcionan como canalizadores de perspectivas diversas. La práctica de artes escénicas en los espacios públicos posibilita el mostrar realidades distintas, y que en la misma práctica converjan distintos actores.

*“Si yo creo que sí, o sea no me cabe la menor duda que cuando uno pasa y ves a los chicos haciendo hip hop, son espacios que recobran vida a los que uno les pone atención además pasa mucho como que en este ajetreo diario en donde vas súper rápido de un lugar a otro y tampoco uno presta mucha atención al espacio público mismo en realidad a la arquitectura o a la gente que está en ese lugar... dan visibilidad al lugar”*

Por ejemplo, el movimiento de carnavales que ha renacido en Chile a partir de la década de los noventa implica un encuentro a través de la realización de una práctica artística por parte de los vecinos, los artistas y los distintos actores que quieran participar. En otras palabras, el carnaval es diverso y reúne a los ciudadanos. En su esencia, el carnaval sale a la calle y genera encuentros mediados por la práctica artística. Se muestra una diversidad que, como ya mencionamos, rescata y, por tanto, integra distintas culturas, ya sea un rescate de tradiciones perdidas, ya sea una integración de prácticas culturales coexistentes. Existe un esfuerzo por

parte de quienes desarrollan estas prácticas artísticas en la calle, de ir integrando la diversidad en distintos espectros.

Ahora bien, el mostrar distintas realidades también pasa por denunciar distintas problemáticas de interés colectivo. En este punto nos encontramos con la discusión tradicional de la idea de una práctica artística más comprometida con alguna causa social o bien con una ideología. Hay entrevistados que tienen la pretensión de provocar a los espectadores, de entregarles un relato que les permita cuestionarse y reflexionar. En este sentido, se puede entender al teatro, por ejemplo, al servicio de una visión política.

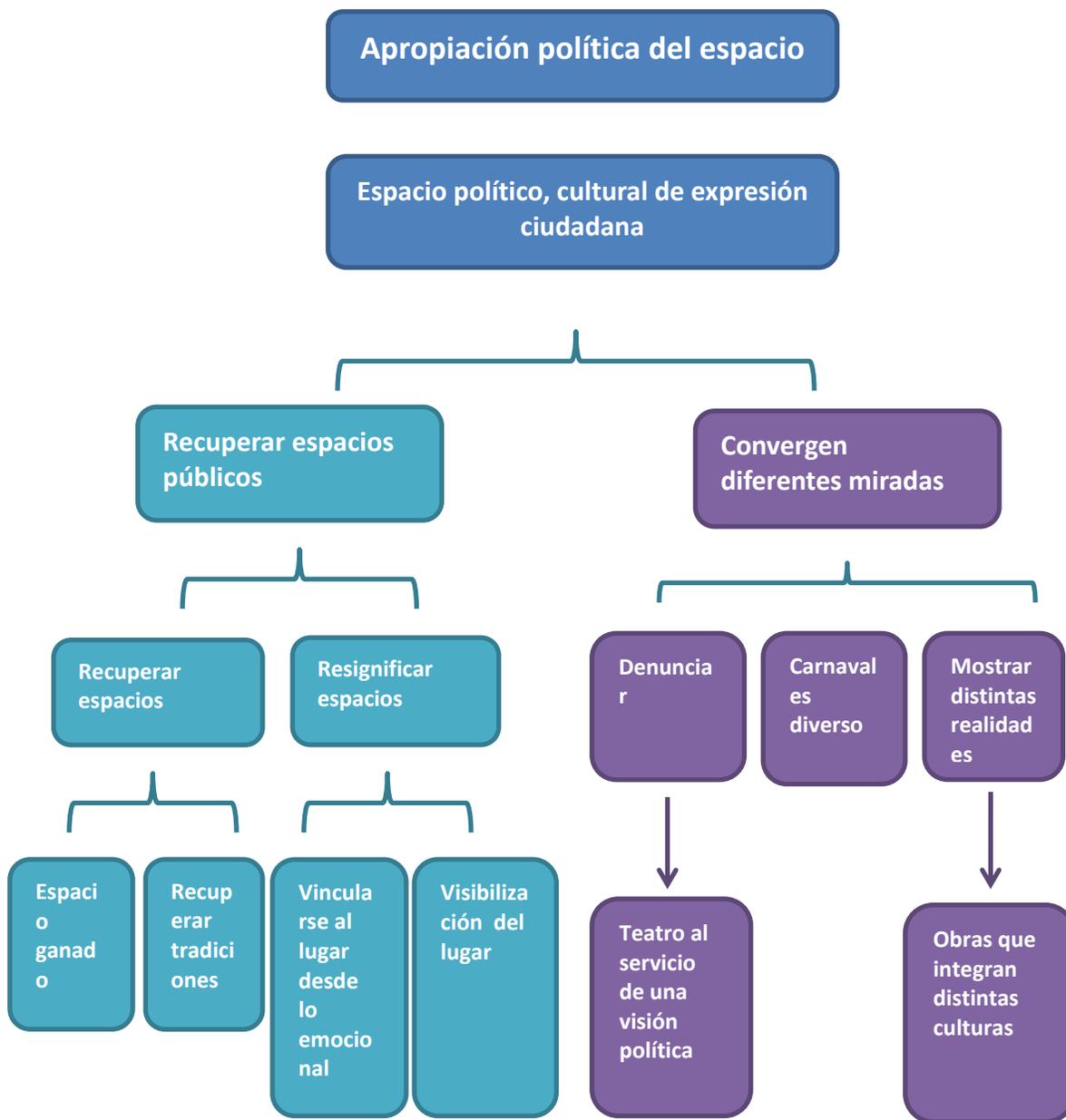
*“Cuando uno hace teatro de calle y es político es ayudar de alguna con tu granito de arena y abrir los ojos y provocar que la gente no se quede callada... todo lo que es arte... colaboramos con eso, es nuestra forma de lucha, es una forma de ayudar de provocar que la gente despierte.”*

*“Es una muy buena herramienta de comunicación, de educación, de agitación y propaganda política, y en esa medida está al servicio de capitalismo y también está al servicio de las corrientes más humanistas, más rebeldes, depende de quién use esta herramienta”*

Finalmente podemos distinguir ejemplos, más allá de la práctica de los propios entrevistados, de cómo el lenguaje artístico en los espacios públicos se ha utilizado de manera política. Un caso son los centros culturales barriales y en cómo desde ellos y saliendo a la calle, se puede generar un fortalecimiento de la organización y confianza dentro de un territorio acotado. Otro, es el uso del lenguaje artístico para denunciar distintos temas, en principio asociados a la denuncia de las violaciones a los derechos humanos en sus diversas dimensiones. También para enriquecer las propias propuestas estéticas que operan, a su vez, como elementos “atractores” de las causas que se quieran denunciar. Y, finalmente, la forma en que el lenguaje carnavalesco ha sido utilizado por marchas del movimiento estudiantil, uno de los movimientos sociales más influyentes de los últimos tiempos.

*“El uso directo que hacen los centros culturales barriales de los espacios ha permitido en algunos barrios por ejemplo controlar temas como la seguridad del barrio”*

Figura N°12: recuperación y apropiación política del espacio



## VI. Conclusiones

Los espacios públicos son espacios propios de las ciudades, sin embargo, como se ha visto, su conformación no es sencilla e involucra distintas dimensiones de la vida urbana, por eso no resulta extraño que éstos y, por tanto, la experiencia de los mismos se vea limitada y transformada por distintos fenómenos urbanos considerados como problemáticos. Estos fenómenos, identificados primero teóricamente, fueron distinguidos por las y los artistas, caracterizando a la urbe como una ciudad fragmentada, difusa, privatizada, vigilada y segregada.

Se habla de una ciudad difusa en la medida que se generan espacios de comunicación transitorios que responden a una contingencia de flujos, los cuales obstaculizan la conformación de unidad y sentido de pertenencia, pues son vistos como espacios de paso y no de permanencia. Precisamente, las y los entrevistados manifiestan que la ciudad privilegia el habitar desde las necesidades, predominando los elementos funcionales, tales como el tránsito y circulación.

La ciudad es también percibida como una ciudad privatizada, en la medida que los espacios públicos son invadidos por lógicas privadas y de mercado, que simulan o reemplazan a los espacios públicos, desdibujándose así los límites entre los espacios públicos y los privados. De esta manera, las dimensiones civiles, democráticas y culturales de los espacios públicos se ven limitadas, pues desde las lógicas de mercado preponderantes los ciudadanos son considerados como consumidores, y su acceso se encuentra supeditado a las restricciones impuestas por los propietarios. La privatización tiene como principio la exclusión, impidiendo que se genere la pluralidad propia de los espacios públicos.

Junto con la privatización, la ciudad se percibe como vigilada, donde predominan las lógicas de exclusión, defensa y miedo al otro. Se señalan fenómenos como la alta presencia policial en manifestaciones ciudadanas, la existencia de plazas y parques enrejados y con acceso limitado, el exceso de medidas de seguridad para proteger la propiedad privada y una suerte de reclusión en la intimidad de los hogares.

Además, la ciudad se observa segregada, donde la población habita barrios y espacios urbanos que tienden a concentrar a los iguales y no fomentar el encuentro. Ésta se distribuye en espacios geográfica y socialmente aislados, definidos en razón de sus ingresos. De modo que se crea una ciudad excesivamente centralizada, donde los espacios públicos relevantes se concentran solo en el centro, dejando excluidas a las periferias y limitando con ello el potencial integrador que éstos poseen.

Finalmente, la ciudad descrita por las y los entrevistados es una urbe fragmentada urbana y socio-culturalmente, que se presenta mediante la ruptura de su unidad, desagregada en un conjunto de lugares inconexos, incapaces de generar un sentido de pertenencia, lo que impide la conformación de lugares de encuentro colectivos.

Es definitiva, se percibe una ciudad donde los espacios públicos, tal como se han definido en esta tesis, son escasos, se encuentran concentrados en ciertos sectores de la urbe, están en peligro y en clara disminución. En otras palabras, las cualidades de los espacios públicos, esto es, ser espacios de encuentro entre diversos, ser lugares de representación de la colectividad que dan sentido y forma a la vida colectiva, ser espacios estructuradores de la ciudad, poseer una dimensión simbólica y política, y el posibilitar la acción concertada y el poder, se ven seriamente amenazadas por estos fenómenos.

Ahora bien, las y los artistas que ejercen su arte escénico en el espacio público dicen enfrentar otros obstáculos, ya no dados por las ciudades y sus dinámicas actuales, sino que por las condiciones de producción de las artes en el país. Al respecto, uno de los temas más evidentes corresponde al financiamiento de los espectáculos artísticos, el que se vincula con dos grandes ámbitos: por una parte, el mercado cultural en el que se desenvuelven y, por otra, el apoyo estatal del que son objetos.

En referencia al mercado cultural, las y los artistas perciben un desinterés del público o, en otras palabras, poca valoración de sus prácticas artísticas, lo que se traduce en una falta de disposición a pagar por este tipo de espectáculos, por considerar las entradas muy caras, y en la preferencia por espectáculos internacionales. Percepción que coincide con los datos presentados en los antecedentes y que dan cuenta de un mercado insuficiente e incapaz de generar condiciones de autofinanciamiento sostenible en el tiempo.

Por otra parte, el apoyo estatal se percibe como insuficiente y cooptado por lógicas políticas partidistas. La cantidad de recursos estatales disponibles para el desarrollo de la cultura y las artes se aprecia como escaso, por lo que existe la queja sobre la falta de prioridad por el mundo de la cultura y las artes, queja que se condice con el hecho que el presupuesto para la cultura representa solo el 0,4% del presupuesto nacional. En añadidura, la principal forma de financiamiento estatal a la cual acceden las y los entrevistados son los fondos concursables. Si bien estos se perciben como accesibles, su adjudicación es vista como dependiente del compromiso y la influencia que se pueda ejercer con los operadores políticos. Lo anterior genera la percepción de una falta de espacios para el desarrollo de las artes escénicas.

En este contexto de mercados desregulados y pequeños, de financiamiento estatal insuficiente y, por tanto, de falta de espacios para el desarrollo del arte, aparece el espacio público urbano como un escenario posible para el desarrollo de las artes escénicas. Ahora bien, dentro de este contexto se ve al espacio público como un espacio residual, que acepta aquellas prácticas artísticas que no tienen cabida en espacios formales, lo que genera una suerte de prejuicio hacia las artes escénicas en estos espacios. Este prejuicio es otro obstáculo que observan las y los cultores de las artes escénicas en los espacios públicos, ya que produce cierta resistencia ciudadana que se propaga también en la prensa.

Cabe señalar también que este prejuicio entra en tensión con el discurso de democratización del arte, donde, por un lado, se quiere salir a la calle por vocación, con un afán de acercar el arte a las personas y de revitalizar los espacios públicos y, por otro, no existe conformidad con el hecho de hacer arte residual.

Dada esta tensión entre las dos formas de entender la práctica de artes escénicas en los espacios públicos, y los obstáculos contextuales señalados, cabe preguntarse: ¿cuál es la motivación de las y los artistas que se dedican al arte callejero impulsados por una decisión consciente? ¿Qué es lo que valoran de los espacios públicos y qué desean poner en valor con su práctica artística?

Al respecto, las y los entrevistados valoran los espacios públicos, sobre todo, como lugares de encuentro. En esta percepción, coinciden con los postulados teóricos de concebir estos espacios como lugares de encuentro entre los diversos. Ahora bien, este encuentro no es

cualquiera, ya que las y los artistas hablan de encuentro democrático. Ya sea por la historia reciente del país, por la experiencia de prohibición del uso de los espacios públicos durante la dictadura cívico-militar o por una cualidad intrínseca de los espacios públicos, estos son considerados como lugares excepcionales para generar el encuentro característico de la democracia, un encuentro entre ciudadanos, un encuentro entre personas iguales en derechos, pero diversos culturalmente.

En este sentido, son vistos como espacios que permiten la expresión de la diversidad y la generación de una pluralidad; son los espacios urbanos llamados a permitir la libertad de los ciudadanos, que no restringen los accesos, pues no son excluyentes. Además, facilitan la expresión ciudadana y la integración entre distintas generaciones y grupos ciudadanos. De esta manera, se los concibe como espacios que aceptan múltiples manifestaciones, siendo una de ellas las prácticas artísticas.

Los espacios públicos son, entonces, aquellos que generan un encuentro democrático, en un amplio sentido de la política, entendiéndola como una deliberación. Así, el espacio público aparece como lo entiende Arendt, esto es, como la esfera que emerge desde la acción concertada de la colectividad, como fruto del encuentro y la pluralidad. Desde esta perspectiva, estos albergan un potencial transformador a partir del poder que emana de la acción concertada por la pluralidad de ciudadanos. Este potencial es valorado por las y los entrevistados en tanto entrega la oportunidad de incidir en la comunidad.

Ahora, en estos espacios que son vistos como lugares de diversidad, conformación de ciudadanía, de expresión ciudadana y con un potencial transformador, donde también se dan fenómenos urbanos adversos que los limitan, cabe preguntarse por el rol que le asignan las y los entrevistados a la práctica de artes escénicas en dichos espacios.

Una primera conclusión dice relación con las dimensiones de los espacios públicos que los entrevistados tienen en consideración. Cabe recordar que el espacio público se concibe desde tres grandes dimensiones: una funcional, una simbólica cultural y otra cívico-política. Las artes escénicas en el espacio público intervienen principalmente en las dimensiones simbólica-cultural y político-cívica, pero tienen poco que decir respecto al aspecto funcional de estos espacios.

Con el aspecto funcional se hace referencia a su papel organizador de la trama urbana, en tanto permite planear usos y funciones de la ciudad, donde la infraestructura urbana aparece como un importante mecanismo de redistribución social. Con respecto a la infraestructura urbana, las y los entrevistados observan una concentración de bienes y servicios en el centro de las ciudades. Además, perciben una infraestructura estandarizada que no da respuestas a las necesidades particulares de los territorios, lo que demuestra la escasa participación ciudadana en sus diseños. En este escenario, a quienes practican artes escénicas solo les queda adaptarse y acomodarse de la mejor forma posible a la infraestructura ya dada, no se plantean intervenirla, sino adecuarse a ella. La dimensión funcional de los espacios públicos es vista más bien como un elemento bajo el cual las artes escénicas no tienen injerencia, sino que son realidades a las cuales hay que adaptarse.

Por otra parte, a las artes escénicas sí se las vincula con la construcción simbólica de los espacios públicos, de hecho, las valoraciones que las y los entrevistados hacen de sus prácticas artísticas tienen que ver con esta dimensión. Como ya se ha visto, los espacios públicos son los lugares destinados al encuentro, que nos permiten reconocer al otro y a nosotros mismos. En este sentido, son espacios de apariencias, tal como los describe Arendt, donde se puede ser visto y oído con la mayor publicidad posible. Además, son espacios de reconocimiento de los otros o, como los describe Carrión, espacios de representatividad de la colectividad. Así entendidos, éstos otorgan la posibilidad de generar cohesión comunitaria e identidad territorial de manera que, como lo expone Carrion, el acceso al espacio público permite reconstruir el derecho a la asociación, identidad y a la *polis*.

En el caso particular del rol de las artes escénicas en estos espacios, las y los entrevistados señalan que éstas permiten vivir la experiencia del nosotros; cuando las artes escénicas logran resonar en las colectividades, fortalecen también a la comunidad, a través de dos vías. Por una parte, porque son una herramienta para generar encuentros, habitando los mismos espacios, pero desde la conexión que se genera con los otros, coordinándose y conociéndose mutuamente y perdiendo así el miedo a los otros. Por otra parte, permite construir comunidad, al generar experiencias de ensayo de decisiones y generando reflexiones y opiniones críticas del entorno. De esta forma, y al generar una experiencia en colectivo con

los otros, las artes escénicas actúan precisamente en las dimensiones simbólicas culturales de los espacios públicos.

A su vez, las artes escénicas quiebran con la cotidianeidad de las ciudades y cuestionan la calle, para atrapar al transeúnte y entregarle una nueva forma de habitar la ciudad, mediada por una experiencia colectiva. Entonces, al posibilitar la experiencia de habitar la ciudad en conexión con otros, genera una experiencia de construcción de sentido compartido, una experiencia de resignificación colectiva de los lugares que interviene. En otras palabras, las artes escénicas en los espacios públicos transforman los lugares en espacios, porque hacen de los rincones de la ciudad lugares practicados, espacios que se llenan de la práctica de las artes y de experiencias compartidas de resignificación.

Es en este sentido que las y los entrevistados se plantean la misión de recuperar espacios urbanos que se encuentran en desuso, que están privatizados y que solo albergan usos funcionales de la ciudad. Por medio de la práctica de artes escénicas, los espacios públicos, que antes fueron vistos como ajenos e inseguros, cobran nuevos sentidos y son reapropiados por los ciudadanos. Éstos se recuperan mediante la generación de una vinculación emocional mediada por el arte, mostrando distintas realidades, a través de la convergencia de distintas miradas. En conclusión, estas prácticas transforman los lugares urbanos en espacios de apropiación e identidad generando una construcción simbólica del espacio.

Así, las artes escénicas en los espacios públicos generan una apropiación de estos espacios, resignifican los lugares, es decir, logran transformar el primer sentido de lugares ajenos e inseguros a espacios donde convergen distintas miradas, invirtiendo sus sentidos originales. Las y los entrevistados entienden lo anterior, por ejemplo, al relatar cómo parte de su obra fue recuperar los espacios públicos después de la dictadura cívico militar o cómo ahora recuperan espacios tomados por problemas sociales como las drogas y la delincuencia.

Entonces, si entendemos que la práctica de artes escénicas en los espacios públicos es una forma de apropiación y de resignificación de los mismos, que permiten construir un sentido colectivo, entonces, también podemos entender esta práctica como una de resistencia, tal como lo describe De Certeau.

Al considerar la práctica de artes escénicas como prácticas de resistencia, se vincula con la dimensión cívico-política de los espacios públicos, donde cada vez que se sale a la calle a hacer arte, se ejerce el derecho de producir el espacio urbano y, por tanto, se está realizando una declaración política.

Entonces, mediante el encuentro y la construcción de sentido colectivo que generan las artes escénicas, hacen posible que emerja lo que Arendt distingue como esfera pública, es decir hacen posible la emergencia de una pluralidad que actúa concertadamente y, de esta manera, generan la emergencia de poder. Con ello, permiten desplegar el potencial transformador de los espacios públicos.

Es así como finalmente se puede concluir que las y los entrevistados entienden su práctica como significativa en la medida que ésta el encuentro ciudadano, a través del cual se crea una experiencia de construcción de sentido colectivo, que constituye una forma distinta de habitar la ciudad, la que se entiende como una práctica de resistencia y participación política.

Ahora bien, dicho esto cabe responder la última pregunta de esta investigación, que refiere a la evolución que han tenido estas experiencias artísticas. Si bien las prácticas artísticas descritas han sido entendidas como prácticas de resistencia, es decir, que invierten los sentidos espaciales disciplinares y privatizados, éstas han tenido diferentes trayectorias a lo largo del tiempo. Mientras que algunas han desaparecido, otras se mantienen y otras han cambiado. Cabe entonces preguntarse, ¿en qué medida éstas siguen siendo consideradas prácticas de resistencia?

Como se vio, hay prácticas que surgen en tiempos de dictadura y que con la vuelta de la democracia desaparecen. Éstas fueron claramente prácticas resistente a la represión imperante durante este tiempo. Emergen en respuesta a esta represión, se toman los espacios prohibidos, generan cuestionamientos a las lógicas vigentes y desaparecen cuando este cuestionamiento es superado.

Por otro lado, existen casos que surgen como prácticas de resistencia y que se mantienen hasta nuestros días como tales. Son compañías independientes, en materia financiera, que se resisten a ser parte de los círculos de influencia partidista y supeditar su financiamiento a éstas. Son compañías que han logrado hacer una labor estable, trabajando con comunidades

que luchan contra las lógicas urbanas actuales, evitando que la privatización o que el miedo a los otros invada los barrios que intervienen.

Finalmente, hay casos que, si bien nacen como prácticas resistentes, se han adaptado a las nuevas lógicas disciplinares, transformándose y generando vínculos estables con las elites dirigentes, para permanecer estables como compañías financiadas por el Estado o por las grandes empresas del país. No obstante lo anterior, intervienen en los espacios públicos, resignifican esos espacios y generan alto impacto, incluso a nivel nacional.

En este sentido, existen distintos niveles en los cuales una práctica artística en los espacios públicos puede obedecer a lógicas de resistencia.

Para concluir, y retomando la discusión inicial, cuando se caracterizó el contexto nacional bajo un escenario donde las y los chilenos tienen altos niveles de bienestar subjetivo individual, pero bajos de bienestar subjetivo social, se puede afirmar que las artes escénicas en los espacios públicos constituyen prácticas de resistencia y de ejercicio de ciudadanía que permiten hacer un rescate de lo público. Éstas hacen posible la emergencia de lo público en la medida que genera una pluralidad, que promueve un encuentro democrático que fortalece la cohesión comunitaria y crea identidad. Así, otorgan la posibilidad de actuar concertadamente y, en ese sentido, hacen posible la emergencia del poder.

En consecuencia, las artes escénicas en los espacios públicos actúan como prácticas cotidianas, microbianas, que logran invertir significados, al apropiarse de los espacios urbanos para crear espacios ciudadanos. Así, hacen un rescate de lo que significa lo público; rescate que parece ser necesario en nuestros tiempos, para poder ir conformando mayores espacios de bienestar subjetivo a nivel social y, de esta manera, estar más conforme con el país que construimos y del cual todos somos parte.

## VII. Bibliografía

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. 1° ed. 5° reimp. Buenos Aires. Paidós.
- Bang, C. L. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y Sociedad* n°XX , 1-25.
- Borja, J. (2003). *El espacio público: Ciudad y Ciudadanía*. Barcelona: Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L.)
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Carrion, F. (2007). Espacio público: punto de partida para la alteridad. En O. Segovia, *Espacios públicos y construcción social* (págs. 79-100). Santiago: Sur ediciones.
- Casallo, V. (2013). *Estética y Espacio Público: una lectura De Hannah Arendt desde la comunicación*. Conexión, departamento de comunicaciones de la PUCP, 98-111.
- Certeau, M. d. (2000). *La invención de lo cotidiano I. artes de hacer*. México D.F.: Instituto Tecnológico y de estudios superiores A.C. UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA.
- Dascal, G. (2007). Reflexiones acerca de la relación entre los espacios públicos y el capital social. En O. Segovia, *Espacio Público y Construcción Social, hacia un ejercicio de ciudadanía* (págs. 29-41). Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2005) *The discipline and practice of qualitative research*. En: Denzin, N. & Lincoln, Y. (eds) *Sage Handbook of Qualitative Research*. London: Sage Publications.
- Freeman, M. y Mathison, S. (2009) *Researching children's experiences*. New York: The Guilford Press.
- Gainza, A. (2006). La entrevista en profundidad individual. En M. Canales, & (comp), *Metodología de la investigación social: introducción a los oficios*. Santiago: Lom.
- Kvale, S. (1996) *InterViews: an introduction*. London: Sage Publications.
- Lefebvre H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid. Capitán Swing.
- Mardones, R. (2013). Reflexiones sobre el espacio público y participación en las políticas públicas de vivienda en Santiago de Chile. *Hacia una práctica comunitaria*. Comunitaria. *Revista internacional de trabajo social y ciencias sociales* ISSN 2173-0512 .

- MINVU. (s.f.). [www.minvu.cl](http://www.minvu.cl). Recuperado el 24 de enero de 2017, de sitio web del ministerio de vivienda y urbanismo: [www.minvu.cl](http://www.minvu.cl)
- Mujica. (2006). Participación ciudadana y esfera pública según Hannah Arendt. En Carlos F. Pressacco (editor), *Totalitarismo, banalidad y despolitización, la actualidad de Hannah Arendt*; (págs. 42-52). Santiago de Chile: Lom ediciones.
- Muñoz, S. (2016). "Descripción y análisis de la implementación de los modelos de gestión. Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas .
- Negrón, B. (2014). El "estado del arte" en Chile. *Periférica internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*. N° 15. ISSN1577-1172.
- Orive, M. G. (2013). ¿Habitar la ciudad? una aproximación a la experiencia de lo urbano desde la práctica artística contemporánea. *Arte y Ciudad- revista de investigación* ISSN 2254-2930, 385-402.
- PNUD. (2012). *Informe desarrollo humano en Chile* PNUD. Santiago: PNUD.
- Ramírez, J., & Salinas, D. (2013). *USO ARTÍSTICO Y CULTURAL DEL ESPACIO PÚBLICO EN CHILE*. Tesis para optar al grado académico de Magíster en Gestión Cultural, 65-78. (p. g. G., Ed.) Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Salcedo, R. (2002). El espacio público en el debate actual: una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno. *EURE* V.28 N.84, 20-36.
- Salcedo, R. (2007). La lucha por el espacio urbano. En O. Segovia, *Espacio Público y Construcción Social, hacia un ejercicio de ciudadanía* (págs. 58-69). Santiago de Chile: Ediciones Sur.
- Salvat, & Pressacco. (2006). Participación ciudadana y esfera pública según Hannah Arendt. En *Totalitarismo, banalidad y despolitización, la actualidad de Hannah Arendt*; Carlos F. Pressacco editor (págs. 30-50). Santiago de Chile: Lom ediciones.
- Stanford, u. d. (s.f.). Universidad de Stanford. Recuperado el 23 de Octubre de 2016, de <http://plato.stanford.edu/entries/arendt/>
- Strauss, A., & Juliet, C. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para realizar la Teoría fundamentada*. Bogotá: Editorial universidad de Antioquia.

Recursos web:

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile; consultado el 14 de enero de 2017, en <http://www.monumentos.cl/consejo/606/w3-channel.html>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; consultado el 16 de enero de 2017; en <http://www.cultura.gob.cl/>

Observatorio de Políticas Públicas Culturales; consultado el 16 de enero de 2017, en <http://www.observatoripoliticasculturales.cl/OPC/seguimiento/fondos-de-cultura-2015/>

Servicio Nacional de Patrimonio Cultural; consultado el 14 de enero de 2017, en <http://www.dibam.cl/614/w3-channel.html>.

Stanford, u. d. (s.f.). Universidad de Stanford. Recuperado el 23 de Octubre de 2016, de <http://plato.stanford.edu/entries/arendt/>