



HAZ TU TESIS EN CULTURA FONDO DE INVESTIGACIÓN 2013

Modelos de desarrollo cultural para el espacio público: Ciudadanía y participación creativa

Coordinadora: María José Cifuentes

Investigadores: Diana Duarte Bernal, Marcelo Salinas Rojas,
Daniela Cornejo, Cynthia Olave J., Daniel Katz

Convocatoria 2013

Modelos de desarrollo cultural para el Espacio Público: Ciudadanía y participación creativa

Diana Duarte Bernal, Marcelo Salinas Rojas, Daniela Cornejo, Cynthia Olave J., Daniel Katz

Coordinadora: María José Cifuentes

Fondo de investigación, Concurso Haz Tu Tesis en Cultura, convocatoria 2013.

¿Cómo citar?

Autor(a) (2013): Título del artículo. Haz tu tesis en cultura, Fondo de investigación.. Santiago. <<http://www.observatoriocultural.gob.cl/haz-tu-tesis-en-cultura/2013/>>

CONTENIDOS

PRESENTACIÓN

Acción y participación, nuevos paradigmas en torno a la acción colaborativa desde el arte y la cultura

María José Cifuentes (Coordinadora) _____ 4-15

De las ciudades creativas a los ciudadanos creativos: gestión cultural en modelos colaborativos de espacios comunes

Diana Duarte Bernal _____ 16-35

Políticas culturales o la mano invisible del mercado

Marcelo Salinas Rojas _____ 36-52

Iniciativas para cartografiar la memoria: participación y tránsito en torno a los sitios de memoria

Daniela Cornejo _____ 53-75

La creatividad cotidiana: Una clave oculta para potenciar la participación ciudadana en el espacio público

Cynthia Olave J _____ 76-97

Participación cultural en el marco de la gestión municipal

Daniel Katz _____ 98-124

PRESENTACIÓN

Acción y participación, nuevos paradigmas en torno a la acción colaborativa desde el arte y la cultura

María José Cifuentes (Coordinadora)

La participación social y la necesidad de volver a la comunidad son temáticas recurrentes tanto en la filosofía contemporánea, como en los estudios culturales a nivel internacional. Al parecer existe, desde la teoría actual, una necesidad por cuestionar los saberes heredados y reforzar o resignificar conceptos que la sociedad ha asimilado moralmente, pero desigualado éticamente en la propia práctica cotidiana.

La comunidad, como concepto social y político moderno, se ha vuelto una palabra recurrente en los movimientos sociales de la posmodernidad. A pesar de ser problematizada en los años ochenta y noventa por la filosofía política y la antropología, hoy se rescatan en los discursos teóricos contemporáneos los análisis de filósofos tales como el francés Jean-Luc Nancy, o el italiano Roberto Esposito, quienes observan en la comunidad una “imposibilidad” en la era del capitalismo actual, producto de una crisis profunda en el sistema político que desgarrar el vínculo social y que hace cuestionar el ideal de lo común, frente a una era cargada de subjetividad.

La problematización de estos conceptos evidencia a su vez un síntoma mayor, el cuestionamiento hacia el sistema político que los alberga en su definición: la democracia.

La interrogante ante dicho sistema surge frente al paradigma de la representación del Estado, entre la toma de decisiones individuales y las colectivas, en un contexto donde el poder está dado, ya no por la ciudadanía, sino por la economía.

¿Existe aún la democracia?

La democracia es sin duda la máxima expresión de representación política de la sociedad civil y ha sido la fórmula históricamente más efectiva de organización del poder. En ella, la participación es uno de los principios básicos, permitiéndole a la comunidad ejercer la toma de decisiones. Hoy a 25 años de la llegada de este sistema a Chile, observamos cómo la máxima expresión de soberanía del pueblo ha comenzado a ser cuestionada a nivel mundial. Tras la consolidación de la globalización “el concepto y las prácticas de la democracia han entrado en crisis en todas partes” (Hardt y Negri, 2004, p. 267) perdiendo su legitimidad como sistema único de igualdad política. Cada vez es más común observar el descontento frente a los sistemas electorales y a su vez, aumentan más las quejas frente a la falta de representatividad desde los partidos políticos, así lo diagnostican Michael Hardt y Tony Negri en su libro *Multitud, guerra y democracia en la era del imperio*:

La representación falsa y distorsionada que resulta de los sistemas electorales locales y nacionales viene siendo objeto de quejas desde hace mucho tiempo. Al parecer el voto ha quedado reducido a la obligación de elegir a un candidato no deseado, pero que se ofrece como un mal menor, para que nos represente deficientemente durante dos, cuatro o seis años. Ciertamente los bajos niveles de participación en las elecciones socavan la representatividad de las elecciones: los electores se abstienen, expresan una protesta silenciosa contra el sistema (p. 310).

Ahora bien, la crisis de la representación y la participación proviene a su vez de los nuevos contextos económicos y políticos que derivan del fenómeno de la globalización. Tal como indican los autores antes señalados podemos identificar hoy que “en parte la crisis proviene de que no queda claro lo que significa democracia en un mundo globalizado. Sin duda la democracia va a significar algo muy distinto de lo que se entendió por democracia en el contexto nacional durante la modernidad” (p. 268). Quizás hoy más que nunca se hace necesaria la revisión de la noción de democracia que hemos construido, así como también

abrir la posibilidad de que su significado hoy se encuentre en una fase de transformación o construcción desde un nuevo ciclo social.

Sin embargo, es confuso como sociedad, aceptar que un sistema tan valorado y añorado históricamente de pronto se haya vuelto en contra, abandonando sus propias prácticas. Por alguna razón hemos perdido la necesidad de participar, o de ser comunidad. Y a pesar de que existen los dispositivos para hacerlo, hemos abandonado esta facultad como sociedad. Al parecer una de las razones de este síntoma social estarían dadas por el abandono de la responsabilidad ética, en pos de la tolerancia moral, tal como advierte el teórico español José Antonio Sánchez (2014), en su última conferencia realizada en Brasil:

Nos gustaría vivir en una sociedad democrática, donde cada cual dice lo que piensa, hace lo que puede y expresa lo que siente. Y aparentemente esto es posible en términos morales: vivimos en una sociedad (en las grandes ciudades de casi todo el mundo) muy tolerante con respecto a los comportamientos individuales, siempre que estos no afecten al reparto de la propiedad. La libertad moral no sólo no es incompatible con el régimen político neoliberal, sino que constituye su base micropolítica. Pero no es la libertad moral lo que garantiza la honestidad, la sinceridad ni la transparencia, sino, paradójicamente, la responsabilidad ética. No se trata de que el individuo haga lo que quiera, sino de que decida lo que quiere.

Reflexión que invita a observar de qué manera el sistema neoliberal ha ido absorbiendo nociones para su propio provecho económico. Es así como “la defensa de la libertad ha provocado el aislamiento de los individuos. La defensa de la singularidad ha provocado su alienación. El individualismo neoliberal se consume en la producción de personas que, siendo individuos y sujetos derechos, viven en el aislamiento y en la alienación,” (Sánchez, 2014) abandonando por ende la participación y la comunidad.

De igual forma se han instrumentalizado las propias características de la democracia para favorecer a la economía, dotando de igualdad y participación a las propias prácticas del consumo. Todos tenemos acceso a las mismas ofertas. El consumo de la clase media ha pasado a ser el consumo de la clase más baja, finalmente todos nos hemos vuelto iguales ante el

mercado y todos podemos participar en él. Lo que no implica una igualdad de clases y muchos menos “la superación de la pobreza” sino, más bien, una práctica democrática de la economía donde todos tenemos acceso a la deuda. Nuestro sistema político nacional, incluyendo la clase política, ha derivado hacia el control de un nuevo autoritarismo, el del propio sistema económico mundial y del que finalmente dependemos como individuos.

Asimismo, la economía se ha introducido en diversos aspectos culturales, tal como indican Hardt y Negri (2004) hemos llegado a una biopolítica de la economía:

La producción económica es cada vez más biopolítica, se orienta a la producción de bienes, pero también y más fundamentalmente a la producción de información, de comunicación de cooperación, es decir, de relaciones sociales y de orden social. Por lo tanto la cultura es directamente un elemento del orden político y de la producción biológica (p. 380).

Esta relación entre economía y vida advierte nuevamente la instrumentalización de la propia condición humana y de su cualidad como ser pensante en pos de la economía: no basta el producto, sino que además la propia creatividad, el conocimiento y las ideas se convierten en un bien de intercambio. Se han modificado los paradigmas hacia el surgimiento de una nueva subjetividad que en apariencia aparece desde la igualdad y la diversidad, pero que como advierte Sánchez (2014), son solo parte de una experiencia de ficción, en pos de un sujeto neoliberal:

Contra la personalidad autoritaria, se lanzaban consignas del tipo: “sé diferente”, “sé único”, “sé tú mismo”. Estas mismas consignas son ahora convertidas en eslóganes y núcleos de una nueva subjetividad. La flexibilidad es uno de los principales atributos de la economía global. Pero también refiere a una serie de cualidades positivas que antes estaban del lado de la revuelta y ahora lo están del lado del poder: espontaneidad, creatividad, cooperación, movilidad. En el interior de los ámbitos acotados por la actividad económica, la personalidad flexible se puede desarrollar en

la ficción de la igualdad, el aprecio de la diversidad y el interés por la experimentación para así constituirse en sujeto neoliberal de experiencia.

Comunidad y espacio público

A partir de esta lógica de ficción de la igualdad y la diversidad se podría decir que el consumo de la imagen, a través de la moda y el consumo cultural, ha generado a su vez un aparente estado de homogenización social, producto de este nuevo sujeto neoliberal. Hoy es fácil vestir similar, adquirir los mismos productos, o tener acceso a la información y a la opinión pública en los medios de comunicación y en las redes sociales, lo que nos hace sentir que pertenecemos a algo y que tenemos algo en común. Un estado de ilusión que nos acomoda y reconforta y que se puede diagnosticar en cada *like* que ponemos en Facebook, acción que pareciera unirnos en una masa de “me gusta” que nos hacen sentir parte de una comunidad de gustos o actitudes. Finalmente la globalización ha desarrollado la “solidaridad con los semejantes y agresión contra los diferentes” (Sennett, 1978, p. 16). Bajo el paraguas de la democracia (o la ficción de la democracia) hemos ido dejando fuera la diversidad que enriquece la propia práctica cultural. Al neutralizar las diferencias hemos dejado fuera como posibilidad la necesidad *del otro*, distinto a nosotros.

Para Richard Sennett, las fuerzas culturales de hoy operan en contra de las prácticas de cooperación, temática central de su libro *Juntos, rituales y prácticas de cooperación*. Texto que se enfoca en lo que él denomina como *habilidades dialógicas*, que se relacionan con la posibilidad de los individuos de interactuar asumiendo sus diferencias, desarrollando la empatía más que la simpatía.

Para Sennett existe “un nuevo tipo de personaje: el individuo proclive a reducir la ansiedad a la que pueden dar lugar las diferencias” (2012, p. 22). Nuestra sociedad justamente se ha encargado de neutralizar todo aquello que implique salir de la norma, con el fin de evitar excitaciones por existir diferencias profundas. No por nada hemos dejado de hablar de religión y política en la mesa los domingos para comentar el último episodio televisivo o de las

redes sociales. Hemos primado como sociedad por lo que este autor llama la homogenización del gusto para evitarnos conflictos:

La homogenización cultural es evidente en la arquitectura moderna, lo mismo en la vestimenta, en la comida rápida, la música popular, los hoteles, y una interminable lista globalizada. La afirmación “todos somos básicamente iguales” expresa una visión del mundo que busca la neutralidad. El deseo de neutralizar la diferencia, de domesticarla, surge de una ansiedad relativa a la diferencia, que se entremezcla con la cultura económica del consumidor global. Una consecuencia de ello es el debilitamiento del impulso a cooperar con los que siguen siendo irreductiblemente Otro (2012, p. 22)

Si hoy nos encontramos bajo una homogenización cultural, ¿dónde está el encuentro del otro? Si actuamos siempre bajo una apariencia, un modelo de conducta homogenizado, una imagen, ¿cómo podemos advertir que hay otro que es diferente a nosotros? Según Sennett (2012) finalmente es la diferencia lo que nos permite buscar lo que hay en común y desde ahí colaborar.

Es bajo la pregunta de *lo común* que la participación y la comunidad, como conceptos han vuelto a estar presentes en el discurso ciudadano. Las movilizaciones sociales, son justamente la respuesta a ello, accionadas por el descontento y la pérdida de confianza en la representación y en la manipulación de los principios de la democracia:

Estas protestas revelan no solo una crisis de representación democrática, sino la corrupción de nuestro vocabulario público. En sus quejas reconocemos al menos tres principios fundamentales del constitucionalismo moderno que han sido vaciados de su contenido original: ningún poder sin representación, la separación de poderes u la libertad de expresión (Hardt y Negri, 2004, p. 313)

No obstante *lo común*, también ha sido instrumentalizado dentro de la globalización, por ello la seguridad se ha convertido en una lógica de lo común, como señalan Hardt y Negri. Mientras unos se manifiestan cuestionando a la autoridad, otros se reprimen usando lo común como objeto de control.

En este contexto de legitimación de lo común por “la sociedad de los indignados”, el espacio público ha vuelto a cobrar importancia, no solo por su ocupación, sino por un regreso a su teorización. La historia del concepto *público* está relacionada directamente con el concepto del bien común:

Los primeros usos registrados de la palabra público en inglés identifican lo público con el bien común en la sociedad. En 1470, por ejemplo, Malory hablaba del “emperador Lucio... dictador o administrador de la voluntad pública de Roma”. Alrededor de 70 años más tarde, se le agregó un sentido de público a aquello que es manifiesto y abierto a la observación general. (Sennet, 1978, p.26)

Los significados otorgados a *le public* en francés muestran una situación similar. El uso renacentista de la palabra fue empleado en función del bien común y el cuerpo político; paulatinamente *le public* se transformó también en una región especial de la sociabilidad (Sennett, 1978).

Con el tiempo la palabra público fue más allá de la vida social localizada al margen de la familia y los amigos, “sino que aludía también a que este dominio público de conocidos y extraños incluía una diversidad de personas relativamente amplia” (p. 27). Finalmente la línea trazada entre lo público y lo privado estaba separada por la división entre la civilización y la naturaleza:

La línea trazada entre lo público y lo privado era aquella sobre la cual los reclamos de la civilidad, compendiados por la conducta pública, cosmopolita estaban equilibrados con los reclamos de la naturaleza, compendiados por la familia. Ellos vieron a estos reclamos en conflictos y la complejidad de su visión se basa en que rehusaron preferir

a uno sobre el otro, manteniendo a los dos en estados de equilibrio. A mediados del siglo XVIII, el comportarse con los extraños de una manera emocionalmente satisfactoria y permanecer, sin embargo, apartado de ellos fue visto como el medio por el cual el animal humano se transformó en el ser social (Sennett, 1978, p. 29).

Por lo tanto, es el espacio público el lugar donde surge el *ser social*. Justamente por la necesidad de dialogar con otro, un extraño, surge la comunicación que es la máxima ilustración de lo común a través del lenguaje. Hoy el espacio público se ha transformado en un espacio de silencios, cada vez más se reduce la palabra, el gesto, el saludo y las intenciones de relacionarnos con ese otro que también transita por el mismo lugar, pero que nos es indiferente. En este contexto de constantes preguntas y desafíos sobre lo que es ser un *ser social*, el arte y la cultura han iniciado un proceso de integración en búsqueda de una activación de la participación ciudadana, pero esta vez usando la creatividad como motor de integración y búsqueda de lo común.

Las investigaciones que siguen indagan justamente en torno a estas temáticas, poniendo énfasis en un nuevo prisma de análisis; que observa aquellas prácticas que desde la cultura, su gestión, protección y desarrollo cuestionan este incierto escenario globalizado, con la intención de abrir horizontes y revalorizar el sentido de la comunidad. Donde a su vez el arte toma protagonismo como motor de experiencias sociales que hacen posible el encuentro y la participación.

Los siguientes artículos nacen justamente desde las necesidades de sus autores por investigar en torno a nuevos modelos de desarrollo social, específicamente en aquellos donde la cultura da respuesta a los temas de ciudadanía creativa, espacios de creación, fomento y participación, incluyendo esta última como eje de desarrollo en común a lo largo de la mayoría de las investigaciones a continuación presentadas. Los textos son a su vez, aproximaciones referenciales y bibliográficas. En ellos se pueden identificar los marcos teóricos que nutren la investigación de la tesis, que aún se encuentran en desarrollo en la mayoría de sus autores. La problematización del uso de los espacios públicos y la participación cultural y artística guía en gran parte las problemáticas escogidas, siendo una contribución a la discusión del tema, sumando miradas locales y nacionales e integrando enfoques interdisciplinarios.

“Iniciativas para cartografiar la memoria: participación y tránsito en torno a los sitios de memoria”, es el título del artículo de Daniela Cornejo. Este texto explora los espacios de memoria que han sido olvidados por la propia comunidad. Cornejo pregunta ¿para qué sirve develar lo ausente?, con la intención de materializar la presencia del pasado mediante la integración de dispositivos participativos que inviten a la comunidad a tomar conciencia de la historia de los lugares que habitan, los que se traducen en la creación de una cartografía de la memoria en Santiago. El marco teórico se fundamenta en los análisis de la investigadora norteamericana Katherine Hite, quien profundiza en los factores que inciden en la conmemoración y el significado de la memoria. Cornejo pone énfasis en su desarrollo en la importancia de tres ejes que constituyen los casos de estudio de su proyecto: los señalamientos, las marcas territoriales y los sitios de memoria.

Siguiendo con la idea de la ciudadanía como motor de participación local, mediante la cultura, se encuentra el texto de Cynthia Olave, “Creatividad cotidiana: el intersticio social para potenciar la participación ciudadana”, tesis que centra su investigación en la participación en cultura, sus expectativas y su realidad en la ciudad de Antofagasta. Olave realiza una recopilación de los diversos fenómenos culturales que se realizaron en este territorio advirtiéndole al lector de la involución de las prácticas culturales en dicha ciudad. Revisa el pasado y se conecta con la grandeza de antaño y el abandono del presente, considerando testimonios que demuestran la existencia de un movimiento cultural previo, que incluía importantes exponentes como Pedro de la Barra, Andrés Sabella y Mario Bahamonde, entre otros, y que desaparece con la dictadura militar. La autora hace un diagnóstico y se centra en las ideas de participación cultural en esta localidad, cotejando con la realidad de otros países e integrando la revisión de conceptos como las ideas de *práctica* de Michael de Certeau y las nociones de público, comunidad y participación.

Continuando con la línea de participación y localidad, Daniel Katz, enfoca su investigación en un plano aún más micro, poniendo la mirada en los propios gobiernos locales, indagando en el caso particular de la comuna de Lo Prado. En su texto, “Participación cultural en el marco de la gestión municipal”, Katz plantea desde su propia práctica el desafío del gestor cultural como mediador entre las políticas del gobierno local y las necesidades culturales de la comunidad, a partir de una coyuntura específica: la inauguración del Centro Cultural de Lo Prado, el cual fue edificado como parte de las *Medidas Bicentenario*.

Para el autor el desafío está en establecer los vínculos entre los gobiernos locales y los actores culturales de la comuna. Para ello su propuesta investigativa profundiza en los conceptos de comunidad y participación cultural. Katz, dialoga con la política pública en pos de la recuperación de la cultura comunitaria y la inclusión de quienes habitan en la comuna de Lo Prado.

Su marco teórico es diverso, en él se integran tanto normas legislativas y culturales, como también diálogos entre las diversas posturas y análisis de la comunidad desarrolladas por Esposito y Nancy. Desmitifica el concepto y advierte las diferencias entre abordar la comunidad como representación o como participación, poniendo énfasis también en el estado de abandono de dicho concepto, en la propia política cultural, acusando una falta de interés en el propio Estado de integrar políticas participativas en el sector cultural que potencien la comunidad. De igual forma, Katz propone un enfoque metodológico en la idea de trabajo comunitario y las posibilidades de enriquecimiento que tiene este método cuando se integra la cultura e instala y desarrolla la idea de participación cultural.

“De las ciudades creativas a los ciudadanos creativos: gestión cultural en modelos colaborativos de espacios comunes”, Diana Duarte propone el estudio crítico de las ciudades creativas, denunciando las demandas económicas a las cuales aplica la existencia de estas nuevas nomenclaturas en la política cultural, mostrando cómo la *creatividad* se convirtió en un recurso para alcanzar el éxito económico. En su texto, la autora, explica de qué manera las prácticas culturales pasaron a ocupar un lugar significativo en la economía, creando nuevas configuraciones socioterritoriales, convirtiéndose las ciudades y su cultura local creativa en lugares estratégicos para la economía global. Duarte explora en el modelo de *ciudades creativas* propuesto por Charles Landry y Franco Bianchini quienes desarrollan el concepto de la mano de la economía creativa. La autora crítica dicho modelo a partir del caso específico de Colombia y propone una nueva aproximación a estas prácticas desde la gestión cultural, integrando la participación y la colaboración y abordando la importancia de volver hacia los espacios públicos. Duarte propone la idea de *nuevas ciudadanías*, donde prima la diversidad de intereses, la valoración de la experiencia cotidiana, la construcción de espacio común y la puesta en marcha de los procesos colaborativos. Analiza tres casos nacionales: *Los recorridos patrimoniales*, organizados por Matucana 100, *Las danzas calles* y el colectivo *PlantaBlanda*. En estos ejemplos Duarte propone que la creatividad no está puesta en servicio de la producción privada, sino que reivindica la actividad colectiva incluyendo la gestión cultural.

Finalmente el texto de Marcelo Salinas “Políticas culturales o la mano invisible del mercado”, profundiza en esta instrumentalización económica que denuncia en diferente medida el conjunto de los textos. En este artículo se puede apreciar una revisión crítica a la huella que dejaron las dictaduras en Latinoamérica y a la instauración de un mercado neoliberal que abandonó por completo el desarrollo de una política cultural, potenciando la desaparición de las ideas de cooperación que antes reforzaban a la comunidad artística, teorías que se abordan desde las reflexiones de colaboración desarrolladas por Sennett.

Asimismo analiza la mercantilización de la cultura con la llegada de la democracia en los noventa, como parte de un fenómeno de globalización. El autor plantea que la presencia de aparatos de control, desde las dictaduras, circunscribió al arte a márgenes institucionales separándolo de la comunidad y de la experiencia cotidiana, dando lugar a un mercado de consumo del arte, algo que posteriormente no se modifica con la llegada de la democracia, generándose una institucionalización del arte y con ello de la institucionalización de la política cultural. Finalmente, Salinas plantea que el Estado abandonó su rol de organizador de social y cultural para convertirse simplemente en gerente y subsidiador y que no puede concretar la intención de hacer frente a la globalización financiera y ser un benefactor de expresiones culturales que se construyen por fuera de la industria cultural.

Los cinco autores instalan miradas micropolíticas frente al desafío macropolítico de la participación. Mediante los estudios de caso y los análisis referenciales y teóricos hacen una mirada crítica y, como se ha dicho antes, cuestionan los saberes heredados con la intención de erigir una sociedad colaborativa, que vuelva a recuperar el sentido de lo común. Todos los autores apuntan a una mejora del sistema y a una reflexión conjunta acerca de nuestro presente como seres culturales y políticos. No hay duda que sus investigaciones son un valioso aporte y me complace formar parte de sus procesos. Los invito a la lectura y a dialogar con la reflexión de una nueva generación de agentes de la cultura y el arte.

Bibliografía

Hardt, M. y Negri, T. (2004). *Multitud, guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate.

Sánchez, J. A. (sept. 2014). Texto inédito pronunciado en el coloquio internacional *Pensar a Cena Contemporânea*. Universidad Estadual de Santa Catarina, Florianópolis. 8 de septiembre de 2014. <http://portalabrace.org/1/attachments/article/560/Convite.pdf>

Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.

Sennett, R. (2012). *Juntos, rituales y prácticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

De las ciudades creativas a los ciudadanos creativos: gestión cultural en modelos colaborativos de espacios comunes

Diana Duarte Bernal

Resumen

Este *paper* presenta el panorama general de una investigación para obtener el título de Magíster en Gestión Cultural. Se trata de una indagación acerca del papel de la gestión cultural en la instalación de prácticas creativas de producción colectiva del espacio público, mediante el estudio de tres casos que comparten la observación y valoración de las experiencias cotidianas, la construcción de espacios comunes y la puesta en marcha de procesos colaborativos para hacerlo. Estas se abordan desde tres ejes de análisis: uno cultural que hace referencia a la producción y reproducción de subjetividades; uno político que pone en marcha formas de expresión y activismo; y uno urbano, que explora las relaciones de los habitantes con su entorno a través de recursos estéticos.

Palabras clave: espacio público, ciudad creativa, trabajo colaborativo, ciudadanía, creatividad.

Introducción

Con la desindustrialización de la economía durante la segunda mitad del siglo XX, las prácticas culturales, deportivas y de entretenimiento pasaron a ocupar un lugar significativo en la generación de riqueza, provocando cambios en las relaciones económicas, así como nuevas configuraciones socioterritoriales. Actores públicos y privados se vieron motivados a promover las mejores condiciones en las ciudades para reproducir este tipo de prácticas, que demostraron una capacidad productiva por sí mismas, y también a atraer otro tipo de flujos globales de información, capital, mercancías y fuerza de trabajo.

La revitalización de los centros urbanos mediante la ampliación de la oferta cultural y la construcción de piezas arquitectónicas de gran escala fueron dos de los instrumentos más usados para crear una *imagen de ciudad* atractiva para trabajadores de altos ingresos del sector terciario, quienes traerían consigo inversiones. Los límites entre las políticas culturales, urbanas y económicas comienzan a hacerse indistinguibles y, al mismo tiempo, se establecen las bases de buenas prácticas para solucionar problemas urbanos a través de medidas fundadas en la creatividad y la cultura, construyendo modelos de ciudades ideales para ser replicados en todo el mundo.

El modelo de *ciudad creativa*, propuesto por Landry y Bianchini (1995), responde a las necesidades de esta *sociedad del conocimiento* y pone en valor la generación de las condiciones para la gestación y el crecimiento de una economía creativa. En este escenario, la *creatividad* resulta ser un recurso fundamental para solucionar los problemas urbanos y alcanzar el éxito económico.

En un ejercicio reflexivo sobre las implicaciones del modelo y su implementación en las ciudades de Latinoamérica, Yúdice (2008) propone a Bogotá y Medellín como contraejemplo de ciudades que recurren a la *creatividad* para aunar esfuerzos de diversos sectores y generar beneficios sociales y culturales para sus habitantes, y no solo incentivos para la instalación y desarrollo de industrias creativas. Precisamente las críticas a este enfoque de desarrollo urbano se instalan en la priorización de la reproducción de intereses económicos sobre la vida urbana, cuestionando su capacidad para lograr cambios estructurales, crear espacios de sociabilidad o dar cabida a la reflexión política.

Luego de un recorrido por diferentes lecturas sobre la creatividad en entornos urbanos, el propósito es repensarla en su dimensión humana y poner en valor su capacidad para encontrar resquicios para el trabajo colaborativo y el establecimiento de espacios comunes, en medio de un modelo cultural universalista.

De manera que la pregunta que orienta la investigación gira entorno a la reflexión acerca del papel de la gestión cultural en la puesta en marcha de prácticas creativas para la producción colectiva del espacio público, a través de la generación de espacios comunes, la relevancia de la experiencia cotidiana y el desarrollo de herramientas de trabajo colaborativo.

El documento comienza con un recorrido por los lineamientos que han orientado los procesos de producción cultural y urbana desde mediados del siglo XX, destacando la propuesta del modelo de ciudades creativas y sus implicaciones, así como algunos de los argumentos en contra que han surgido en diversos contextos. A continuación, se exponen algunas posiciones que dan luces acerca de la importancia de la gestión cultural en la generación de nuevos significados, que tienen impacto tanto en lo cotidiano como las esferas políticas, sociales y económicas, a partir de la producción colectiva del espacio urbano. Finalmente se presenta una breve reseña de los tres casos a estudiar, esbozando sus metodologías de trabajo, motivaciones para ser realizados y las relaciones que establecen con el espacio público.

El artículo presenta las líneas conceptuales generales de la investigación, las cuales serán el insumo para el diseño metodológico y el estudio de los casos seleccionados en fases posteriores de trabajo. La naturaleza compleja del tema propuesto se expresa en la diversidad de referencias utilizadas para construir este marco conceptual, por esta razón cada uno de los apartados del artículo llevará por nombre el título de una publicación relevante en su área.

La ciudad global¹

Pasada la mitad del siglo XX comenzaron a manifestarse una serie de cambios en las dinámicas socioeconómicas a través de transformaciones en los procesos territoriales. Con el desmantelamiento industrial y la tendencia hacia la tercerización de la economía, el nuevo foco de atención se puso en las prácticas culturales, deportivas y de entretenimiento en tanto comenzaron a revelar algún tipo de impacto en el desarrollo económico y urbano.

Académicos como Saskia Sassen y Manuel Castells² se dedican al estudio de una *nueva geografía* que se configura a partir de la relocalización de los procesos productivos y su impacto en los territorios. En el contexto planteado por estos autores, las ciudades resultan ser lugares estratégicos para desplegar las actividades necesarias para el funcionamiento de una economía global que está fundada en un tejido social constituido por empresas. Ante la

¹ Título del libro de Saskia Sassen (1999) en donde aborda los efectos de la globalización en la reorganización espacial de la economía.

² Sobre Saskia Sassen ver referencia anterior. Sobre Manuel Castells ver *La Era de la Información. Vol. I: La Sociedad Red* (2002) y *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información* (1997).

multiplicación de posibilidades de movilizar e intercambiar flujos globales de capital, mercancías y fuerza de trabajo, los centros urbanos tienen como reto promoverse como puntos de atracción y así incorporarse a *la sociedad del conocimiento*.

Cuando las ciudades asumieron que convertirse en un centro nodal de las redes globales y la proyección exterior de su imagen era su prioridad, surge lo que Borja (2007) llama *vademécum de la buena política urbana*. Hace referencia a la cualificación de los espacios para producir ciudades más competitivas internacionalmente, lo que demanda “ciudades vivas, con espacios públicos animados y ofertas culturales y comerciales diversas, con entornos agradables y seguros, donde se concentra el terciario de excelencia y el ocio atractivo para los visitantes. Los residentes son los extras de la película” (p. 46).

Las iniciativas urbanas para responder a estos nuevos requerimientos se orientaron hacia la revitalización de los centros y las zonas abandonadas por la industria manufacturera, así como a la construcción de grandes estructuras arquitectónicas. En ambos casos, las expresiones artísticas jugaron un papel fundamental en la creación y difusión de una imagen de ciudad atractiva.

El fenómeno de la gentrificación aparece como resultado de la reestructuración económica, sociocultural y demográfica de las ciudades durante el periodo posindustrial. Sargatal (2000) señala que a partir de los años setenta comienzan a implementarse medidas para reposicionar el valor cultural de la ciudad y dinamizar el mercado de la vivienda, con el fin de combatir el deterioro físico de los centros de las ciudades y motivar el desplazamiento de trabajadores del sector servicio que comenzaban a caracterizarse por sus altos ingresos. Mientras tanto, los habitantes tradicionales con menor poder adquisitivo y los conflictos sociales serían desplazados hacia la periferia en donde no afectarían la “cara visible” de la ciudad.

Junto con Londres de los años sesenta y Nueva York de los setenta, Barcelona se convirtió en otro de los ejemplos más representativos de este fenómeno. Desde fines de los años ochenta, cuando se pusieron en marcha las obras para la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992, se implementaron un conjunto de intervenciones urbanísticas para revitalizar el centro de la ciudad. Estas se plantearon en torno al llamado *eje cultural* que articularía la ubicación de nuevos organismos culturales y la potenciación de los ya existentes, siendo estos universidades, museos y centros culturales (Sargatal, 2000).³

³ Resulta importante considerar el caso de Barcelona porque ha sido tomado como modelo a replicar en las ciudades latinoamericanas.

La construcción de piezas arquitectónicas de gran escala acompañó este interés por el mejoramiento de la oferta como manifestaciones de vitalidad cultural. Scott (2007) los considera estrategias para “mantener la visibilidad de las ciudades como focos de interés cultural y promisión económica en el nuevo orden mundial” (p. 205). Como ejemplo señala el Museo Guggenheim de Bilbao, el Harbourfront de Toronto y las Torres Petronas en Kuala Lumpur, entre otros, afirmando que “funcionan como expresiones icónicas de aspiraciones económicas y culturales locales en una era de capitalismo cognitivo-cultural” (p. 205).

Sea como un recurso para subsanar el debilitamiento de la industria manufacturera o como declaración de dinamismo urbano, la apuesta por la cultura en las últimas décadas tanto por parte del Estado como de agentes económicos ha sido funcional a la reproducción de dinámicas globales y la consolidación un entorno atractivo internacionalmente.

La ciudad creativa⁴

Las respuestas de las ciudades a la transición de un modelo industrial basado en la manufactura a uno fundado en la generación de conocimiento, creatividad e innovación están dentro de los motivos fundamentales que llevaron a Charles Landry y Franco Bianchini a proponer y promover el modelo de *ciudad creativa*. Según estos investigadores, la creatividad es un recurso fundamental para solucionar los problemas urbanos y es importante cultivarla y movilizarla para alcanzar el éxito económico.

Si para la ciudad industrial la prioridad era la generación de infraestructura para facilitar la movilidad de personas y productos, para *la sociedad del conocimiento* es importante el mejoramiento de la experiencia urbana. Por esta razón, el punto de partida de la reflexión de Landry y Bianchini (1995) fue la competencia entre ciudades por la localización de centros de investigación, universidades e industrias culturales y sus conclusiones arrojaron que los casos exitosos se acompañaron por vivencias acogedoras, creación de responsabilidades compartidas y un mayor sentido de pertenencia de todos los actores urbanos, además de intervenciones atractivas en la infraestructura de las ciudades. La propuesta entonces de un modelo de *ciudad creativa* surge de la lectura de iniciativas de innovación cultural, tecnológica y urbana en temas como el transporte, la vivienda, el territorio, la integración, el diálogo social, el desarrollo de economías locales y la educación, entre otras.

⁴ Libro de Charles Landry y Franco Bianchini (1995) en donde argumentan qué es una *ciudad creativa*, porqué es importante promover este modelo y cómo lograrlo, a partir de su experiencia siendo investigadores y consultores en múltiples ciudades europeas.

Estos investigadores consideran *la creatividad* como una alternativa a la lógica instrumental y especializada dominante en la planeación urbana y sugieren el desafío de desarrollar un pensamiento “lateral, holístico y sintético basado en el diálogo interdisciplinario” (Landry y Bianchini, 1995, p. 9). Sobre la base de esto establecen un conjunto de 12 precondiciones para la gestión de proyectos que tengan como propósito aportar a la construcción de una ciudad exitosa.⁵

Este modelo de gestión urbana se asoció principalmente a la generación de condiciones productivas y físicas para fomentar una *economía creativa*.⁶ Richard Florida, por ejemplo, acoge el concepto para formular una metodología de clasificación de las ciudades de acuerdo con su capacidad de atracción y localización de lo que llama la *clase creativa*.⁷ Frente al rumbo que tomó el modelo de ciudad creativa, Landry (2005) escribe el texto *Lineages of the Creative City*, buscando aclarar que la dimensión económica es solamente una arista de su idea original. En esta oportunidad, Landry aboga por la importancia de crear condiciones físicas, organizacionales y comunicacionales para promover la creatividad entre diferentes actores urbanos, sean públicos, privados o comunitarios, para que de esta manera sea posible que todos los habitantes piensen, planeen y actúen en medio de situaciones complejas y se amplíen las posibilidades de solución de los problemas urbanos.

Sea en relación con la creación de un entorno apropiado para las industrias creativas o las buenas prácticas de diversos actores para el desarrollo urbano, la ciudad creativa en calidad de modelo se difundió en todo el mundo y dio origen a una multiplicidad de redes de intercambio y transferencia de información para lograr su implementación.⁸

En términos generales, pueden identificarse dos tipos de redes de ciudades creativas. Por un lado están aquellas que realizan compendios de la oferta cultural y de las industrias creativas de las ciudades miembro para difundir las experiencias exitosas y generar

⁵ Las 12 precondiciones de una *ciudad creativa* según Landry y Bianchini (1995) son: revaloración del éxito y el fracaso, formulación de nuevos indicadores de éxito, manejo de capacidades, fomento de la creatividad individual, aporte de los inmigrantes, uso de eventos y espacios públicos como catalizadores, balance entre cosmopolitanismo y localidad, comprensión intercultural, participación, desarrollo de espacios creativos, formulación de objetivos intermedios y cambio en la administración urbana.

⁶ Las actividades comprendidas dentro de la *economía creativa* varían entre países. Según el *Marco de estadísticas culturales de la UNESCO* (2009) esta se conforma por: patrimonio (cultural y natural), las presentaciones artísticas y celebraciones (artes escénicas, música, festivales y festividades), las artes visuales y artesanías, libros y prensa, medios audiovisuales e interactivos, el diseño y los servicios creativos y el turismo, los deportes y la recreación. Otras mediciones incorporan la publicidad y el software.

⁷ Los libros en donde Richard Florida desarrolla su propuesta conceptual y metodológica son *The rise of the creative class* (2002) y *Class who's your city?* (2008).

⁸ Es necesario considerar que uno de los efectos de la globalización es la desconcentración de la capacidad de establecer vínculos transnacionales, abriendo paso a que actores privados, ONGs y la academia, entre otros, sostengan este tipo de relaciones tradicionalmente atribuidas de manera exclusiva a los gobiernos.

herramientas para reproducirlas. A través del *mapeo cultural* se identifican las particularidades y potencialidades de cada territorio, información que sirve de insumo para la planeación cultural estratégica. Ejemplo de estos casos son la Red de Unesco, la Red de Ciudades Canadienses y Creative Cities del British Council, entre muchos otros.⁹

Por otra parte, están algunos centros de investigación y consultoras de planeación estratégica urbana que lo asumen como un enfoque para identificar buenas prácticas de agentes públicos o privados, como parte de un ejercicio de reflexión acerca de los factores necesarios para consolidar ciudades creativas y fomentar entornos que promuevan la creatividad entre sus habitantes.¹⁰

Más allá de la ciudad creativa¹¹

Al considerar el modelo de ciudad creativa como expresión de una relación particular entre política, cultura y ciudad, en el que se apuesta por fomentar las industrias creativas en favor del desarrollo cultural y urbano, este ha recibido múltiples críticas desde diferentes sectores que cuestionan desde sus efectos hasta las construcciones ideológicas que surgen en torno a él.

Desde la perspectiva de Sánchez y Moura (2005) el mayor problema está en naturalizar un *modelo* que mercantiliza a las ciudades y las pone a disposición de *ciudadanos-consumidores* e inversionistas. Para estas académicas brasileras, la reproducción de iniciativas urbanas exitosas de un lugar en otras latitudes saca de contexto la acción. “En el plan del análisis, lo que parece ser más inconsistente es justamente esa sugerida virtualidad, ese despegue que aparta las ‘buenas prácticas’ de la textura social desde la cual han surgido” (p. 25).

Rowan (2010) hace un análisis extenso acerca de las implicancias de la promoción del emprendimiento en cultura y los efectos de este en la concepción misma de la cultura. En este sentido, al igual que las nociones de autonomía, libertad y placer en el trabajo, la creatividad

⁹ En la *Red de Ciudades Creativas de la Unesco* cada ciudad crea un repertorio de proyectos, infraestructuras e impactos asociados a alguna industria creativa en particular. La *Red de Ciudades Canadienses*, por su parte, trabaja con registros de la oferta cultural de sus ciudades como suministro para el análisis y la toma de decisiones los gobiernos locales. Finalmente, el proyecto *Creative Cities del British Council* apunta a la instalación de plataformas de difusión e intercambio de experiencias, la generación de contactos y los foros de debate de ideas y herramientas estándar para resolver problemas urbanos, con el fin de crear ciudades que brinden calidad de vida a sus habitantes, atraigan inversiones y creen empleos.

¹⁰ Dos ejemplos de estas iniciativas son la *Fundación Kreanta* y el grupo *Ciudades Creativas* de la Asociación Científica Icono14, organizaciones españolas que crean bancos de buenas prácticas emprendidas tanto por autoridades como por grupos de ciudadanos, en torno a diversos temas como los espacios públicos, el patrimonio, los emprendimientos culturales, entre muchos otros.

¹¹ Título que da Jonathan Vickery (2011) al documento que produce para analizar el papel de la política cultural en la gobernabilidad urbana. Traducción del original *Beyond the Creative City*.

se ha usado en función del sostenimiento ideológico del modelo neoliberal. Tanto la cultura como la creatividad se despliegan en la dimensión económica y se alejan de su carácter inherente y cotidiano para el ser humano.

Contrario a lo que ha implicado en el modelo de ciudades creativas, para Chatterton (2000) el aporte del uso de la creatividad como recurso debería estar en desafiar las estructuras y convenciones sociales y económicas, fomentando un cambio real más allá de grandes acciones o iniciativas inconexas. Este académico inglés dirige sus observaciones hacia la ausencia de debate sobre los valores y la ética implícitos en el modelo, lo califica de discurso retórico y reduccionista que se inserta naturalmente en las dinámicas de élites, prioriza la atracción de flujos económicos y deja por fuera de su agenda las acciones para reducir las inequidades estructurales fundamentales como la inclusión social.

Durante la I Jornada de Ciudades Creativas¹² el urbanista Jordi Borja señala que el conflicto está en calificar a las ciudades en sí mismas con el atributo de *creativas*. Lo que se ha difundido más recientemente es el traslado de la cualidad desde las llamadas *industrias creativas*, restándole valor en tanto capacidad que desarrollan los ciudadanos al mismo tiempo que habitan, ocupan y crean en el entorno urbano. Desde su enfoque, la intervención urbana implícita en el modelo no debería limitarse a la localización de este tipo de industrias sino a crear espacios que inciten más y mejores relaciones entre los habitantes, porque estos generan una gama más diversa de flujos de información e intercambio, lo que en última instancia, promovería la creatividad entre las personas.

De forma similar, el efecto desarticulador y segregador de las intervenciones físicas en nombre de la construcción de ciudades *atractivas* alrededor del mundo, es una crítica compartida desde diferentes posiciones. Yúdice (2008) afirma que: “propiciar segregación es una de las más importantes críticas al modelo de ciudad creativa de Richard Florida, pues, como en los casos de Nueva York y Barcelona mencionados con anterioridad, el establecimiento de zonas creativas y zonas gentrificadas produce polaridad social” (p. 58). Scott (2007) y Sennett (2007) coinciden en que la proliferación de estructuras arquitectónicas estandarizadas en función de la creación de una imagen de ciudad contribuye al desvanecimiento de la memoria colectiva local y a la negación de espacios para el intercambio, la diversidad y la creatividad.

En el caso de Vickery, la reflexión está fundamentada en los efectos del modelo de ciudad creativa en las políticas culturales y urbanas de las ciudades del Reino Unido. Por un

¹² Ponencia en I Jornada de Ciudades Creativas. Ver http://www.kreanta.org/ambito_08/urbanismo_e_innovacion.php.

lado, afirma que este modelo carece de preocupación política acerca del papel de la cultura en los principios de planeación y diseño de la ciudad y, por otro, propone la necesidad de repensar el significado mismo de cultura que se está asociando a lo urbano. Además de que se intenta difundir *una cultura* en un campo social heterogéneo (Guattari y Rolnik, 2006), esta “se ha convertido en una forma de hacer la ciudad más hermosa, agradable y atractiva y no más activa en la política cultural de la forma de vida urbana” (Vickery, 2011, p. 10).¹³

Lo postulado por este académico inglés se evidencia en la formulación de políticas públicas que no están fundamentadas en las dinámicas naturales del contexto local y tampoco crean una visión compartida de futuro. Desde su posición, hay una suerte de “sobreproducción cultural en la era de la ciudad creativa”, haciendo referencia al afán planificador de crear las condiciones propicias para las expresiones culturales que y su manifestación cuantitativa (participación en el PIB, volumen de ventas, número de empleos). Para Vickery, la creatividad no es una cuestión solamente de arte, sino de vida urbana, colectiva y estratégica, en donde las políticas no deben ser solo para patrocinar la producción, sino para crear condiciones sociales para ella. No para reproducir espectadores sino para formar ciudadanos culturales.¹⁴

Las críticas al modelo de ciudad creativa suponen de diversas maneras la disociación entre la ciudad planeada y la ciudad vivida, entre la imagen que se quiere proyectar de una ciudad y lo que sucede de manera cotidiana, auténtica o autogestionada en su interior. En palabras de De Certeau (1984), la coexistencia de la ciudad planeada y la ciudad vivida, representados por un “dios mirón” y un “practicante de la ciudad”. Mientras el primero hace referencia a los planificadores urbanos que ven la ciudad de manera panorámica y crean un simulacro teórico-visual que se plasma en mapas y planes utópicos, el segundo es aquel que vive y “lee” la ciudad cada día por medio del acto de caminar y subvierte la disciplina a través de sus prácticas cotidianas.

Chatterton (2000) comprende el aporte de iniciativas puntuales en los que se rescata el valor de la experiencia elemental cotidiana de creatividad y subraya, en este sentido, que “necesitamos una masa de soluciones pequeñas más que un Masterplan” (p. 396).

¹³ Traducción libre.

¹⁴ En la propuesta de Vickery es necesario distinguir dos conceptos que en inglés tienen un significado diferente, pero no en español: *cultural policy* y *cultural politics*. Mientras el primero se refiere a la política pública, el segundo hace alusión a la “función de la cultura en la vida cívica que crea una escala de valores para la deliberación política” (Vickery, 2011:3) (traducción libre).

Bogotá y Medellín: Cultura ciudadana y urbanismo social¹⁵

En un contexto en que se le atribuye a la cultura el papel de dinamizador del desarrollo económico y urbano, sea a través de las de las industrias creativas, las expresiones artísticas o patrimoniales, el Estado en sus diferentes niveles se convierte en un garante de las mejores circunstancias para que esto ocurra.

Cada vez se hace más compleja la distinción entre las políticas económicas, las urbanas y las culturales. Las políticas públicas apuntan, por una parte, al mejoramiento del entorno físico para la promoción de la localización de industrias creativas y, por otra, a la intensificación del emprendimiento cultural y a la transformación de iniciativas culturales en empresas creativas. Todo esto con la aspiración de posicionar sus ciudades como territorios económicos exitosos.

A manera de contraejemplo, Yúdice (2008) destaca la gestión de alcaldes de Bogotá y Medellín y propone que estas ciudades son *creativas*, en tanto usan este atributo para congregarse esfuerzos de diversos sectores y generar beneficios para habitantes y turistas, más allá de privilegiar a la llamada *clase creativa* o estimular la gentrificación como expresión de una falsa vitalidad cultural. Para este académico, estos son buenos ejemplos de iniciativas que buscan generar beneficios colectivos de largo plazo, no por ello dejando de lado el incentivo a las industrias creativas. Por el contrario, las acciones orientadas a aumentar la escolaridad de sus habitantes y a mejorar los espacios de sociabilización resultan un escenario propicio para ellas.

Estas dos ciudades colombianas ofrecen una perspectiva diferente de intervención pública en el ámbito cultural. Se trata de dos ciudades que a través de intervenciones simbólicas lograron procesos de paz y sociabilidad. Yúdice (2008) reconoce que “en ninguno de estos casos podría decirse que el cambio se logró a partir del liderazgo cultural, pero las iniciativas culturales se integraron a las estrategias de cambio e hicieron aportes significativos” (p. 53).

Aunque cada caso tiene particularidades, en ambas ciudades se apostó por estrategias de cambio social y cultural fundamentadas en la reconstrucción de la confianza tanto entre conciudadanos como hacia las autoridades locales. Las iniciativas en cada ciudad estuvieron lideradas por alcaldes de diferentes periodos, en Bogotá Antanas Mockus y Enrique Peñalosa y en Medellín por Sergio Fajardo. Todos ellos son académicos convencidos de la necesidad de intervenciones de largo aliento para lograr cambios estructurales.

¹⁵ Título de apartado del documento de George Yúdice (2008) *Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?*

Mockus se enfocó en promover la sociabilidad y el respeto mutuo mediante la armonización de la ley, la moral y la cultura. “A partir de esa internalización cultural, el bienestar social se distinguiría por el reconocimiento social (en la dimensión sociocultural), el placer de la conciencia (en la dimensión moral) y la admiración por la ley (en la dimensión legal)” (Yúdice, 2008, p. 54) En otras palabras, sus políticas estaban encaminadas a crear reglas mínimas compartidas para facilitar la convivencia, el respeto y el sentido de pertenencia.

Si Mockus se orientaba a la construcción de espacios comunes simbólicos, Peñaloza y Fajardo compartían la convicción de apostar a la construcción de obras de infraestructura que crearan espacios comunes físicos. Estas decisiones se explican a través de la frase de Fajardo “lo más bello para los más humildes”, con la que pretendía dar a entender la posibilidad de generar un sentido de equidad a través de los espacios públicos (y colectivos), sean ciclovías, bibliotecas, parques, medios de transporte masivo, entre otros.

Creatividad: entre la experiencia cotidiana, los espacios comunes y los procesos colaborativos

La generación de espacios de encuentro y sociabilidad es restringida a la luz del modelo de ciudad creativa que más se ha difundido. El incentivo a la creación cultural se reduce la producción privada y la construcción de espacios públicos se orienta, en la mayoría de los casos, al logro de una mejor imagen de ciudad. Los lugares públicos y privados comienzan a vaciarse de prácticas cotidianas y compartidas, frente a lo que Sennett (2007) hace un llamado a “reparar la colectividad del espacio para combatir el tiempo en serie de la labor moderna” (p. 23)

Esta propuesta demanda la reapropiación y el empoderamiento de la *creatividad* para encontrar nuevas formas de producción cultural. En palabras de Guattari y Rolnik (2006) la preocupación ya no es quién produce cultura o cuáles serán los recipientes de esas producciones, “sino cómo agenciar otros modos de producción semiótica... ¿Cómo producir nuevos agenciamientos de singularización que trabajen por una sensibilidad estética, por la transformación de la vida en un plano más cotidiano y, al mismo tiempo, por las transformaciones sociales a nivel de los grandes conjuntos económicos y sociales?” (p. 29).

En medio de un contexto en el que se intenta instalar una *cultura universal*, surgen “territorios subjetivos que escapan relativamente a esa cultura general” (Guattari y Rolnik, 2006 p. 32). Rowan (2010) habla de grupos e iniciativas nacidas dentro de la misma lógica,

pero que buscan “la sustitución de los objetivos económicos por valores de otro tipo, la introducción de dinámicas de cooperación en lugar de competencia o incluso la formación de empresas como formas de acción política en lugar de espacios para la generación de riqueza, son indicios de algo parecido a una subversión del emprendizaje” (p. 167).

Este tipo de iniciativas ponen en evidencia nuevos objetos de interés político en entornos urbanos, a través del arte, el patrimonio y otros recursos estéticos y prácticas culturales. Según Clark y Navarro (2009) en la medida en que las figuras tradicionales de representación como los líderes políticos y los partidos pierden su fuerza, los ciudadanos ganan legitimidad y muestran mayor activismo. Más allá de los conflictos de clase, las nuevas preocupaciones ciudadanas se relacionan con los estilos de vida de las ciudades.

Desde esta perspectiva, este tipo de iniciativas no solamente son expresiones eventuales sino que se transforman en formas de vida, lo que comprende Thompson (2011) como acciones simbólicas y prácticas que tipifican una producción cultural compleja.

Hardt y Negri (2002), dedicados al estudio de los movimientos sociales de las últimas décadas, señalan que el dominio *biopolítico* es sostenido por una *multitud de subjetividades productivas y creativas*. Estas no solo están dentro y en contra del *Imperio*, sino que expresan, nutren y desarrollan positivamente sus propios proyectos constitutivos. “Ahora, las luchas son a la vez económicas, políticas y culturales y por lo tanto son biopolíticas, luchas por la forma de vida. Son luchas constitutivas que crean nuevos espacios públicos y nuevas formas de comunidad” (p. 62).

Guattari y Rolnik (2006) hacen referencia a estos proyectos como procesos de singularización que van más allá de los antagonismos sociales y se ubican en los campos económico y político, en donde el objeto de la lucha es la reapropiación de los medios de producción o de los medios de expresión política. Vickery (2011), por su parte, los exalta como ejemplos que aportan a la construcción de una ciudadanía cultural y creativa comprometida políticamente a través del arte.

En este sentido, la curadora del proyecto *Ciudadanía y territorio*,¹⁶ Luz Muñoz, habla de la configuración de nuevos territorios en referencia no solo al lugar físico, sino también al lugar desde donde se piensa al individuo y a la sociedad. De manera que ya no solo se hablaría de la ciudadanía en su condición legal de adscripción al territorio, sino también desde el ejercicio en él, como lo hacen los movimientos sociales actuales, las manifestaciones por el

¹⁶ Ciclo de conversaciones en el marco del proyecto *Ciudadanía y territorio diálogos contemporáneos: Instalación / Intervención Ciudadana / Intervención Pública*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

reconocimiento de la diversidad sexual, los extranjeros que se aferran a un lugar a pesar de no tener un reconocimiento legal en él, entre otros.

La experiencia urbana y el ejercicio ciudadano comparten una doble dimensión. Por un lado está la vivencia individual y por otro la colectiva, y ambas están en un proceso continuo de estructuración en el espacio público. Es allí en donde se crean, alimentan y comparten los deseos, las expectativas y las frustraciones. El espacio público es un espacio político por excelencia, en donde se combinan la sociabilidad, la monumentalidad, la identidad ciudadana, el significado estético y la memoria colectiva. Es el lugar de la protesta y de la celebración, así como el de la representación, la participación y la comunicación. Los espacios públicos son espacios para el ejercicio del poder y el de la ciudadanía.

En este sentido, los problemas urbanos son problemas sociales, políticos o culturales de una sociedad. La crisis en la producción de espacios compartidos y de sociabilidad es la crisis en la producción de *lo público* en una sociedad. En la medida en que se privatiza o se restringe la construcción de espacios de intercambio y vida colectiva, también se limitan las fuentes de expresión social y de identidad comunitaria.

En un contexto en el que carácter urbanístico y funcional del espacio público predomina sobre el cultural y político, aparecen diversas iniciativas en busca de la reapropiación del territorio. No solamente de aquellos que tienen una connotación política evidente, sino también de los de uso cotidiano. Son acciones que escapan a un plan general y aportan soluciones particulares. En este sentido el ejercicio ciudadano escapa a los espacios institucionalizados y se manifiesta a través de formas de acción colectiva.

Las *nuevas ciudadanías* se basan entonces en formas creativas de producción cultural, movilización política y de relación con el espacio urbano. La diversidad de intereses que las despiertan permite hablar de ellas de manera plural y considerarlas como el ejercicio de *ciudadanías creativas* fundamentadas en la valoración de la experiencia cotidiana, la construcción de espacios comunes y la puesta en marcha de procesos colaborativos para hacerlo.

Santiago cuenta con múltiples prácticas que se encaminan a sacar la creatividad de la esfera de producción privada, la instalan en espacios públicos¹⁷ y la reivindican como resultado de una actividad colectiva. Son diversos los objetivos y las plataformas de creación

¹⁷ Hasta el momento se usa de manera indistinta los términos de espacios comunes y espacios públicos, haciendo referencia a lugares físicos y simbólicos compartidos por una colectividad. Una parte importante de la investigación futura estará orientada a encontrar diferencias entre ambos.

que proponen, pero cada una a su manera es un ejercicio de reflexión y acción relacionado con la *gestión cultural*.

Metodología

Reyes y Hernández (2008) afirman que el paradigma emergente en la investigación revaloriza el estatus científico de la investigación cualitativa, frente a la falta de capacidad para captar los procesos complejos de la realidad y la pérdida de poder explicativo del paradigma moderno. Este nuevo enfoque está fundamentado en el reconocimiento de la complejidad, el investigador como ente cognoscente y empírico y el actor social como sujeto de la investigación, entre otros elementos hasta ahora subvalorados.

Estas consideraciones epistemológicas son relevantes al comenzar una investigación en el área de la gestión cultural, considerando que su objeto de interés es la producción y disseminación de valores y sentidos, los cuales resulta difícil observar desde una sola perspectiva y de la que el investigador debe tomar distancia. Considerando que el ámbito de estudio de la gestión cultural está tanto en la producción de conocimiento como en la observación de prácticas, resultan pertinentes las palabras de Reyes y Hernández (2008) cuando señalan que se requiere otro tipo de conocimiento, en el que se conecte personalmente al investigador con lo que estudia, superando así la dicotomía sujeto-objeto.

El carácter de esta investigación es *cualitativo/descriptivo*, en la que a partir de la revisión de tres casos¹⁸ se identificarán características y relaciones entre las variables a estudiar y se busca inferir de qué manera las prácticas que apuntan a la producción colectiva del espacio público son un ejercicio de reflexión/acción de gestión cultural. Los criterios de selección de los casos de estudio fueron la experiencia, la sostenibilidad en el tiempo, el impacto, la creatividad y la calidad de sus intervenciones.

El estudio de caso como método implica la construcción de un marco teórico referencial que guíe la fundamentación de las preguntas y objetivos de la investigación, el análisis y la interpretación de los resultados. Este debe estar abierto a ser revisado, adaptado y actualizado en base a la recolección y análisis de los datos (Reyes y Hernández, 2008).

Las fuentes de información consideradas son primarias y secundarias. Dentro del primer tipo está la información que se obtenga a través de entrevistas semiestructuradas a

¹⁸ El estudio de caso será el método de investigación que resulta más apropiado para abordar el problema desde múltiples perspectivas y encontrar relaciones entre variables. Según Yacuzzi (2005), este método utiliza la experiencia para la transmisión del conocimiento, tiene como ámbito de aplicación los temas contemporáneos sobre los cuales el investigador no tiene control y “persigue la comprensión en profundidad de un fenómeno en escenarios individuales, para descubrir relaciones y conceptos importantes, más que verificar o comprobar proposiciones previamente establecidas”.

agentes de los casos seleccionados. Entre los recursos secundarios están libros y *papers*, así como las páginas web de centros de investigación, colectivos artísticos y redes de ciudades que también brindan información valiosa. Considerando que este documento se realiza cuando la investigación aún está en la etapa de construcción conceptual, solo se presenta información recopilada entre fuentes secundarias.

Las tres variables a estudiar esperan responder a un objetivo específico planteado y en torno a cada una se construirá un bloque de preguntas para la entrevista. Por una parte, está la variable relacional, que busca identificar qué comparten las personas que trabajan en la iniciativa y por qué deciden impulsarla. En ella se observan dos dimensiones, las motivaciones y los conceptos. En segundo lugar se analiza la variable metodológica, haciendo referencia a cómo se lleva a cabo la iniciativa. Finalmente, está la variable espacial, observando los tipos de relaciones que establece cada una con los espacios públicos.

A continuación una breve reseña de los casos que se estudiarán en el marco de esta investigación.¹⁹

Recorridos Patrimoniales por Santiago (RPS)

Este es el programa más conocido de la organización *Cultura Mapocho*. Está basado en recorridos por diversos circuitos en los que se visitan hitos de la ciudad que tienen un lugar en la memoria y en la historia, los cuales se realizan de manera gratuita, abierta e inclusiva el último domingo de cada mes desde enero de 2007. Además de su aporte en términos recreativos, turísticos o de apreciación estética, estos recorridos evocan imágenes y visitan las huellas de la memoria en la ciudad, vinculando la experiencia personal de los participantes con la historia nacional y sus cambios sociales.

“Los RPS pretenden constituirse en acciones de interpretación del patrimonio, que logren vincular los objetos, los espacios y las personas en una síntesis significativa de conceptos, que permitan potenciar la capacidad para apreciar el entorno natural y social.”²⁰ Sus organizadores tienen la convicción de que el conocimiento de la ciudad y la identificación de las huellas de la historia en ella, contribuyen a desarrollar personas que enfrentan su vida cívica cotidiana con más categorías, imágenes y discursos.

¹⁹ La información que se presenta sobre cada uno de los casos seleccionados fue extraída de las páginas web de cada uno y servirá para elaborar los cuestionarios para obtener información más específica durante la investigación.

²⁰ Extraído el 13 de junio de 2014 desde <http://mapocho.org/servicios/recorridos-patrimoniales-por-santiago/>

Cultura Mapocho se autodefine como “una iniciativa destinada a promover la historia, cultura y patrimonio de la ciudad, especialmente en Santiago”. Fue creada en 2003 por un grupo de profesionales de diversas áreas. Junto a los RPS, también desarrollan otras actividades que combinan la investigación, la difusión y la recreación para poner en valor el patrimonio histórico y cultural, como seminarios, artículos de divulgación, clases, generación de contenidos en medios de comunicación masivos, producción de eventos conmemorativos o patrimoniales, entre otros.

Danzas Calle

Esta iniciativa nació en 2011 desde el cuestionamiento de los formatos de creación y producción de la danza en Chile, prescindiendo de las salas de ensayo y escenarios de presentación y “haciendo desde lo que hay”. A partir de esta premisa, Francisco Bagnara decidió usar el espacio público e incorporar todo lo que existe en él, perros, transeúntes, bancos, edificios y ruido, en el proceso de creación de la danza. Esta experiencia luego fue replicada por sus colegas en Chile y Argentina, dando origen a un proyecto documental para compilarlas.

A través de estos procesos de reflexión/acción se busca registrar el cuerpo cotidiano de una sociedad y en cada oportunidad se multiplican las preguntas por la danza, los cuerpos, los espectadores y los lugares. La metodología que usan es entrar a la calle desde la nada, con una idea general, pero sin ensayo. Algo que destacan es la capacidad de *descolocar* al transeúnte poco acostumbrado a dejarse sorprender cuando aparece algo nuevo en una rutina tan impredecible como es la imagen de un cuerpo bailando en un paseo peatonal atiborrado de gente.

“En la calle nada es azaroso, tienes muchas posibilidades de creación a partir de los factores que están en ese espacio. Te mueves alerta a todo. Más que ir con ideas preconcebidas te encuentras con todo y desde el filtro de la práctica sabes ya con qué referenciarte, con qué aspectos trabajar, qué elementos rescatas de la calle, de la arquitectura, los sonidos”²¹.

PlantaBanda

²¹ Danzacalle. *El ciudadano*. 22 de diciembre de 2012 Extraído el 13 de junio de 2014 desde <http://www.elciudadano.cl/2012/12/22/62050/danzacalle/>

Se autodefine como “un equipo multidisciplinario que busca articular a los habitantes de la ciudad desde la escala de barrio por medio de la implementación de espacios públicos de forma participativa e inclusiva.”²²

Han trabajado en la investigación, diseño e implementación de huertas urbanas para promover la creación de Ecobarrios, permitiendo la recuperación participativa de espacios públicos, el fomento de la biodiversidad en la ciudad y la consolidación de espacios *educativos* para todas las edades y los distintos actores del barrio.

A través de estos huertos urbanos localizados en las platabandas han logrado consolidar espacios colaborativos y de encuentro vecinal en El Aguilucho (Providencia), Matta Sur, San Eugenio y República (Santiago). Al mismo tiempo que los habitantes de estos Ecobarrios cultivan, cuidan y cosechan sus plantas, sus relaciones se fortalecen y crean un lugar para la interacción y el debate acerca de temas que son de interés compartido entre ellos.

Conclusiones

El paso de una revisión de las implicaciones del modelo de ciudad creativa a una que releva la capacidad de iniciativas ciudadanas de sacar la creatividad de la esfera privada y reivindicarla como consecuencia de procesos de socialización, es resultado de cuestionar las nociones de *cultura* en que se sostiene cada caso. Tal como se menciona en relación con los apuntes de Guattari y Rolnik (2006), el énfasis se pone en los *modos de producción semiótica*, que apuestan por la transformación de la vida en un plano cotidiano y, al mismo tiempo, por las transformaciones en las grandes configuraciones sociales.

El tipo de iniciativas a estudiar deja en evidencia una comprensión de la ciudad como proceso de construcción social, más que como un producto, y pareciera responder a un deseo compartido de restaurar una esfera pública minada por el actual modelo de producción cultural y urbana, que es el mismo en el cual se ha sostenido el enfoque de ciudad creativa más difundido.

De manera preliminar puede destacarse que los casos a estudiar comparten el ejercicio de observación y valoración de la experiencia cotidiana, la instalación de espacios comunes y la puesta en marcha de procesos colaborativos para construir formas creativas de relacionarse con el espacio público. En términos generales, se puede hablar de prácticas que tienen tres ejes de análisis, uno cultural que hace referencia la producción y reproducción de

²² Extraído el 13 de junio de 2014 desde <http://www.plantabanda.cl/>

subjetividades; uno político que pone en marcha formas de expresión y activismo; y uno urbano, que explora sobre las relaciones de los habitantes con su entorno a través de dispositivos estéticos.

La gestión cultural implica intrínsecamente un ejercicio de reflexión y acción, razón por la cual esta investigación se propone como una contribución a la generación de nuevos conocimientos y a la indagación acerca de las posibilidades de intervención en espacios no tradicionales.

Al comenzar a indagar sobre aquellas prácticas orientadas a la producción de la ciudad, se encontró que una parte importante de los aportes provienen desde la arquitectura y el diseño urbano. Cuando la problematización de la construcción urbana y la reconstrucción de la esfera pública comienzan a ser resueltas desde el arte contemporáneo y la intervención en los espacios públicos, este también resulta ser un tema de interés de los estudios artísticos. Sin embargo, cuando estas manifestaciones se extienden hacia los nuevos movimientos sociales, e incluso la búsqueda de relaciones económicas alternativas, parece pertinente indagar sobre el papel de la gestión cultural en el proceso.

Este tipo de acciones comparten el interés por desafiar las jerarquías sociales y las construcciones ideológicas existentes, estimulan la participación y la interdisciplinariedad, e incluso se consideran una propuesta de orden social. Al apuntar por la generación de nuevos significados, de transformaciones en lo cotidiano y en las esferas socioeconómicas, se deja entrever una intención de forjar un cambio cultural.

En cada uno de los casos de manera particular, sus gestores usan de manera diferente los recursos para promover espacios de creatividad colectiva. Cada uno desde sus propios objetivos ha desarrollado formas de trabajo en red que apuntan a compartir e intercambiar ideas y a generar conocimiento colectivo y métodos que les permiten financiar propósitos sociales o culturales manteniendo la autonomía.

La construcción de espacios comunes pasa por la apertura a formas de expresión que propicien el encuentro entre discursos sociopolíticos y discursos estéticos e íntimos, y a su vez, por redes colaborativas de trabajo que favorezcan esos encuentros. Al reconocer las posibilidades creativas que existen más allá de escenarios tradicionales, sean teatros, salas de exposición o centros culturales, se plantean nuevos retos y campos de acción para la gestión cultural, que demandan la construcción de más lugares de encuentro, de ejercicio ciudadano y de creatividad colectiva.

Bibliografía

- Almeida, P; Ayala, P; Cortez, K. y Tituaña, M. (2012). Arte y comunidad: Espacios de transformación. *Arq*, 81, 62-66.
- Bey, H. La zona temporalmente autónoma. Extraído el 22 de noviembre de 2013 de http://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf
- Borja, J. (2007). Revolución y contrarrevolución en la ciudad global: las expectativas frustradas por la globalización de nuestras ciudades. *Eure*, 33(100), 35-50.
- Borja, J. y Muxí, Z. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Ed Electa.
- Chatterton, P. (2000). Will the real Creative City please stand up? *City*, 3(4), 390-397.
- Clark, T. (Ed.) (2011). *The city as an entertainment machine*. Nueva York: Lexington Books.
- Clark, T. y Navarro, C. (Comp.) (2009). La nueva cultura política. Tendencias globales y casos iberoamericanos. *Revista de Estudios Regionales*, 84, 249-255.
- De Certeau, M. (1984). Walking the city. En M. Ceretau, *The practice of everyday life* (pp. 91-110). Berkeley: University of California Press.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hardt, M. y Negri, A. (2002). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Jameson, F. (2002). *El postmodernismo y la sociedad de consumo. El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Landry, C. (2005). *Lineages of the Creative City*. Extraído el 2 de julio de 2014 desde <http://charleslandry.com/resources-downloads/documents-for-download/>
- Landry, C. & Bianchini, F. (1995). *The creative city*. Londres: Demos – Comedia.
- ONU-Habitat. (2013). Activaciones urbanas para la apropiación del espacio público. Serie Laboratorio de Innovación Urbana para la convivencia y la gobernanza de la seguridad. Costa Rica.
- Reyes, P. y Hernández, A. (2008). El Estudio de Caso en el contexto de la Crisis de la Modernidad. *Cinta Moebio*, 32, 70-89. Extraído el 27 de mayo de 2014 desde www.moebio.uchile.cl/32/reyes.html
- Rojas, S. (2006). Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica. Leído en la sesión inaugural del Seminario Internacional "Ciudadanía, Participación y Cultura", organizado por el CNCA, realizado en el Centro Cultural Palacio La Moneda los días 5 y 6 de octubre de 2006.

- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sánchez, F. y Moura, R. (2005). Ciudades-modelo: estrategias convergentes para su difusión internacional. *Revista Eure*, 93(XXXI), 21-34.
- Sargatal, M. (2000). El estudio de la gentrificación. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 228. Extraído el 10 de noviembre de 2013 <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-228.htm>
- Scott, A. (2007). ¿Capitalismo y urbanización en una nueva clave? La dimensión cognitivo-cultural. *Tabula Rasa* 6, 195-217.
- Sennett, R. (2007). Una ciudad flexible de extraños. *Arq*, 66, 19-23.
- Thompson, N. (Ed.) (2011). *Living as form: socially engaged art from 1991-2011*. Nueva York: Creative Time Books.
- Vercauteren, D; Müller, T y Crabbé, O. (2010). *Micropolíticas de los grupos*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Vickery, J. (2011). *Beyond the creative city: cultural policy in an age of scarcity*. Birmingham: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Yacuzzi, E. (2005). El estudio de caso como metodología de investigación: teoría, mecanismos causales, validación. CEMA: Serie Documentos de Trabajo 296. Buenos Aires.
- Yúdice, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? *Alteridades*, 18(36), 47-61.

Políticas culturales o la mano invisible del mercado

Marcelo Salinas Rojas²³

Resumen

Esta investigación se sitúa en la relación arte-política para indagar en los vínculos que el arte contemporáneo chileno establece con lo público (los espacios urbanos). Su busca profundizar en aquellas acciones que se ubican en la tensión entre la cadena de producción simbólica del arte y la cadena de producción basada en el consumo, y en el control de una institucionalidad que ha absorbido elementos esenciales del arte para desvincularlo de su dimensión política, buscando imponer patrones de creación y de utilización del espacio público. Este trabajo utiliza como contexto el debilitamiento de la acción cooperativa, estableciendo como punto de partida la desigualdad como principal causa de la desarticulación de la acción colaborativa en la vida moderna y la situación que —hasta hoy— han generado políticas culturales creadas en el marco de la denominada transición democrática, las que han demostrado ser una vía para que la denominada industria cultural determine quién compone el circuito oficial del arte.

²³ Actor/Licenciado en Dirección de Arte

Introducción

La presencia de las dictaduras en Latinoamérica dejó, entre otros legados, que el desarrollo cultural, sociopolítico y económico de los Estados estuviese determinado por reglas lucrativas de un modelo mercantil. Los gobiernos de los últimos 30 años han favorecido este modelo, decidiendo quién está dentro y quién fuera de los márgenes que enmarcan la conducta de un continente que se ha construido desde la desigualdad, la ignorancia, el adormecimiento y la desaparición casi total de una comprensión cooperativa de la producción humana, material y simbólica, debilitándose gravemente, en este adormecimiento generalizado, el carácter crítico y autónomo del arte y su relación con el espacio urbano.

Este fenómeno se acentúa con mayor fuerza en Chile. El efecto provocado por este proceso de apropiación ilegal de América Latina, por corrientes opositoras a la ideología de un pensamiento emancipador e igualitario, provocó sin duda una importante fractura en la conciencia y la acción del trabajo colectivo de una ciudadanía que se mostraba ávida de conocimiento y opinión.

Por otra parte la cooperación, una habilidad inherente del ser humano que originalmente se ha utilizado para el beneficio comunitario, con el correr del tiempo se fue convirtiendo en una habilidad que comenzó a resultar peligrosa para ciertas esferas del poder económico y gubernamental. Esa habilidad cooperativa ha sido prescrita en pos del beneficio de un reducido grupo de la población mundial que, amparado por políticas públicas y acudiendo en alguna época al terrorismo de Estado, determinó una corriente de pensamiento que ha debilitado la acción de la participación y apropiación de la ciudadanía en relación con los espacios públicos.

Esto ha generado que en los últimos 40 años de la historia de Chile, la calle y el diseño urbano sean un punto de encuentro que se puede utilizar (salvo en algunas excepciones) solo bajo ciertos permisos y bajo ciertos comportamientos, adecuados a una realidad esquematizada por las normas de consumo más convenientes para quienes manejan el poder. En este sentido la noción que entrega Richard Sennet (2012) acerca del diseño urbano y la construcción de las ciudades, explica de qué manera influyen estos conceptos a la hora de analizar el movimiento social dentro de la urbe:

El diseño urbano es una habilidad en peligro. Físicamente, una parte demasiado importante del diseño urbano es homogéneo y formalmente rígido; desde el punto de vista social, a menudo las formas modernas de edificación solo tienen en cuenta una débil huella de experiencia personal y de experiencia compartida” (p. 10).

Con las aperturas democráticas luego de las dictaduras militares entran en vigencia nuevas ingenierías de gobierno que son incorporadas por casi todos los países de América Latina. Por ejemplo: se produce una desintegración y fragmentación de políticas que antes eran entendidas como integrales o estructurales, dando paso a una sumatoria de políticas específicas. Asimismo, prima una lectura economicista de los procesos a partir de la cual, los cambios sociales o culturales siempre provienen de transformaciones de la base económica. La transformación siempre es pensada en relación con la globalización de los mercados, por lo mismo, comienzan entonces una serie de reformas de corte economicista para dar respuesta a un mercado que se globaliza.

En este contexto, se produce una entronización de este como organizador de esferas que antes estaban fuera de la lógica económica, como la educación, el arte y en términos generales la cultura. Este proceso que denominaremos mercantilización de la cultura e implica la aceptación de criterios como eficiencia y competitividad para ser aplicados al campo artístico-cultural. Competitividad y eficiencia, provenientes de esta matriz economicista, aplicadas al diseño de políticas culturales redundan por ejemplo en la implementación de concursos públicos que ponen a competir a los individuos para la asignación de fondos. De esta forma el mercado se transforma en el legitimador de la producción artística e intelectual.

Ahora bien, esta organización de la cultura a partir de criterios de mercado que se impuso en los noventa, se articula con un movimiento más general que no es propiamente latinoamericano, sino que tiene que ver con un proceso de globalización que atraviesa a todos los ámbitos de la experiencia humana, ahora supeditados a lo económico.

Al hacer una lectura respecto de la incidencia de políticas culturales ligadas a esta lógica mercantil, en las experiencias artísticas que no se inscriben en circuitos oficiales, sino

que se instalan en el espacio público en un ejercicio de apropiación (mediante la colaboración) y resignificación (mediante un acontecimiento) de la ciudad, surge una interrogante: ¿cómo esos lugares que pertenecen a la ciudad, sobre todo en lo que se refiere a la calle, se convierten en un espacio de resistencia frente al imaginario de consumo que estructura la vida cotidiana de los seres humanos que habitamos Chile?

La modernidad, como proyecto político, separó ámbitos de la experiencia humana que no son escindibles, generando esferas aparentemente independientes una de la otra. Esta división está inscrita en políticas culturales que, concebidas desde una lógica mercantil ligada al consumo, pusieron en circulación una idea hegemónica de la experiencia artística descargada de su politicidad y criticidad. Justamente este desarme o desmontaje de la relación arte-política habilitó la posibilidad de que la producción artística sea asimilada por el mercado como objeto de consumo (idea que subyace también al concepto de industria cultural). Despolitizado el arte puede ser domesticado y reducido a un producto transable.

Como sostiene Carlos Del Valle (2005), en Chile las políticas de comunicación y cultura se han caracterizado por cuatro condicionantes que han determinado el estado actual de dichas estrategias de control gubernamental.

1. Su ausencia explícita y constante.
2. La hegemonía desde el Estado – Nación.
3. El énfasis en la burocracia legislativa.
4. La incorporación creciente de la racionalidad empresarial.

Dentro de estas características que determinan las políticas culturales en Chile, Del Valle (2005) distingue claramente tres situaciones que se suscitan en la orgánica interna de este proceso político-cultural:

1. Un esfuerzo de comunicación corporativa del gobierno.
2. El control de los espacios públicos por parte del Estado–Nación

3. La construcción de un discurso legislativo de la comunicación y la participación, con énfasis en la administración y la gestión de los dispositivos comunicacionales presentes en la sociedad (p. 1).

En el devenir de los mecanismos que han controlado políticamente el desarrollo y la participación en la cultura chilena, lo que plantea Del Valle resulta relevante para pensar cómo las políticas en Latinoamérica durante los últimos 20 años se han articulado a partir de mecanismos de control gubernamental de la participación de la ciudadanía en la cultura.

La presencia hegemónica de aparatos de control cumplió un rol protagónico en la exclusión del circuito oficial del arte de propuestas de producción que se generan fuera de los márgenes de lo institucional. A partir de esto se configura un imaginario de lo que es arte y de su inscripción en circuitos oficiales: se instala una idea del arte y de la producción artística, de manera tautológica en el imaginario social, asociada a circuitos oficiales de circulación que lo circunscriben a lógicas museales y exhibitivas que efectivamente son elitistas, dando lugar a un mercado y un circuito del arte separado de la experiencia cotidiana.

En las transiciones democráticas, el nivel de control que continuó caracterizando a los mecanismos de producción de los proyectos político-culturales tanto en Sudamérica como en Chile está marcado por una “fuerte presencia de los productos de las industrias culturales dominantes y su marejada homogeneizadora a través de nuevos sistemas ideológicos y simbólicos” (Aguirre, 2005, p. 319). De esta forma la institucionalidad política cultural se vuelve un acto performativo, desanclado de lo que acontece cotidianamente en las experiencias de la vida de las personas-sujetos-ciudadanos. La política cultural se genera en esferas separadas de la ciudadanía y de la realidad, sin mecanismos efectivos de participación en la definición de esas políticas lo cual refuerza su performatividad.

En lo referente a la situación de las actuales políticas culturales el cuestionamiento se hace cada vez más generalizado y desde este cuestionamiento surgen, por ejemplo, interrogantes como si seguir o no dejando la cultura en manos de un Estado como Chile, que ha sido gobernado por sectores políticos que mantienen una relación enfocada en los intereses del mercado y el consumo.

Aguirre España (2011) propone algunas características de este proceso en el que se combinan lógicas globales con lógicas nacionales con una redefinición del Estado nacional que retrocede en su función de ordenamiento de lo social dando paso a un rol gerencial; el

desarrollo de una sociedad de mercado centrada en lo individual por sobre lo social; una mediatización de la comunicación social que profundiza la sensación de vivir en una realidad virtual en la que se transforma la espacialidad (los límites espaciales se vuelven difusos) y la temporalidad (asistimos al tiempo de la inmediatez y la simultaneidad); una marcada individualización que fractura vínculos sociales y que obliga a pensar otras formas de solidaridad; una proliferación “de actores y de sistemas de valores y creencias”; y una abstracción que produce una “desmaterialización de la vida social” cuyos “efectos más claros se dan en la economía, donde la materialidad pasa a un segundo plano con la preeminencia de los valores intangibles” (PNUD, 2002 en Aguirre España, p. 325).

A partir de las tendencias de las que habla Antoine, podemos decir que en Chile en el cambio del escenario político cultural hay hallazgos cuyo destino al parecer fue quedar archivados en los escritorios ministeriales que develan la necesidad de generar políticas culturales que sean autónomas y en beneficio directo de los sistemas comunitarios que realmente necesitan estar amparados por estrategias eficientes para la apropiación real de la ciudadanía en materia de desarrollo cultural, y de apropiación por parte de la ciudadanía del desarrollo cultural de Chile

El diseño de estas políticas culturales se convirtió en un mecanismo que puede cambiar de forma constante, amoldándose a los mecanismos del arte, para que la industria siga teniendo la hegemonía en la producción y la participación de la cultura en Chile. El informe del Programa del Desarrollo de Naciones Unidas (PNUD) en ese entonces alertaba sobre la existencia de preocupantes síntomas en el cuerpo social chileno, que van mucho más allá de bajas transitorias en el desempeño económico. Según el PNUD, para su tratamiento, “se hacía necesario el desarrollo de una política cultural más asertiva y comprehensiva como condición necesaria, si bien no suficiente” (Heine,2002, p. 172). En este punto se hace necesario definir lo que debería, en rigor entenderse por Políticas Culturales. Revisemos la definición que Aguirre recoge de García Canclini:

Las políticas culturales son el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener

consenso para un tipo de orden o transformación social (García Canclini en Aguirre, 2005, p. 322).

Esta visión acerca del rol que deberían tener las políticas públicas orientadas al desarrollo de la cultura nos acercan a un concepto desde el cual, en un sistema social verdaderamente pluralista, la participación colectiva en materia cultural debiera ser el eje fundamental para alcanzar ese deseado y lejano estándar de “país desarrollado”. A cambio nos obligan a estar en un constante lugar de resistencia, muchas veces en condiciones que podrían anular cualquier interés en seguir dentro de una maquinaria cultural que es a ratos violentamente adversa y ejerce un control desmedido sobre muchas conciencias.

Deleuze en su *Posdata de las Sociedades de Control* explica el cambio de paradigma social desde las sociedades disciplinarias a las sociedades de control: Para Deleuze , “una crisis generalizada de los lugares de encierro prisión, hospital, fábrica, escuela, familia (Deleuze, 1991, da paso a las sociedades del control. Esto supondría que transitamos del castigo al control social: si en las sociedades disciplinarias se castigaba la acción, en las sociedades de control el castigo se ejerce antes; el mecanismo no actúa frente a lo emergente sino que es preventivo, es decir, controla lo que se podría llegar a hacer transformándonos en una cultura de la sospecha y ahogando la resistencia antes de que esta se produzca.

En las sociedades de control, a diferencia de las sociedades disciplinarias, no se trata de impedir la salida de los individuos (ejemplo de esto es la formación permanente y el trabajo desde el hogar sin aparente vigilancia), sino de obstaculizar la entrada a las instituciones. En las sociedades de control, a cada paso vamos dejando marcas, huellas que nos hacen rastreables: cada vez que entramos a Internet en nuestra casa, el trabajo o el lugar de estudios, usamos una tarjeta, llamamos por teléfono, ingresamos a la Intranet de una institución, solicitamos un libro, entramos a un edificio, etc.

No estamos encerrados, pero siempre somos rastreables; no estamos enfermos, sin embargo, estamos siempre expuestos a planes preventivos de salud. Los propios sujetos reproducen estas medidas preventivas y de control social (impuestas por las empresas, las instituciones, etc.) convirtiéndose en funcionarios del control: desde sus pequeños reductos

de poder aplican sanciones morales; constriñen, demarcan, sancionan, establecen los márgenes de acción de los otros; esto es visible en el servicio público, en los guardias de seguridad, en los guardias del metro, etc.

Si entendemos cultura como “el conjunto de ideas, representaciones, productos y significaciones que se generan de la interacción del ser humano” (Aguirre España, 2005, 322), en ello cobra vital sentido el hecho de la convención como gestora y transformadora, dado que la propia cultura es la convención vivificada. De lo cual se desprende que:

Estas ideas, representaciones, productos y significaciones estarán en un constante juego de intercambios e hibridaje, a raíz de las pulsiones entre convenciones distintas, o sea la cultura como convención estará en una constante multimodalidad (Aguirre, 2005, p. 322).

Se podría desprender que esta multimodalidad a la que hace alusión el autor, concuerda perfectamente con las características que Deleuze extrae de las sociedades de control. A saber, los diferentes aparatos de control son variaciones inseparables, que forman un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es *numérico* (lo cual no necesariamente significa binario). Los encierros son *moldes*, módulos distintos, pero los controles son *modulaciones*, como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro.

El Informe de Desarrollo Humano de las Naciones Unidas de 2002, en una pesimista radiografía de la acción colaborativa y de la participación ciudadana en la sociedad chilena, aconseja concentrar los esfuerzos en construir, *desde lo diverso*, un imaginario colectivo que sea representativo y que logre hegemonizar las distintas manifestaciones culturales sin perder aquello que los hace propios.

En este contexto el informe propone la importancia y necesidad de políticas culturales que contribuyan a recrear ese imaginario colectivo y denuncia un pretendido dirigismo cultural que se entiende como fuera de lugar. Entre otras cosas, plantea que el Estado abandonó su rol de organizador de lo social para convertirse simplemente en gerente y subsidiador. Enfatiza también en el desarme de instancias de participación que incorporaban

y vinculaban a los sujetos a una construcción del Estado ligada a la idea de lo público, para dar paso a un proceso de individualización que deteriora “el imaginario colectivo” de las/los chilenos:

La “vida de partido”, el trabajo sindical, la participación en la junta de vecinos, todas esas conductas tan propias del Chile “cívico-nacional” son desplazadas por la ida al *mall*, el ver televisión o simplemente largas horas de trabajo” (Heine, 2002, p. 170)

Impulsado por los consejos de las Naciones Unidas el Estado de Chile decide implementar políticas públicas que vayan en pro del desarrollo y rescate de la identidad colectiva de los chilenos. En el año 2005 bajo el gobierno del presidente Ricardo Lagos se redacta el documento *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural. 2005 -2010* que determina las primeras políticas culturales del Consejo Nacional de Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. En este plan de estrategias culturales, el Estado define las directrices ideológicas, teóricas y administrativas en lo referente al desarrollo cultural de Chile. Políticas que de una u otra forma contribuyeron a que el Gobierno de Chile terminara siendo administrado por la misma derecha que posibilitó la dictadura.

Después de dos procesos, que son la dictadura y la denominada transición democrática, en vista del debilitamiento del imaginario colectivo y la acción comunitaria y causas colectivas (Heine, 2011), se llega a la conclusión de que son necesarias políticas culturales orientadas a resguardar la identidad y la diversidad para hacer frente a los procesos de globalización.

“Alguien” dijo que era necesario crear políticas culturales en Chile para enfrentar el deterioro de las causas colectivas (Heine, 2011), a lo que el Estado respondió: vamos a crear políticas culturales que fortalezcan el poder colectivo y resguardar la diversidad y la identidad de los chilenos y chilenas. Y a fin de cuentas, es esta misma idea del “respeto por la diversidad” la que propicia la intervención del mercado y del imaginario de consumo en el imaginario colectivo de construcción identitaria.

Estas políticas tienden a poner en circulación conceptos que se legitiman como regímenes de verdad y que dejan de ponerse en cuestión, como por ejemplo, la idea del

respeto por la a diversidad y que tienen la cualidad de ser alentadores, prometedores, dejando tranquilas a las personas que viven en Chile, no obstante están relacionadas con un proceso de individualización creciente.

Lo que es paradójico entonces es que por un lado la ONU plantea la necesidad de crear políticas culturales que combatan estos procesos de individualización y debilitamiento del lazo social (Sennet, 2012) y que efectivamente se diseñen políticas culturales para el restablecimiento de vínculos colaborativos que, por el contrario, terminaron por traicionar sus propias orientaciones para dar lugar a procesos de profundización de la individualización y del imperio del mercado y el consumo.

No es paradójico que una política pensada para resguardar la diversidad termine por debilitar la habilidad cooperativa. La paradoja está implícita en la idea del resguardo de la diversidad y la libertad, las dos caras de una misma moneda; respeto por la libertad y el aniquilamiento de la posibilidad de una construcción colectiva donde nos seamos puras identidades o subjetividades separadas.

Esto es porque las mismas políticas culturales que tenían como objetivo frenar estas tendencias alienadoras impuestas por la industria cultural y la globalización, al mismo tiempo, obligan al Estado a asumir en nombre de la libertad, la diversidad y la identidad, la incorporación de sectores que representan las lógicas del mercado y del consumo

Resulta evidente entonces, al analizar la continuidad del proceso político en materia cultural, que Chile en la praxis se ha fomentado definitivamente el poderío de la mercantilización de la cultura, mecanismo socialmente excluyente y totalmente opuesto a las garantías que, en términos declarativos, se pretendía asegurar.

El esfuerzo de comunicación corporativa del Gobierno, el control de los espacios públicos por parte del Estado-Nación y la construcción de un discurso legislativo de la comunicación y la participación están directamente influenciados por las normas de un mercado hegemónico y homogeneizante, cuyo discurso unificador tiende a crear un lenguaje tautológico que detrás de las decisiones culturales del Estado y que guardan un estrecho lazo con el modelo globalizador. Y es que, citando a Armand Mattelart:

La globalización es un hecho pero es también una ideología porque difunde una visión “globalitaria” como única opción para la reconstrucción del mundo. Es importante criticar esta visión economicista que no tiene en cuenta más que una sola de las lógicas con que trabaja el mundo, la lógica de la homogeneización, silenciando las lógicas de las fracturas, de la fragmentación (Mattelart citado en Aguirre, 2003, p. 330).

A más de 20 años de la restauración del sistema democrático en Chile, donde recién después de 15 años se definieron las políticas culturales, aún el Estado no puede concretar la intención de hacer frente a la globalización financiera y ser un benefactor de expresiones culturales que se construyen por fuera de la industria cultural. Por el contrario, se ha producido una silenciosa operación de tautismo que ha profundizado la pérdida de sentido de lo colectivo y ha ido domesticando acciones colaborativas gestadas en los márgenes de lo oficial. Se hacen necesarios entonces mecanismos de resistencia efectivos que logren hacer frente a estas políticas de la globalización para poder pensar en una contrapolítica cultural.

En medio de este panorama, la poderosa maquinaria de la ideología globalizante, homogeniza y hegemoniza el desarrollo social y cultural de los chilenos, con políticas establecidas desde el control y el debilitamiento del espíritu colectivo a través de distintas vías, siendo la más directa la desigualdad, lo que genera una conformación social basada en el enfrentamiento de los unos contra los otros. Situación que resulta bastante conveniente para quienes gobiernan, ejercen e incrementan su poder mediante el adormecimiento de las masas y la descualificación, término utilizado por Richard Sennett (2012) para hablar de una de las causas del debilitamiento de la cooperativa.

El concepto de descualificación —señala Sennett— proviene de la sustitución de hombres por máquinas en la producción industrial, lo que ocurrió cuando máquinas complejas ocuparon el lugar del trabajo artesanal cualificado. Según el mismo Sennett este es un concepto aplicable también dentro del campo de lo social, pues de la misma manera se ha producido una cruel competencia entre iguales que aislados deben defenderse a sí mismos. Lo que se pierde entonces son “las habilidades de cooperación necesarias para el funcionamiento de una sociedad compleja” (Sennett, 2012, p. 23).

Aparece entonces un individuo, descrito por Sennett, como: un nuevo tipo personaje de la sociedad moderna, proclive a reducir la ansiedad a la que pueden dar lugar las

diferencias. Ya sean de índole política, racial, religiosa, étnica o erótica. A partir de lo cual podemos reflexionar acerca de una cultura que tiende, por lo menos a nivel masivo, más hacia la homogenización y que se vincula directamente con los espacios destinados al consumo hedonista que estratégicamente neutralizan el gusto por la diferencia hasta el punto de domesticarla.

De esta manera, tal como el concepto de descualificación es aplicable al campo de lo social, sucede un fenómeno similar específicamente en el campo de los espacios públicos de las ciudades, con la vinculación de arte y la institucionalidad que a través de las políticas culturales estrechan lazos que tienden a la industrialización y al centralismo, más que a la construcción crítica del arte. Sobre todo en el arte orientado a resignificar los lugares de los cuales la gestión institucional, comercial y empresarial se ha apropiado sin tomar en cuenta el desarrollo cultural y social de las personas que habitan la ciudad, sino más bien propiciando la domesticación de un punto de vista pluralista y crítico. Donde el arte desde su dimensión política y de resistencia tiene aún mucho por decir.

La máquina globalizante se apodera de los espacios y los lugares de desarrollo del arte. La hegemonía del sistema, propiciada por los procesos dictatoriales que se vivieron en nuestro país y en toda América Latina y la posterior transición que dio paso a las políticas culturales que nos rigen, determinarían quiénes forman parte del circuito de validación del arte en Chile.

Se cumplía así un acabado plan de domesticación del acervo cultural chileno, donde la televisión sería por excelencia el mejor dispositivo de alienación y de negación de la realidad. A tal punto que millones de personas de las generaciones posteriores al golpe de Estado de 1973 construirían su imaginario colectivo y estilo de vida en torno a la programación de los canales de tv y sus figuras representativas.

La situación de blanqueo constante de nuestra memoria se acentúa cada vez más, en las generaciones que han nacido bajo el régimen democrático. La omnipresencia del sistema y la mano invisible del mercado se desvanecen ante nuestros ojos para mezclarse con la realidad. La desafortunada relación entre el arte y las políticas que en nombre de la institucionalización y el control han coartado y encasillado los espacios para la cultura, al mismo tiempo otorgan la posibilidad de reinventar la formas de construcción y de expresión, levantando desde la precariedad experiencias que se nutren del imaginario colectivo de un

pueblo, ciudad o nación. Esta situación adversa, en la que prevalece por sobre las ideas la ideología de las instituciones, fractura cualquier intento relacional entre arte y comunidad que intente ubicarse fuera de los márgenes de las instituciones.

La dinámica de la sociedad actual se ha definido como moderna, posmoderna, sociedad contemporánea de la información y del consumo, o de lo descartable, todos términos que se han creado para intentar encontrar un lugar concreto dentro de este nomadismo constante de una *realidad* que se alimenta de lo “virtualmente real”, “lo que parece”. Lamentablemente esto es lo que marca las pautas de las relaciones humanas, sociales, económicas y políticas desde las más altas esferas de poder hasta los pequeños sistemas sociales por los que transitamos a diario en nuestro cotidiano.

La interrogante es entonces: ¿hasta qué punto lo espectacular está por sobre la información real de la vida real, de las decisiones reales, de los reales responsables de que una inmensa parte de la población viva sin cuestionarse qué se esconde detrás de cada mensaje que llega hasta sus casas, hasta sus colegios, hasta sus poblaciones, hasta sus ciudades contenidas en las imágenes que vemos a diario?

Conclusión

Este análisis investigativo reflexiona acerca de una experiencia artística diferenciada de la industria del espectáculo. Las políticas culturales, en su alianza con la industria cultural, participan en la domesticación de los espacios públicos para convertirlos en espacios de consumo. En la sociedad moderna el dinero ha sido el mecanismo de cambio más validado. Vayan las personas al lugar que vayan, la relación con lo público está mediada generalmente por el desembolso de dinero. Siempre tiene que haber un intercambio, siempre es necesario entregar algo a cambio de lo que se recibe.

De esa relación de desembolso debería separarse un arte de la resistencia que pretende romper la vida rutinaria, que se libera de este intercambio de intereses meramente económicos, para surgir de esta fractura de lo cotidiano como forma de vincularse con el

cuerpo social en un acontecimiento que subvierta el simulacro detrás del cual se esconde la verdadera realidad.

La calle surge como un espacio a ocupar, para dismantelar esta relación rutinaria con el tiempo: la circulación continua del tiempo es posible romperla en la calle que es el lugar por excelencia donde se producen flujos que son rutinarios, orientados al consumo, a satisfacer necesidades, etc. Las relaciones en la calle generalmente están determinadas por lo comercial y el consumo fundamentalmente. Entonces a través de la irrupción inesperada del acto de creación, es posible generar un acto de resistencia concreto donde el arte se convierte en acción social y reflexiva para la insurrección.

Si hay mecanismos efectivos de resistencia a la circulación rutinaria del tiempo, una posibilidad sería la apropiación de los lugares que han sucumbido a manos del mercado, el Estado y la institucionalidad.

Si bien no somos autónomos ni ecológicos, ni cultural ni políticamente, estas acciones de resistencia provenientes del campo del arte alcanzan un grado de autonomía al intervenir un lugar sin responder a un acuerdo que esté determinado por la institución. Se genera con este tipo de acciones artísticas de resistencia, una apropiación del espacio público que permite recuperar ciertos territorios perdidos o que se han vuelto invisibles. La apropiación de esos lugares sería un acto de resistencia, entendiendo esa posibilidad de subversión desde el espíritu que encierra la insurrección y la revuelta.

El arte de la resistencia puede ser tan invisible como los mecanismos de los mensajes del consumo hasta que los subvierte. En la insurrección hay un levantamiento que es subterráneo, que juega con esta invisibilidad. El ejercicio de la resistencia retoma esa latencia de una situación concreta, la pulsión del acontecimiento que quedó suspendido en el tiempo acumulando fuerzas.

Es posible que una acción artística se funda de tal manera con la realidad que surja como parte de ella. En la medida en que el arte pretenda ser solo una representación ficticia de la realidad, siempre va a estar ligado a las formas de la convención y la interpretación, no así cuando no pide permiso para aparecer, para circular, cuando la acción no es representación de otra cosa sino que es acción en sí misma, cuando no se inscribe dentro de los márgenes de la institucionalidad. Para un arte de la resistencia entonces es necesario fundir el arte con la realidad alejándose de la representación. La inserción o la intervención

del arte en el espacio público guarda una relación real con el contexto que busca subvertir, no está predefinido como un acto de resistencia, sino que se va conformando en tiempo presente como tal. ¿Qué sería de la resistencia sin el riesgo de ser descubierta? No sería resistencia.

La reflexión final de esta investigación pone en tensión la relación existente entre el arte de acción y su vinculación con un cuerpo social, en el que pulsa con fuerza la necesidad de despertar de la pesadilla de la dictadura y el sueño frustrado de la llamada transición. Si se observa la utilización de espacios urbanos como intervenciones de diferente índole — cultural, manifestación, protesta, arte, denuncia, trabajo, etc.— esta puede ser una manera de recuperar el espacio público como un espacio que pertenece a la comunidad y a los ciudadanos, cosa que no ha dejado de suceder. Lo importante de hablar de esto entonces es que quizás la clave está en la resistencia. Resistir a una formalización de la exhibición o utilización de espacios convencionales. Citando a Paul Klee, Deleuze (1991) plantea “falta el pueblo” y a la vez no falta.

Esta es una relación misteriosa porque no está claro qué significa que falta el pueblo; nunca quedará clara esa afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía. Esta reflexión no apunta a educar, ni a informar, no busca una respuesta única, ni tampoco crear conciencia, porque se basa justamente en tratar de levantar una reflexión de la rebelión que surge de uno mismo fuera de un sistema que quiere detectarte y que, en general, te ofrece vías para ser absorbido.

Bibliografía

- Aguirre, L. (2007). Políticas culturales en Chile. Una mirada desde la economía. *Revista de estudio para el desarrollo social de la comunicación*, 4, 319-338.
- Antoine, C. (2011). La investigación sobre políticas y consumo cultural en América Latina y en Chile. La incidencia del conocimiento en la formulación de las políticas públicas. *Quaderns d'Animació i Educació Social*, 13, 1-11.
- Del Valle, C. (2005). Políticas de comunicación y cultura, participación y estructura de medios en Chile. *Légete Estudios de Comunicación y Sociedad*, 5, 115-137.
- Heine, J. (2002). PNUD, Desarrollo Humano en Chile 2002. Nosotros los chilenos: un desafío cultural. *Perspectivas*, 3(2), 135-173.
- Gilles Deleuze: "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (Comp.) El lenguaje literario, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.
- Sennett, R. (2012): *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Iniciativas para cartografiar la memoria: participación y tránsito en torno a los sitios de memoria

Daniela Cornejo

Resumen

La señalización, las marcas territoriales y la recuperación de sitios de memoria permiten habitar la ciudad desde su memorialización, sin embargo, aún no se ha generado conciencia acerca de estos espacios, los cuales que en su mayoría han sido fuertemente olvidados y separados de la comunidad a partir de la memoria hegemónica que los reviste y desde una arista conmemorativa que impide generar identificación con estos lugares por parte de las memorias colectivas. Este artículo busca generar acciones de memoria a partir de la participación de la comunidad y de su tránsito por los espacios de memoria, para así reconocerlos y asirlos, usando la cultura como principal soporte en una cartografía que consigne las tensiones de la espacialidad urbana.

Palabras clave: Memoria, tránsitos, participación, comunidad.

Introducción

Aparecer lo ausente

La dictadura cívico-militar en Chile introdujo una serie de borraduras en los espacios, desde el bombardeo de La Moneda en 1973 y el desarme de las políticas orgánicas, hasta borrar el cuerpo, haciéndolo desaparecer. Estas huellas se intensificaron con la llegada de la democracia y paralelamente aumentaron sus borraduras pues comenzaron a ser espacios incómodos para la comunidad. De ahí que este camino de ausencias, provocado por el trauma social que significó la desaparición del cuerpo y la transformación de la ciudad, hizo que tanto organizaciones de derechos humanos como sobrevivientes y familiares se esforzaran por recuperar la historia de los lugares utilizados como centros clandestinos de tortura, señalando en el espacio aquellos lugares o tránsitos que son parte del aprendizaje social, consignando una aproximación sobre los hechos ocurridos en el entramado urbano.

¿Con qué consideraciones se realizan los trayectos que se encuentran invisibilizados en el territorio urbano? La ciudad y su memoria han marginado esos tránsitos que incomodan el pacto social de la democracia, pero ello no ha impedido que el arraigo, a través de iniciativas colectivas, impulse una política de la memoria que atraviese estos espacios como lugares de la memoria social y activa.

Para desarrollar el concepto de memoria en la ciudad, y responder sobre los trayectos invisibilizados en ella, nos centraremos en el concepto de memoria como acción social que permite entretener diversas formas de acción para generar iniciativas cartográficas del espacio. En este sentido, la cartografía del espacio nos permitirá interiorizarnos con aquellos lugares que contienen una carga negativa y que son el resultado de un “patrimonio incómodo”, esto es según Prats (2005), lugares que contienen:

... (Repertorios patrimoniales políticamente incorrectos o actualmente indeseables), a pesar de que cumplan todos los requisitos de legitimación para su puesta en valor y activación. Pero, en el ámbito local, por decirlo así, lo ideológico se torna vivencial y adquiere, en consecuencia, un carácter infinitamente más complejo (p. 26)

Esta concepción nos internaliza con la definición de patrimonio que está inserto en la memoria: hay lugares que están silenciados y que pese a ser parte de “patrimonios locales” o ideológicos insertos dentro de la memoria colectiva como menciona Prats (pág. 26), su

ubicación dentro de los trayectos no se hace visible debido a que muchos de estos espacios son alejados de la apropiación emocional o subjetiva del cuerpo en la ciudad.

En este sentido, el concepto de memoria en el espacio nos adentra en la recepción de estos lugares como zonas que no queremos recordar y dada la complejidad que nos encauza esta afirmación es que es necesario revisar qué entendemos por memoria y qué son los lugares de la memoria.

Si bien la memoria es un proceso interno e individual, desde la psicología social se ha ampliado su carácter para estudiar el entramado social y sus prácticas, permitiendo establecer desde el presente la construcción de un relato extenso, pero que tropieza con una concepción de la memoria, propia de los historiadores, que la observan como un medio para unificar el pasado desprovisto de su dimensión social.

Vázquez (2001) menciona que la memoria de un entramado social es aquella que persigue ser resultado de un proceso construido a través de las relaciones y prácticas sociales, engendrada por “la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico” (p. 27). Señala el autor que “esto implica que lo social no radica *en* las personas sino *entre* las personas, es decir, en el espacio de significados del que participan o que construyen conjuntamente” (Vázquez citando a Ibáñez, 1989, pp. 118-119), indicando también que es una reconstrucción del presente realizada y actualizada a través del lenguaje y las prácticas sociales.

Sin embargo, notamos que hay diversas memorias y por ello existe un “conflicto entre memorias” (Jelin, 2002: 5) en donde se muestra por ejemplo la articulación de relatos que se diferencian del efectuado por una memoria hegemónica u oficial que reviste la institucionalidad, este es el caso de aquellas “memorias subalternas” o “memorias de resistencia” (ibíd.) que son memorias que trabajan en la construcción de un presente. Esa elaboración discursiva es lo que permite trabajar sobre materialidades: por ejemplo, la utilización de la memoria como artificio o herramienta para legitimar discursos del pasado que se observan por ejemplo en la ciudad, distribuidas en monumentos o placas, que entregan un trozo referencial de un suceso, pero que no explicitan la complejidad y selección de relatos volcados en la materialidad. El concepto de memoria al que hacemos alcance, deviene de la compenetración de la experiencia y de las voces que están al interior de los espacios comunes, y ello nos propone rescatar los lugares olvidados.

La memoria también ha sido manejada como una fuente histórica, confundiendo su carácter experiencial con las referencias que usa para consolidarse y alimentarse, quedándose

con la descripción de un hecho más que con la experiencia entregada por ella, de ahí que esta memoria sea utilizada como revestimiento de institucionalidad que busca disuadir la heterogeneidad. Por eso es que hacemos notar en contraposición, la diversidad de memorias. por último se ha trabajado la memoria como señala Vázquez (2001), desde su *espectacularización* y consumo, en donde su interpretación es apartada del espacio y tiempo, o desde la cronología habitual que conocemos (pasado-presente-futuro), la cual se presta para ser estudiada desde el tiempo dromológico, un tiempo que se vuelve un eterno presente y del cual “el presente es interpretado en el presente, la inmediatez inmediata” (Vázquez citando a Paul Virilo, 2001, p. 64), a partir de las conmemoraciones fijadas para enaltecer figuras conciliadoras de la democracia, como realizan los Estados hoy en día, o para entregar estabilidad social mediante la memoria como plataforma de reconciliación sin cuestionar el pasado.

Como vemos, las diversas memorias se centran en la configuración espacio-temporal de una narración conjunta o de un relato que puede ser propio o conjunto. La memoria social a la que haremos referencia también toca estos dos puntos discursivos: cómo hacemos memoria individualmente y para qué hacemos memoria en conjunto. Ambas formas nos llevan al tratamiento que se le ha dado a la conmemoración, acto que es transversal para adentrarnos en las iniciativas para cartografiar la memoria.

Básicamente como explica Vázquez (2001) *hacer memoria* respondería al acto individual que sostiene la experiencia, siendo subjetivo e identificando sucesos históricos mediante referencias culturales objetivas. En cambio, *para hacer memoria* se nos pone desde la objetividad, “aludiendo a experiencias personales, pero sin especificaciones” (p.77). Estos ejercicios de memoria nos trasladan al interior de los enfoques discursivos que existen actualmente en torno a la conmemoración: una es mucho más biográfica que la otra y tiene que ver con la presencia del cuerpo dentro del espacio, su uso y su sobrevivencia. Lo segundo responde al traslado de la experiencia de la persona que es continuidad histórica de aquella que sobrevivió y en el que también convive la ciudadanía que es en sí misma la herencia de lo ocurrido.

La convergencia entre diversos actores está dada por la cultura, que funciona como soporte de transmisión de experiencias. La cultura como vehículo de la memoria salvaguardaría las relaciones sociales desde la proximidad a estos espacios inmersos en la ciudad, mediante su reconocimiento, creando identidad y elaborando resonancias de las

experiencias, permitiendo distinguir que este territorio complejo está construido por diversas memorias que a su vez juntas crean el territorio.

Es más, la cultura explicaría la forma de relacionarnos y cómo nos identificamos con estas memorias y por qué nos marginamos u olvidamos de estos espacios. Ello configuraría la forma de relacionarnos con la ciudad, cómo nos recordamos en estos trayectos y qué memorias individuales circulan en ellos. De esta forma, tanto las resonancias de las experiencias como su apropiación espacial se unificarían sobre la configuración de una cultura que sirve como soporte de memoria y expande los espacios develando las ausencias, dando continuidad a la recuperación de dichos espacios, trayectos y participaciones colectivas.

En el territorio, la cultura marcaría lo ausente por medio de múltiples herramientas y revitalizaría la conmemoración como agente transformador, generando construcciones colectivas de experiencias únicas e integrando una narración que se ha diversificado en los relatos intergeneracionales y que ha permitido la recuperación de muchos espacios, trayectos y conciencia en el mapa de la memoria que, sin embargo, desembocan en él y que es necesario dar respuesta al porqué ocurre.

Una de las respuestas a las que nos arriesgamos es que el olvido de estos tránsitos nace de la discursividad histórica que se le ha dado a los relatos de la dictadura, desdibujándolos de la memoria social al estar ajenos a la experiencia del presente. A pesar de que es una memoria que se conoce, la fractura social generada por la dictadura cívico-militar impidió una elaboración discursiva y conjunta de la sociedad, ya que el acto principal de terrorismo fue la desaparición permanente, que nubla el relato a partir de la negación de un conjunto de la sociedad y de su invisibilización.

En ese sentido, ¿para qué sirve develar lo ausente? Aparecer lo ausente concibe la necesidad de materializar y evidenciar el desaparecimiento tanto del cuerpo individual como del cuerpo social constituido en el antes del Golpe de Estado, como también engarzar estos espacios y trayectos en la memoria social y territorial desde esa experiencia tomada actualmente. Desde esta visión, las iniciativas para cartografiar la memoria sirven para generar comunidad, fortaleciendo las prácticas democráticas a través del conocimiento de cada uno de estos espacios, desde su tránsito hasta los sitios de memoria.

A pesar de que la mayor parte de los espacios se encuentran señalizados tanto por el Estado como por organizaciones de derechos humanos, en Santiago de Chile, específicamente

en el centro de la ciudad, hay espacios ocultos o asilados que podemos identificarlos en tres tipos a lo menos: marcas, señalamientos y sitios de memoria.

En específico nos centraremos en aquellas huellas que de ser visibilizadas pueden develar lo ausente y bajo este paradigma, contemplamos estas tres categorías solo con la finalidad de diferenciar también los espacios que representan. El objetivo es problematizar en torno a las distinciones entre sitios de memoria, marcas territoriales y señalamientos, esclareciendo su carácter denunciativo —dando especial importancia a la conservación o preservación—, desde una cultura que proponga al ciudadano como partícipe, y complejizando el carácter conmemorativo que los rodea, que alberga la presencia de lo ausente, del cuerpo y del familiar desaparecido.

Si bien es importante dar presencia a lo ausente a través de estas acciones es urgente apreciar la permanencia de estos lugares como manifestaciones culturales, para asirlos a la memoria a través de una cultura que genere conciencia e intencione el proceso de memorialización o construcción de memoria que se da principalmente a través de la conmemoración. En él, los espacios fuera de ser estructuras y ejercicios simbólicos, pasan a ser estímulos que movilizan las experiencias del presente y donde el conocimiento amplificado de estos lugares logra una mayor apropiación de ellos.

A partir entonces de esta idea de apropiación es que se observarán primero las potencialidades de los espacios no habilitados, abriendo la tipificación de sitios, marcas territoriales y señalamientos, con el fin de ejemplificar la memoria material tomando como ejemplo aquellos lugares que funcionan como espacios abiertos a la comunidad. En segundo lugar, aportar en la reconstrucción del tránsito y la participación que tuvieron estos espacios para su recuperación; y, en tercer lugar, se observará la viabilidad de abrir estos espacios desde una colectivización de relatos que narren la historia subterránea que se encuentra en el territorio donde están emplazados, con el fin de tomar la experiencia conjunta de memoria y desarrollarla para las generaciones herederas mediante cartografías que funcionarán como soporte cultural para que se construya la ciudad.

Para elaborar una tipificación que permita establecer el orden de la memoria material de los lugares de conciencia, se considerará el documento de trabajo “Usos de los espacios”²⁴ de Isabel Piper. A partir de esta ponencia dictada en *Villa Grimaldi* en el año 2010,

²⁴ El texto de Piper reflexiona en torno a los procesos de memoria colectiva en el pasado reciente. Esta investigación es parte del proyecto Fondecyt “Usos del espacio, identidades sociales y políticas del recuerdo: análisis psicosocial de lugares de memoria de los conflictos violentos de nuestro pasado reciente”, realizado entre 2007-2009 junto con Roberto Fernández, María José Reyes, Catalina Arteaga, Marcia Escobar como co-investigadores y Evelyn Hevia, Alicia Olivari y Manuela Badilla, quienes fueron las asistentes de investigación.

trabajaremos en lineamientos para elaborar un mapa de tránsito que sirva para determinar y caracterizar cada espacio de memoria, conjugándolo en un circuito que busca la unificación mediante la cultura.

En segundo lugar, observaremos qué tipo de potencialidades pueden tener estos espacios. Para ello, nos fijaremos en los trayectos de las personas y plantearemos un posible diagnóstico que responda por qué siguen siendo espacios desconocidos para la ciudadanía los lugares de conciencia, partiendo de la base del desconocimiento de los sujetos no politizados a quienes pretendemos llegar con esta iniciativa.

A partir del reconocimiento de las acciones de resistencia que han generado estos espacios y que rodean un circuito muy pequeño del cual tanto el tránsito como la participación ciudadana se pierde, generaremos dentro de la cartografía distintas estrategias que buscarán formar la colectivización de relatos de la historia de estos lugares y su contexto actual, con el fin de potenciarlos además de observar y generar conciencia en la ciudad.

De esta forma, contribuiremos a los diversos procesos de memorialización desde un eje identitario que permita a las personas sentir una correspondencia con otros a partir de su contexto, su historia particular y su subjetividad cruzada por la memoria que será nuestro soporte cultural, realizando un ejercicio por materializar dentro del recuerdo aquello que sucede, lo transitorio y por cierto el pasado.

De ahí que la pregunta por develar lo ausente cabe en su búsqueda por materializarla, creando diversos dispositivos en donde la participación de la comunidad y la conciencia de ella establezca un vínculo territorial entre los sitios de memoria, marcas territoriales y señalamientos que se encuentran en la ciudad, con el fin de explorar estos espacios desde la cultura, sin apartar el carácter probatorio y de denuncia que las reviste.

Marcas, señalamientos y sitios de memoria

Para esclarecer este tema es que es importante resolver primero qué concepto de memoria señalaremos como entrada. No ubicaremos la memoria como representación del pasado individual, sino que como ejercicio que erige e interpreta el presente o desde su ejercicio. Para acercarnos al concepto de memoria que buscamos concretizar es preciso señalar que diversos autores han problematizado esta noción, uniéndose al carácter social que tiene la memoria, como señala Hallbwachs (1968) a partir del concepto “memoria colectiva” que refiere al proceso social con que se reconstruye lo experimentado por un grupo, comunidad o

sociedad. Así también Vásquez (2001) ha desarrollado el concepto de memoria como un ejercicio de reconstrucción de experiencias y que deriva en la práctica de:

Hacer *memoria* significa ubicar la construcción del pasado en la superficie de las prácticas sociales. Es decir, prescindir de la concepción de memoria como una propiedad exclusiva y privativa de cada ser humano y considerarla un nexo relacional (...) esto supone admitir el carácter intersubjetivo de la memoria y asumir que las explicaciones que construimos sobre el pasado son producciones contextuales, múltiples versiones creadas en circunstancias comunicativas concretas, donde el dialogo, la negociación, el debate son componentes fundamentales, lo que implica considerar *la memoria como acción social* (p. 163).

La memoria será nuestro motor de los procesos y el elemento de unión de las relaciones sociales desde su significación y sus prácticas, las que son construidas por la experiencia propia y por el conjunto de la sociedad. La memoria genera también el entrecruce y la configuración de la experiencia colectiva e individual de la sociedad afirmada en el lenguaje, el tiempo y el espacio.

La acción social de la memoria ha servido para unir diversos componentes que en la práctica han legitimado algunos discursos que buscan enlazar los acontecimientos del pasado hacia la reconciliación. Sin embargo, la inexistencia del cuerpo del detenido desaparecido genera especialmente en esta memoria una dislocación temporal que abre una línea temporal de cuestionamientos paralela a la línea espacial. Esto redundo en el olvido de los trayectos, debido al miedo y al trauma, y la destrucción y ocultamiento de los espacios que están asentados en plena ciudad de Santiago.

La línea temporal a la que se hace alusión responde a la declaración a partir de la experiencia de una vivencia pasada que vuelve a ser presente mediante el trauma. La ocupación de este punto, obligó al cuerpo individual a ocuparse de su sufrimiento, apartando de su experiencia aquellos lugares en donde ese cuerpo fue reprimido y olvidando de pronto cómo llegar al lugar debido a la desorientación que formaba parte de la tortura. Este problema lo vemos por ejemplo en las declaraciones del Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación —Informe Rettig (1996) — y en el Informe de la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura —Informe Valech (2004)—. Los testimonios allí citados grafican el dolor provocado por el recuerdo, lo que hizo que la ubicación específica y los trayectos

fueran borrados de la memoria debido al aturdimiento que los protagonistas sufrían al momento de llegar a ellos. No así los sitios propiamente tales, cuyo reconocimiento fue efectuado la mayor parte de las veces por sentidos como el oído o la vista que se potenciaban debido a las condiciones en las que los detenidos se encontraban.

Si bien este síntoma responde a un estudio más bien psicológico, la idea que se quiere plantear es que los trayectos hacia los sitios no están claros, pero que a medida que se ha *memorializado* en conjunto, se van recordado y visibilizado tránsitos, ubicando por medio de marcas los lugares a los cuales haremos referencia como “sitios de memoria”. Este acto conjunto es lo que ha suscitado la resiliencia y la resistencia como parte de este gran proceso, como parte del ejercicio conmemorativo en el cual el proceso reconstructivo de la memoria es más fuerte.

La conmemoración es un sentido que deviene de la memoria y correspondería a su forma ritualizada, además constituye un “ámbito privilegiado de estudio, pues es en este tipo de manifestaciones públicas reiteradas es que la memoria se va reconfigurando” (Piper, 2013, p. 24) y esas manifestaciones en su mayor parte responden a consensos implícitos que una comunidad culturalmente acepta, como el hecho de marcar con velas un espacio o de rayar aquellos por rescatar. Este tipo de acciones es lo que ha llevado a configurar los espacios y trayectos y a pensar la memoria como un proceso social que responde a las necesidades de una cultura que quiere generar. Este rasgo es el que queremos evidenciar observando las complejidades y clasificaciones que darán cuenta de la memoria material que queremos construir por medio de la cartografía. En cuanto a las prácticas que se han elaborado en torno a estos espacios, estas se han levantado desde la memoria de quienes vivieron la experiencia y fueron parte de la cadena represiva y también de otros actores. Desde estos puntos de vista, la resignificación del espacio es solo un rasgo que también muestra la desaparición de la que fueron parte los edificios o lugares que fueron usados como centros represivos. La colectividad en torno a los espacios que se encuentran anquilosados en la ciudad, refleja por una parte el permanente duelo del que familiares y organizaciones se hacen parte a través de actos conmemorativos y, por otra, la incesante lucha por recuperar, construir y develar los hechos sucedidos. El tiempo y la memoria han permitido tener un marco de acciones que intentan clasificar lo ocurrido con esos lugares, por ejemplo como se observa en el trabajo realizado por Macarena Silva y María Fernanda Rojas (2004), quienes en su seminario desarrollan una tipificación de lugares que nos ayudará a cartografiarlos posteriormente recorriendo sus trayectos hasta llegar a ellos.

Ambas señalan que existe una memoria de la ciudad traumatizada que coexiste con el dolor social, ubicando un primer estado del problema bajo la nomenclatura “buscando la ciudad desaparecida”, donde se menciona que los lugares que fueron utilizados como centros clandestinos de tortura, desaparición y exterminio comparten el carácter de desaparecimiento con los cuerpos. En la siguiente tabla se exponen algunos ejemplos:

CONCEPTO	PLANTEAMIENTO	EJEMPLO
Demolido	Una destrucción intencionada, destruido o arruinado.	Villa Grimaldi (comuna de Peñalolén), centro dinamitado.
Simulado	Representado o pretender ser algo, imitando lo que no es, disfrazado o alterado.	Londres 38 (Santiago Centro), se ocultó su numeración del 38 al n° 40.
Desconocido	Ignorado, no se advierte la debida correspondencia entre un acto y la idea que se tiene formada. Irreconocible.	Marcoleta (Santiago Centro) centro desconocido.
Aislado	Separado del resto. Tiene impedido su paso por barreras geográficas.	Isla Dawson, pequeña isla que queda al sur de Chile utilizada como campo de concentración.
Oculto	Encubierto, tapado, que no se deja ver ni sentir.	Venda Sexy (Macul) usado como casa habitación o Estadio Nacional (Ñuñoa) usado como centro recreativo.
Apropiado	Intención de adueñarse de una cosa, por pertenecer a un grupo que impide su acceso.	AGA —Academia de Guerra Aérea— de propiedad del ejército actualmente.

Fuente: Sufrimiento y desapariciones: el manejo urbano-arquitectónico de la memoria urbana traumatizada. Seminario de investigación, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Pág. 23.

Esta tabla elaborada por Macarena Silva y María Fernanda Rojas (2004) nos ayudará a clasificar la condición de los espacios (tratado en esta investigación como sitios de memoria) su preservación y acceso, permitiéndonos entramar los tránsitos hacia estos lugares. Teniendo en cuenta que el proceso de memoria despierta espontáneamente bajo el contexto de conmemoración, por ejemplo en “las fechas y los aniversarios que son coyunturas de activación de la memoria” (Jelin, 2002, p. 52), es que parece metodológicamente acertado, acudir a la identificación de los lugares desde esa acción.

Además, acudiremos a nociones que nos servirán para definir conceptos, cuyo principal significado se encuentra en la ubicación, por lo tanto, son definiciones dadas por la espacialidad y apropiación cultural de lo que se ha tenido. En el espacio, tanto los sitios de memoria, marcas territoriales y los señalamientos no funcionan por jerarquía. No obstante,

existe una línea dada por las acciones de recuperación efectuadas en esos espacios que permitiría notar cuándo estos se transforman y crecen, cosa que ocurre generalmente cuando comienzan a ser reconocidos. Un espacio que no tiene reconocimiento es invisibilizado en la ciudad y, por tanto, su carácter representativo queda anulado pues no tiene memoria material.

En cuanto a la identificación de estos lugares, de acuerdo con la representatividad en el espacio la lista de menor a mayor sería:

1. Señalamientos.
2. Marcas territoriales.
3. Sitios de memoria.

Los tres tipos de representación de la memoria en el espacio, dentro de las acciones que resultan más convencionales, han quedado sin una interpretación en el presente, siendo ocultados u ignorados.

La investigadora Katherine Hite en su libro *Política y arte de la conmemoración* analiza los factores políticos que inciden en la conmemoración “considerándolos una lente para observar los métodos que las personas utilizan para dar significado a memorias políticas violentas” (2013, p. 16). Su enfoque da cuenta de los procesos de memorialización que realizan las personas frente a un acto conmemorativo material, como lo son los memoriales, y esclarece que las prácticas sociales dadas por la comunidad movilizan las memorias del pasado hacia un presente. Esta idea es la que servirá para enmarcar la tríada de espacios que avanzan a través de la movilización de la memoria, pero que han quedado olvidados debido a que su resguardo o su constante señalización es una pelea que muchas veces encuentra en el olvido su respuesta.

La pregunta es que pese a que estas materialidades dan cuenta de un accionar resultan luego olvidadas. Uno de los ejemplos es el *Memorial de las mujeres* que se encuentra en pleno centro de Santiago y que honra a las mujeres que fueron torturadas, desaparecidas y asesinadas en dictadura. En él actualmente vemos, tal como indica Hite, el deterioro del tiempo dado por la monumentalización de la memoria que difiere de la acción de memoria, cuya tipificación que se expuso anteriormente.

Esta monumentalización tiene su nicho en los memoriales, en donde bajo la perspectiva de un traductor u artista visual, se genera la representación del dolor que busca

“hacer consciente al gran público de la existencia y significado” (Hite, 2013, p. 28). En muchos casos, los memoriales son emplazados en espacios que no necesariamente indican lo que ocurrió en el lugar, sino que buscan dar cuenta de una acción del pasado ubicándola en el tránsito del presente a través de su representación lo más cercana posible a los trayectos de las personas que habitan la ciudad.

He aquí una de las diferencias gravitantes de la triada que se conforma en esta investigación, pues ubicamos los señalamientos, las marcas territoriales y los sitios de memoria como acciones que efectivamente visibilizan los hechos y no representan un suceso, sino que lo son y están desprovistos de monumentalidad pues son lugares olvidados o inadvertidos porque se componen básicamente de huellas o palimpsestos.

Si bien los tres espacios a los que se hace alusión comparten su materialidad transmitida por la huella, las diferencias son específicamente temporales: unas son de carácter inmediato y otras permanentes y ello tiene que ver con su materialidad. Se distinguen de monumentos y memoriales al ser espacios que no han sido concertados ni por el Estado ni por organizaciones, sino que son enfrentados a la memoria a partir del duelo, del recuerdo y de la espontaneidad que los recubre.

Inherente al factor del tiempo y su visibilidad es que los señalamientos son acciones de memoria que son realizados naturalmente por sujetos que han estado involucrados con la historia del lugar o por quienes portan esa memoria y conocen específicamente el lugar sin la necesidad de haber estado señalado anteriormente. En este sentido, el señalamiento es un primer impulso de memoria activa, en donde se marca el lugar acentuándolo en un espacio que ignora lo que ocurrió en él o en su contexto. Uno de estos ejemplos es el ejercicio de rayado acompañado de la *FUNA* (que significa podrido en mapudungun) como acción de denuncia, en donde un grupo de manifestantes acusa e indica a torturadores o criminales en libertad en su jornada laboral o en sus hogares. El señalamiento en estos espacios de acción directa de memoria tienen al rayado como principal soporte y la cultura de esta acción está revestida por la impunidad, señalando el tránsito de los criminales que no han sido ajusticiados. Los señalamientos son de carácter inmediato y espontáneo y en ellos se logran visibilizar las disputas internas en la ciudad, conflictuando el espacio urbano a través de la acusación.

Los señalamientos también buscan abrir un debate en el espacio urbano, a partir de su carácter transgresor, entregando los primeros códigos a quienes no están familiarizados con el espacio. Este ejercicio induce la conciencia por los trayectos de los sujetos quienes rondan

sin justicia, pues intervienen en el trayecto de la persona y la sitúan en un contexto, acusándola al interior de un territorio. Así también los señalamientos son efectuados como forma de resistencia de la memoria y se fijan con materiales de fácil impregnación y de forma rápida; también contienen una fuerte carga artística como, por ejemplo, los estampados de Traverso en Argentina cuyo ejercicio ha sido replicado en Chile a través del *stencil* de la bicicleta que se explica en el texto de Hite (2013):

El concepto subyacente en sus bicis (es que) durante la última dictadura Argentina de finales de la década de 1970 desaparecieron más de 350 ciudadanos de Rosario, su ciudad natal. Muchos de ellos eran miembros de la resistencia y con frecuencia utilizaban bicicletas para moverse. A lo largo de la dictadura, fue aumentando el número de bicicletas abandonadas en los accesos de las casas, fuera de ellas o en las aceras. A los ciclistas, entre ellos varios amigos de Traverso, no se los volvió a ver (p. 127).

En Chile, y particularmente en Santiago, este estampado se observó en diversos lugares en la calle por donde circula la mayor cantidad de personas, arteria principal de la ciudad y que de forma periódica se utiliza para las demandas sociales o manifestaciones: la avenida Libertador Bernardo O'Higgins o Alameda.

En cuanto a otros ejercicios de señalamiento de espacios o trayectos, se encuentran las brigadas de propaganda, como la realizada por el Taller de Serigrafía Instantánea, grupo conformado por más de seis jóvenes diseñadores gráficos y aficionados quienes en conjunto con Londres 38, Espacio de Memorias (londres38.cl), en el año 2013 a propósito de la conmemoración de los 40 años de la dictadura y desde línea configurada para la marcha conmemorativa del 11 de septiembre, pegaron afiches por todo el trayecto como denuncia de conflictos actuales heredados de la dictadura cívico-militar. Como vemos, los señalamientos establecen una información sobre trayectos, dejando huellas de su paso que dan lugar, en su mayoría, a las marcas territoriales.

Las marcas territoriales responden a un primer punto de resistencia de una comunidad, en la que las personas intervienen un lugar que parece común para marcarlo a través de murales o expresiones artísticas que nos hablan de una comunidad que ejerce memoria a través de la impregnación o recuerdo de un hecho. Es el caso por ejemplo de la cruz que contiene el valor de monumento, pero que a su vez tiene los barrotes del puente

Bulnes, en donde vemos la huella de la bala que asesinó al padre Juan Alsina, a un costado del río Mapocho o la descripción en una pequeña placa que se observa en una pared al costado de la calle General Velázquez en la comuna de Estación Central, en el lugar en donde fue quemado Rodrigo Rojas de Negri en el mes de julio de 1986.

En ese sentido, las marcas territoriales buscan generar memoria desde la huella o la evidencia, generando un cuestionamiento a los memoriales institucionalizados, pues la mayor parte de su confección nace a partir de la búsqueda de los detenidos desaparecidos o la búsqueda por verdad. Si veíamos que los señalamientos son acciones en busca de justicia, en el caso de las marcas territoriales son realizaciones de recuerdo y de búsqueda de verdad, que se hacen parte el cuerpo del detenido desaparecido a través de sus últimas palabras, o de alguna huella que haya quedado como ocurre en lugares que son espacios públicos y abiertos como las poblaciones.

La importancia de las marcas territoriales es que contienen un fuerte valor de resistencia y se establecen desde ese enfoque, también denotan la fuerte carga afectiva del cuerpo social con el espacio, utilizando desde la cultura un soporte que permite no olvidar lo ocurrido en estos lugares. Hay otras marcas territoriales que han sido desarrolladas desde consensos, en los cuales la participación del Estado ha hecho que se nombre y configure un espacio olvidado o invisibilizado en un lugar de memoria. La práctica ejecutada por el Estado es por lo general la instalación de placas recordatorias que aluden a hechos ocurridos en ese espacio, sin embargo, su peso en la memoria solo resulta por la vigencia entregada por la comunidad.

Ahora bien, la mayor parte de las marcas están hechas de placas conmemorativas que difieren del carácter de los memoriales pues reconocen el pasado desde la ritualidad del dolor y desde el contexto. Desde ese punto de vista, los memoriales funcionan como “nodos relacionales que presentan el pasado y actúan suscitando acciones a favor (y en contra) de individuos y colectivos” (Hite, 2013, p. 24). Si bien conceptualmente los señalamientos son parecidos a los memoriales, difieren a propósito del carácter constructivo que posee para el producto otorgado desde y para la comunidad. Así también hay distinciones en torno a los tránsitos como hemos dado cuenta con anterioridad.

En cuanto a la realización de estas prácticas ha servido para generar instancias de reflexión sobre el espacio público, como señala Anne Huffshmid (2012):

(...) ¿Cómo se relacionan estas nociones de lo público urbano como espacio conflictivo, experimentado e incierto con las marcas de la memoria de un pasado violento que se inscribe en él? (...) las marcas de lo que llamamos memoria incómoda se sitúan entre el afán de inscribir un estado de excepción (el “terror”) que no debe diluirse en el olvido y su inevitable normalización y naturalización en la vida cotidiana (p. 372).

Esa memoria incómoda de la que la ciudad es parte, es la que permite generar resistencia para exponer los hechos, activando los lugares o las marcas territoriales a través de la voluntad, “disputas de poder y de sentido” (Huffschmid, 2012, p. 372) y en el que a través de la cultura y de un habitar estos espacios, la memoria se asienta.

Cuando el espacio público es ya visibilizado y con él se ha generado una conciencia, es cuando el sitio de memoria cobra importancia, a partir de la visibilización constante y de la relevancia de estos lugares como espacios probatorios. El sitio de memoria se configura desde la evidencia y corresponde a un lugar perimetrado como casas de uso privado que se vuelven públicas mediante su rescate. Este es ejercido por organizaciones o sobrevivientes que pasaron por estos lugares, utilizados clandestinamente como centros de reclusión, tortura, desaparición y exterminio.

Estos espacios son por lo general gestionados por sujetos activos políticamente a quienes Elizabeth Jelin (2002) señala como “emprendedores de la memoria, que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado” (p. 49). Participan de este “emprendimiento” actores heterogéneos, entre estos familiares o víctimas del centro recuperado quienes utilizan el espacio como plataforma “de uso político y público de hacer memoria” (p. 50).

Los sitios de memoria se establecen como espacios de denuncia que testimonian un pasado y contribuyen al conocimiento de los sucesos acontecidos en estos lugares. Dichos espacios guardan relación con su memoria histórica, esto es, significan en la medida en que exponen lo sucedido desde la evidencia, como señala la periodista Lila Pastoriza (2005), y sirven para reflexionar en torno a una memoria histórica-viva, por lo que también son parte del patrimonio material de una nación en tanto inmuebles que fueron ocupados para el terrorismo de Estado.

En el caso de las marcas territoriales, estas se encuentran en la ciudad y no constituyen parte del paisaje de los sitios de memoria. Se encuentran invisibilizadas por ser

espacios de reciente carácter histórico o bien aún no forman parte de la memoria colectiva al ser poco conocidas o porque no contienen carácter probatorio, algo que sí poseen los sitios de memoria, cuyo énfasis es puesto en el intensivo y sistemático uso que tuvieron mientras fueron centro de tortura. Son entendidos también como espacios que condensan la política nacional de la memoria. Por esta razón, como señala Silvina Fabri (2010), los sitios de memoria son “productos sociales (con contenidos culturales y políticos específicos) donde la memoria se materializa otorgando cierta especificidad al lugar” (p. 2).

Tal como los sitios de memoria, las marcas territoriales se encuentran en distintos lugares, pero cuestionan el espacio significativo que propende el sitio de memoria, pues nacen desde la significancia que le da la memoria colectiva, desde la espontaneidad que surge del recuerdo y de la cotidianeidad. Son un acto violento revestido por la rabia o por el nulo reconocimiento de ese espacio como sitio probatorio y que tanto familiares como colectivos buscan su reconocimiento, pues son espacios que no se han sido institucionalizados, ya que nacen desde la espontaneidad surgida en microterritorios, como los son el barrio o la población.

Otra característica es que son lugares apartados, periféricos y en los que la participación es profunda mediante el tránsito desde lo local hacia el centro, recogiendo las experiencias, por ejemplo, de una comunidad que participa activamente en el reconocimiento del lugar.

Visto desde la configuración del concepto territorio, podemos tomar a los sitios de memoria como terrenos que es necesario descolonizar de sus fines represivos para así hacer uso material de la memoria desde su resignificación. De ahí que es importante señalar el tránsito como una primera vía de reconocimiento, en donde se *desterritorializa* el lugar ocupado por la cadena represiva para transformarlo en lugares marginados, primero, luego marcados, señalizados y posteriormente convertidos en sitios de una memoria tanto local como expansiva hacia una región²⁵. De esta forma ubicar los tránsitos que se dan en los procesos de recuperación, revelaría el proceso en la iniciativa cartográfica y observarlos daría cuenta justamente de los procesos a los que diversas memorias (tanto de las víctimas como de

²⁵ Deleuze menciona que la desterritorialización se utiliza para desalinearse, esto es que el cuerpo social se libera de aquello que lo oprime tal como sucede en la colonización: “Cuando un colonizador se ha marchado, se des-hacen los territorios y se les da una nueva significación, se dan otros usos y manejos y se intenta, al tiempo, reinventar la vida” (Barañano, García y Cátedra, 2007, p. 66).

quienes no vivieron directamente la represión) se hagan parte de este hilvanado en el territorio.

Para eso es importante observar que el punto de unión entre el sitio y la marca es el memorial que expone el carácter cultural de los espacios que forman parte de la ciudad en búsqueda de reconocimiento. Y este es un punto que queremos notar: el reconocimiento de los espacios subyace al tránsito y conocimiento de las personas. Eso nos indica y abre camino a que las referencias culturales de estos espacios están sesgadas a la afectividad o vivencia directa de los protagonistas de la historia vivida en ese territorio.

Rescate de lugares de conciencia

El rescate de estos espacios comenzó desde la denuncia por los usos que tuvieron un año después del Golpe de Estado en 1973. Muchas organizaciones que comenzaron a nacer en los albores de la pérdida instigaban a la justicia chilena a reconocer dichos lugares con el fin de poder generar pruebas ante la detención y desaparición de sus seres queridos.

Aquellas denuncias se realizaron en su mayoría en el Comité de Cooperación para la Paz, organismo que funcionó hasta 1975 y que recogió bajo decreto arzobispal de Santiago, por el cardenal Silva Henríquez la unificación de los credos religiosos en pos de la protección de los derechos humanos universales así como de la evidente desprotección que tenían los familiares a la hora de esclarecer los procesos de las víctimas.

En 1976 se crea la Vicaría de la Solidaridad, organismo que nace bajo el alero del Arzobispado de Santiago que dispone ayuda para información, apertura de procesos de detenciones y principalmente la defensa de los derechos humanos rotos en un contexto dictatorial en el que la posibilidad de señalar los espacios y los hechos eran mínimos debido a la represión ejercida por la dictadura cívico-militar instaurada en el año 1973.²⁶

A partir de este primer ejercicio de memoria se establecen las primeras marcas territoriales de estos lugares, realizadas por familiares que señalan estos espacios a través de rayados y pancartas, como las realizadas por la A.F.D.D (Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos) buscando destacar y señalizar los espacios que fueron ocupados con fines represivos. Muchos de ellos, luego de funcionar como centros de represión, tortura y

²⁶ La manera cómo se fue dando este devenir entre la creación de organizaciones de derechos humanos se encuentra en el texto *Persistencia de la memoria* (2012) del sitio de memoria Londres 38, quienes elaboraron un trabajo conjunto y consensuado para narrar su historia y el contexto recogido en la investigación.

exterminio terminaron siendo en la década de los noventa lugares comunes, como el *Estadio Nacional* que fue el principal campo de concentración en Chile o demolidos, como *Villa Grimaldi* o *José Domingo Cañas* que fueron parcialmente desaparecidos con el fin de ocultar los crímenes de *lesa humanidad* ocurridos en ellos.

En el caso de *Londres 38*, pese a que la fachada se encuentra intacta, las modificaciones se realizaron en el interior en donde cada salón tiene algún tipo de alteración que da cuenta de las diversas ocupaciones. No obstante, la principal alteración fue la modificación del número de la dirección, que pasó del 38 al 40. Esto con el fin de despistar a los casos judiciales y a las manifestaciones de organismos de derechos humanos.

Estas señalizaciones permitieron visibilizar los espacios e interpelar al contexto a través de las expresiones, las que a su vez propiciaron el encuentro de personas en la búsqueda de sus familiares y a conformar un cuerpo social que comenzó a hacerse parte de una resistencia desde la memoria. Y es esta resistencia la que definimos como parte de una cultura que debe ser rescatada a través de la observación de sus procesos y exponer las formas que permitan observar el relato material e inmaterial que existe en el territorio de la memoria.

De ahí que la importancia de observar estos espacios radique en la reconstrucción de un tránsito urbano, que refleje el entramado social que se desarrolló para la recuperación de cada lugar. Esto con la finalidad de observar dos acciones: la participación de una sociedad vista desde la manifestación cultural y el uso de la cultura como soporte de memoria; y dos la necesidad de crear un duelo desde los espacios, en el que a partir de este accionar sea posible desprender un rizoma cultural que, gracias a la experiencia, alimentaría las raíces de aquellos espacios que día a día intentan ser recuperados: de esa manera la memoria se vuelve presente activando la curiosidad por saber cómo se lograron definir, las marcas territoriales y los señalamientos.

Cartografiar la memoria a través de la cultura

Para elaborar esta cartografía, solo nos detendremos en cómo generar esta iniciativa, de manera que se pueda observar la participación y el tránsito hacia estos espacios, reconocerlos y entregar algunas herramientas que puedan visibilizarlos, poniendo énfasis en lo que se intentó borrar de ellos y preguntarnos por qué no se tiene conocimiento de ellos de forma masiva, pese a que actualmente se están experimentando diversas formas de rescate de memoria local y territorial que dan cuenta de las actividades que se desarrollan en los

espacios y de los procesos de memoria, pero no consignan las dicotomías internas de todas las organizaciones y construcciones de memoria.

Esto, desde el punto de vista de la cultura, permitiría dar cuenta de la identidad del territorio y de su rescate por parte de quienes transitan por *estos lugares y no lugares*,²⁷ como de generar herramientas de visibilización. Desde la perspectiva de la memoria histórica y social, este es un camino que ayudará a emplazar las identidades que surgen, observando los tránsitos en dicho espacio para obtener un panorama que intenta ser completo con el fin de apoyar a lugares en los que la memoria es un ejercicio que aún está germinando.

Esto último llama la atención pues los sitios han sido abordados desde su carácter probatorio y conmemorativo que aparta un signo cultural en ellos. Pese a que algunos sitios han sostenido su vigencia a partir de los testimonios y sus gestiones, no se ha logrado generar una resonancia en el imaginario colectivo y en el entramado urbano que permita hermanar a los sitios de memoria, las marcas territoriales y los señalamientos. Ello ha significado que solo perdure el carácter testimonial que obnubila las potencialidades creativas en estos espacios como también ha hecho que la ciudad no contenga los vasos comunicantes entre estos espacios, tanto mayores en gestión como aquellos que no cuentan con recursos o que solo son residuos o huellas en la ciudad. De ahí que el problema que se plantea se cobija en una articulación conjunta entre la realización de una política cultural que incorpore estos espacios y que los potencie desde sus características, historia, enfoques y emplazamientos efectuados principalmente desde la resistencia, sujetos a un territorio marcado por el olvido.

Es necesario explorar la memoria de la ciudad desde la resonancia histórica y emocional que poseen estos espacios a partir de los emplazamientos sociales y urbanos que podrían ser hermanados a través de la cultura. Esto porque la cultura alberga las manifestaciones sociales y colectivas que principalmente surgen desde los desplazamientos de las personas y el tránsito por estos lugares, como también se fomenta una cultura sobre estos espacios en la medida en que se habilita un correlato que busca indagar en las

²⁷ Nos referimos a diversas categorías del uso del concepto “lugar y no-lugar” tomando en cuenta que su diferencia radica en los usos que se le dan a los espacios “es el tiempo y la actividad realizada, lo que fabrica el no-lugar” pues “ mientras el lugar es ese *espacio estriado* que se caracteriza por el control , la medida, la localización precisa, la organización estatuida, el no –lugar conforma un *espacio liso* en el que no existe ningún tipo de referencia fijo , ningún obstáculo en el sentido de que la libertad de movimiento resulta completa” (Barañano, García y Cátedra, 2007, p. 211).

proximidades entre sujetos, quienes son testimoniantes en espera de entregar su historia a quienes no vivieron los acontecimientos.

Ello es fundamental para diagnosticar la relación y diferencias entre sitios de memoria, marcas territoriales y señalamientos con el fin de desarrollar modelos de participación que rescatamos la cartografía. Creemos que esta iniciativa permitirá en primer lugar, ubicar estos espacios dispersos en la ciudad a través de la idea de un entramado cultural de la memoria que circula subterráneamente; en segundo lugar, ubicar los tránsitos y la participación ciudadana en estos lugares y; en tercer lugar, empezar esta iniciativa para potenciar estos espacios y sus emplazamientos a partir de su conocimiento, apropiación y divulgación lo que permitirá entregar conciencia del espacio que habita el sujeto en la ciudad y de nuestra memoria.

Como elementos que ayudan a generar una transversalidad cultural con la que revestiremos los diversos espacios de memoria, plantearemos algunas interrogantes las que permitirán crear un esquema para la realización de esta iniciativa. En primer lugar, ¿cómo ubicar el espacio, el territorio y el tránsito de una comunidad que aprehende estos lugares? o mejor preguntarnos ¿qué impide que la participación ciudadana no aborde estos espacios y no advierta sus huellas?

Para abrir la discusión, es necesario generar una linealidad que dé cuenta de los procesos por lo que devienen los espacios a los que haremos alusión y que en este tránsito por sí mismo ha podido articularse en una esfera reducida de organizaciones que se han esforzado por el rescate de los lugares, a partir de una base emocional e ideológica que ha perdurado hasta hoy. Esta línea ha sido demarcada por testimonios que acusan el uso de estos espacios como centros de tortura, exterminio y desaparición forzada. ¿Cómo es que llegamos a estos espacios? ¿Cuáles son los trayectos que nos impulsan a conocerlos? Los espacios de los que estamos dando cuenta están emplazados en la ciudad y conmemoran hechos, prueban y evidencian sucesos ocurridos en un pasado reciente. Son espacios que también representan no lugares pues reconocen el flujo que posterior a su asentamiento forma parte de lugares. De ahí que la importancia del tiempo como una carta de navegación que permite observar los procesos de apropiación de los no-lugares para convertirlos en sitios “es el tiempo y la actividad realizada, lo que fabrica el no-lugar” (Barañano et. al 2007, p. 211) y elaborar una cartografía que dimensione las acciones de recuperación de estos espacios además del entramado representacional que se amplifica en la elaboración cartográfica, dada por el dialogo de la memoria y del reconocimiento, pues cuando son reconocidos, los espacios se

abren hacia la comunidad a partir del contexto y se vuelven resonancias, en las que los palimpsestos de la ciudad se dispersan en marcas, señalamientos y sitios permitiéndonos ubicar un mapa mental de cómo se configuran y plantearnos la posibilidad de elaborar una cartografía que convoque sus aristas hacia una acción de memoria conjunta entramada desde la cultura.

De esa manera, la cartografía estaría en función de dos estadios: primero ubicar los procesos de construcción y recuperación de los espacios, que permitiría ubicar qué y cuánto demoró en reconocerse tanto por las víctimas como por los familiares como organizaciones, así como también qué procesos de memoria llevan actualmente. Y en segundo lugar, distinguir a los espacios que se encuentran al margen para entregarles apoyo y visibilidad desde otros que están ya asentados.

Esto sin apartar los procesos que se llevaron para definir los lugares de conciencia y las discrepancias que existen dentro de la ciudad, a partir de conceptos que funcionarán como dicotomías: la conmemoración contrapuesta al duelo y la desaparición confrontada con la reactivación de la memoria. Revisaremos cómo los espacios en el territorio urbano han nacido a partir de esta dicotomía, dando cuenta de un proceso completo que sirva de insumo para la generación de políticas públicas en torno a ellos, así como también dar cuenta de que estos espacios son resonancias de experiencias que culturalmente deben ser apropiadas, volviendo responsables de la construcción de esa memoria a los sujetos, a través de herramientas que permitan caracterizar cada espacio desde su construcción, para así ubicar las resonancias discursivas y unificar las identidades subjetivas desde actividades que propician el carácter colectivo.

En este sentido parece interesante generar este circuito que se visibilice por medio de la cultura pues de esa forma, las disputas territoriales que otorgan un marco a estos espacios, se aclimatarán a la perspectiva participativa, en donde la comunidad en su totalidad será quien rescate los espacios o, al menos, los visibilice como la resistencia de las víctimas frente al desconocimiento de la sociedad, observándolos por medio de sus procesos y exponiendo las formas que permitan ver el relato material e inmaterial que existe en el territorio de la memoria.

Es más, parece necesario que fuera de la memoria de quienes sufrieron los horrores dictatoriales de manera directa, se entienda el carácter de los sitios de memoria y su proyecto interno en cada uno, exponiendo sus características, particularidades y generación de conocimiento en cada espacio. Por este motivo, esperamos que ante la pregunta de intentar

cartografiar los espacios, acogiéndolos mediante la política cultural presente en las decisiones gubernamentales, tensionando tanto la responsabilidad del Estado que no se ha hecho parte de la totalidad de los espacios y en la posibilidad de abrir estos lugares, desacralizándolos y mostrándolos como nexos o puentes de concentración cultural desde donde se generen imaginarios y procesos culturales.

Bibliografía

Barañano A., García J., Cátedra (Eds.) (2007). *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense S.A

Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. (2010). *Procesos de memoria, ciudadanía y recuperación de lugares de conciencia: encuentro taller*. Santiago de Chile.

Fabri, Silvina (2010) "Reflexionar sobre los lugares de memoria. Los emplazamientos de memoria como marcas territoriales" Departamento de Geografía. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires ISSN 1850-1885, 2010, Vol. 6, N° 6, 101 – 118 http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4745/pr.4745.pdf. Extraído el 10 de Agosto de 2014

González, Sergio. "Las relaciones de poder y la memoria colectiva desde una perspectiva espacial". *Revista Española de Ciencia Política*. N° 36, Noviembre 2014, pp. 117-128

Hite, Katherine (2013). *Política y arte de la conmemoración: memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile: Mandrágora Ediciones.

Huffschmid, A. y Durán V. (2012). *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce.

Hallbwachs, M. (1968). *Memoria colectiva y memoria histórica*. Extraído el 10 de Agosto de 2014 de <File:///C:/Users/Scanner/Downloads/Dialnet-MemoriaColectivaYMemoriaHistorica-758929.pdf>

Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Ochoa G. y Maillard C. (2011). *La persistencia de la memoria: Londres 38, un espacio de memorias en construcción*. Santiago de Chile: Londres 38, espacio de memorias.

Pastoriza, Lila (2005). "La memoria como política pública" en *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA 1ª ed.* Buenos Aires. Editora: La marca www.lamarcaeditora.com/memoriaenconstruccion. Extraído el 10 de Agosto de 2014. http://www.londres38.cl/1934/articles-85780_recurso_1.pdf

Piper, I., Arteaga, C., Escobar, M. y Reyes, M. J. (2009). "Usos del espacio, identidades sociales y políticas del recuerdo: análisis psicosocial de lugares de memoria de los conflictos violentos de nuestro pasado reciente". Proyecto FONDECYT N° 1070926. Santiago: Universidad de Chile, Departamento de Psicología.

Piper, I. Fernández-Droguett R. y Íñiguez-Rueda.L. (2013). Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo social. *Psykhé*, 2(22), 19-31. Extraído el 10 de Agosto de 2014 de http://www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/viewFile/574/pdf_2.

Prats, L. (2005) "Concepto y gestión del patrimonio local", Cuadernos de Antropología Social N° 21, pp, 17-35.

Sánchez-Carretero. Cristina (2013)" Patrimonialización de espacios represivos: en torno a la gestión de los patrimonios incómodos en España", en C.Ortiz (ed.), *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La Cárcel de Carabanchel*. Madrid: Los libros de Catarata.

Silva, M., Rojas M. F. (2004) Sufrimiento y desapariciones: el manejo urbano-arquitectónico de la memoria urbana traumatizada. Seminario de investigación, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Extraído el 12 de Agosto de 2014 http://www.londres38.cl/1934/articles-86072_recurso_1.pdf

Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.

La creatividad cotidiana: Una clave oculta para potenciar la participación ciudadana en el espacio público

Cynthia Olave J.²⁸

Resumen

Antofagasta fue una ciudad artística en la década de los sesenta, el quehacer de pintores, escultores, poetas y maestros de teatro, en ese entonces, auguraba un futuro próspero y lleno de manifestaciones artísticas que podrían haberse mantenido hasta el día de hoy. Sin embargo, la historia de nuestro país cambió de rumbo la historia de Antofagasta, acabando con la incipiente cultura y desarrollo artístico de la región, la ciudad y por ende, de sus ciudadanos. No obstante, y a pesar de esta interrupción, existe hoy en la sociedad un espacio, un territorio que continúa casi secreto, que se conserva allí, donde solo se puede llegar a través de la experiencia de vivir, hacer, conocer y desenvolverse. Un intersticio donde ocurre una nueva manera de hacer, de producir y que está determinada por un “consumo” que nadie ha reparado en investigar. Es ahí, en esa pequeña grieta, donde aguarda la **creatividad cotidiana**, donde espera para ser estimulada, interesada y cautivada por nuevas maneras de participación, experimentación y de vivir el espacio público, el arte, el territorio.

Palabras clave: participación ciudadana, cultura, creatividad cotidiana, espacio público, ciudadanos, arte.

²⁸ Periodista y candidata a Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile

Introducción

Este texto tiene la finalidad de exponer distintos conceptos, que según la investigación “Creatividad cotidiana: el intersticio social para potenciar la participación ciudadana”, tesis para postular al grado de magíster, podrían efectivamente aportar a reforzar una propuesta para fomentar la participación ciudadana en cultura en el espacio público y manifestar algunas reflexiones sobre lo que ocurre hoy en el país, específicamente en Antofagasta, respecto de la participación en cultura, sus expectativas y su realidad.

Se considera práctica lo que es decisivo para la identidad de un usuario o de un grupo, ya que esta identidad le permite ocupar su sitio en el tejido de relaciones sociales inscritas en el entorno (De Certeau, 2006).

Qué ideal sería transformar políticas culturales en prácticas culturales. Sobre todo cuando gran parte de las políticas públicas en cultura están asociadas al concepto de participación ciudadana, con un despliegue de objetivos y acciones clave a llevar cabo, que podrían estar haciéndose cargo, en la teoría, de esta preocupación que hoy aqueja a las autoridades de Chile.

Es entonces donde nace la inquietud por el concepto “creatividad cotidiana”. ¿Existe tal constructo? ¿Cuál es su utilidad? ¿Cómo puede descubrirse o donde puede verse plasmado? La respuesta es simple: existe y se puede ver a diario, casi a toda hora del día, observando unos cuantos minutos, el ir y venir del espacio público.

Antofagasta: conversaciones sobre su historia cultural

Existió en Antofagasta una vez, un movimiento cultural, marcado por pintores, escultores, muralistas, escritores, poetas y toda clase de personas afines a la cultura, quienes de diversas maneras y a partir de diferentes gestiones y ámbitos daban vida a este llamado movimiento.

Salas de exposición, como la Sala Ercilla, epicentro cultural de Antofagasta en la época de los sesenta, carreras artísticas y humanistas en las universidades, una Academia de Bellas

Artes, un Departamento de Artes Visuales, un teatro emergente liderado por el maestro Pedro de la Barra, reuniones literarias con grandes escritores y poetas, como Andrés Sabella y Mario Bahamonde, entre otros; manifestaciones que hacían presagiar un gran crecimiento o un auge cultural en la ciudad. Sin embargo, como ocurrió en muchas ciudades a lo largo de Chile, si es que no en todas, y en situaciones similares en otros países, con la llegada del Gobierno Militar y las campañas para poner fin a un gobierno de izquierda y a sus manifestaciones sociales, artísticas y culturales en general, todo el desarrollo cultural perdió su peso, su cuna, y su hábitat, para ser apagado lentamente.

Solo después, cuando retornó la democracia al país, Antofagasta intenta con poca fuerza retomar o continuar el movimiento que alguna vez se inició. Ahora, por supuesto, con muchos menos recursos y oportunidades, sin escuelas de arte, sin carreras humanistas y con todo un mundo que reconstruir por delante.

Así lo señalan en sus palabras y en diferentes tonos, Isidro Morales, periodista, escritor, magíster en Ciencias Sociales y Director de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica del Norte; Avelino Sanhueza, pintor, escultor y precursor del movimiento artístico en Antofagasta y académico de la Universidad Católica del Norte; y Juan Salva, artista plástico y connotado muralista, perteneciente al legado de las escuelas de arte y plástica de Antofagasta; quienes fueron entrevistados para realizar una aproximación a la situación cultural en esta ciudad, para fines mayores, ligados con la investigación para la tesis de grado de magíster.

Cada uno, desde su área y su conocimiento, tiene una visión similar respecto de lo que fue Antofagasta culturalmente antes del Gobierno Militar y el futuro que se augura en la ciudad y en la región, en este mismo ámbito. Y es así, como a través de estos relatos, reconstruimos una historia.

En palabras de Isidro Morales, quien describe el florecimiento cultural que vivía Antofagasta en las décadas anteriores, revivimos el inicio de este movimiento:

Antofagasta y la región vivieron un periodo de florecimiento cultural en la década de los sesenta y parte de los setenta, hasta 1973, que significó el funcionamiento de una sala Ercilla, que era el recinto donde se exponían importantes obras pictóricas, era EL

recinto cultural de Antofagasta. Al mismo tiempo hubo una consolidación del trabajo teatral con la labor del maestro Pedro de la Barra (comunicación personal, 2014).

Agrega además que cuando se cerró la sala Ercilla, la ciudad perdió el principal centro cultural, sin tener un par similar o que homologara las actividades que allí ocurrían. “Hubo un movimiento en las universidades, grande, con artistas que marcaron, como Waldo Valenzuela, la Chela Lira. La calidad y el volumen del aporte cultural de esta área de las universidades era muy fuerte”. (Morales, comunicación personal, febrero, 2014).

Avelino Sanhueza, por su parte, reafirma lo expuesto por Morales, respecto de la sala Ercilla:

En la sala Ercilla siempre había gente, siempre había público, porque además era un lugar accesible, eso es muy importante, ahora la sala Chela Lira, (de la Universidad Católica del Norte) y la sala de la Universidad de Antofagasta, siempre están cerradas y se hace un poco de gestión para recibir a colegios; en cambio la gente antes entraba a la Ercilla porque pasaba por ahí, al estar abierto el lugar y sentirlo cercano, te dan ganas de entrar, de mirar que hay, hasta de exponer, de hacer cosas (comunicación personal, 2014).

Continúa Sanhueza —para seguir con el relato y su avance en el tiempo y en el espacio—, señalando que con la vuelta a la democracia, Antofagasta retomó este trabajo cultural que había llevado adelante, pero ya no con la misma fuerza, ya que se habían cerrado las carreras del área humanista y a lo largo de todo el país se había silenciado toda la parte artística.

Cuesta mucho recuperarse de un quiebre así, porque la gente se acostumbra mucho a la forma de ver las cosas, a no intervenir, a no hacer cosas... Esa realidad la vivíamos todos los artistas que éramos de las escuelas de arte, y los que no eran de las escuelas de arte,

todos se fueron, se desmanteló todo el cuerpo de artistas plásticos de Antofagasta... Se *deconstruyó* todo lo que se había logrado (comunicación personal, 2014).

Juan Salva, reconocido muralista y miembro de la llamada Generación del 60 que surgió en Antofagasta, sigue con la historia y sus consecuencias.

La dictadura irrumpió, y fuera de los daños materiales y humanos, que son terribles, hay también un daño que reclamo hasta hoy, y es el daño moral, un daño casi irreversible, es lo más grave. Es así como después de 40 años, vemos que el mayor problema de nuestro país es cultural, y los chilenos se estarían dando cuenta que no lo puedes pagar, es decir, la cultura tú no la puedes comprar, por lo tanto este país podrá tener éxito en esto y éxito en lo otro, pero donde menos lo tiene es en el aspecto cultural y sin cultura no hay nada (comunicación personal, 2014).

Expuesta esta realidad, las palabras de Isidro Morales, en el cierre de su entrevista, nos evidencian un presente y un futuro marcado por carencias, más que por haberes a favor. Morales señala que faltan programas continuos que estimulen la creación y la cultura en general, y que frente a las escasas posibilidades que existen en la región en términos artísticos, se hacen aún más necesarias, ya que en las escuelas de periodismo hay gente estudiando porque era lo más cercano al teatro, y porque en las dos instituciones artísticas de la ciudad, el Liceo Experimental Artístico y la Escuela de Desarrollo Artístico, “tienes niños desarrollando capacidades artísticas, literatos, etc. Hay academias en algunos colegios, pero se necesitan más, de todo tipo, en todos los colegios, y en 10 o en 15 años, vas a ver un cambio radical en la cultura” (comunicación personal, febrero, 2014).

Es así como a este debilitamiento de la escena cultural, señalado por gestores y actores culturales antofagastinos,²⁹ y a esta imposibilidad de continuar con un movimiento que llevó años gestar, sumamos lo señalado en la Política Cultural Regional 2011- 2016, que en el

²⁹ “El movimiento cultural fue de tal magnitud en Antofagasta que en 1968 pasó a ser el más importante del país, después de Santiago” (Ibarra, 2009).

contexto de tener solo dos escuelas o instituciones con formación artística en la ciudad, concluye:

Sin embargo, esta formación inicial de niños y adolescentes no se prolonga de manera formal, ya que no existen en la actualidad universidades o institutos que impartan carreras en artes tradicionales. De esta manera, el trabajo curricular de las escuelas especializadas, a nivel regional, se ve discontinuado, quedando trunca la cadena formativa (CNCA, 2011, p. 30).

Políticas culturales en Antofagasta

La Política Cultural Regional de Antofagasta 2011-2016 señala en su presentación haber nacido del esfuerzo conjunto de actores relevantes del mundo cultural y de la ciudadanía, ante la necesidad de “brindar a la cultura un rol fundamental en el desarrollo regional”.

Esta política cultural se basa en tres lineamientos de trabajo: 1) la promoción de las artes, 2) la participación ciudadana y 3) el patrimonio cultural.³⁰ Asimismo señala que mediante este documento “se manifiesta la valoración de la identidad regional, en donde la descentralización cultural debe convertirse en un ejercicio real y efectivo que genere, entre otras cosas, espacios de participación representativa de los agentes culturales”(p. 11).

¿Agentes culturales? ¿Quiénes son? Según el Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2015 (PECAM), los denominados agentes culturales, “son los diferentes actores y protagonistas de la acción cultural, en cualesquiera de sus vertientes, ya sea desde la Administración o a título personal. Su trabajo es clave para el diseño de la política cultural y para la estrategia de implantación, al margen de la escala de cada uno de ellos y del alcance de su gestión. Todos ellos desempeñan un papel específico y tienen atribuidas funciones de distinta naturaleza, de manera que su labor se complementa entre sí en una

³⁰ Estos mismos lineamientos son presentados como la base de la política cultural regional de Antofagasta, desde la creación del Consejo de la Cultura y las Artes.

relación simbiótica que sostiene el ecosistema cultural. La diferencia existente entre unos y otros viene determinada por su origen o procedencia y por el objetivo de la acción cultural que realizan” (PECAM, 2012, p. 75). Según Wikanda, la enciclopedia andaluza de arte (wikanda.es) se entiende por agente cultural a:

toda persona o grupo que realiza labores relacionadas con la Cultura (creadores, gestores, investigadores, productores, formadores, difusores, intérpretes, etc.). El Agente Cultural puede intervenir en las políticas culturales y juega un papel diferente dependiendo de la coyuntura social, política y económica del momento. Deben ser intermediadores entre los ciudadanos y las políticas culturales que organizan el sector, tanto en el ámbito público como privado.

Tal como se señala antes, hay en esta política una preocupación particular por la Identidad Regional. En la Estrategia de Desarrollo Regional 2009-2020 (ERD) se plantea la “necesidad de fortalecerla a partir del rescate y puesta en valor del patrimonio natural, histórico y cultural de nuestra región, con una visión de futuro (Gobierno Regional de Antofagasta, 2009, p. 25).

La ERD propone “aumentar y mejorar los espacios públicos, recintos deportivos y espacios culturales de calidad para la población regional” e “incentivar el desarrollo de espacios, encuentros y expresiones artísticas y culturales, asegurando su acceso y difusión para toda la población regional” (p. 36).

Para esto, tiene un lineamiento estratégico llamado modernización y participación, donde las líneas de acción de los cuatro objetivos planteados señalan de esta manera el fomento a la participación:

1. Fomentar la participación de organizaciones sociales en la elaboración de políticas públicas regionales.
2. Fomentar la participación ciudadana entregando información de la oferta pública de participación y capacitando en el acceso a esta y a fondos públicos concursables.

3. Crear un portal de información pública utilizando las tecnologías de información, facilitando el acceso de la ciudadanía a los instrumentos de planificación, programas y proyectos de su ciudad, comuna y región.

Por lo que se puede apreciar existen varias definiciones o políticas para el término participación. ¿Qué pasa con esto?

La actual Política Cultural Regional, respecto de su eje sobre participación ciudadana, posee un objetivo que es: “promover la participación en iniciativas culturales a través de estrategias que fortalezcan el empoderamiento ciudadano”, destinando para esto un propósito que sería: “fortalecer la asociatividad y las redes de cooperación interinstitucional que promuevan la participación en el ámbito cultural de la región” (CNCA, 2012, p. 55) y, para ello, se han creado seis estrategias, que tienen que ver con:

1. Caracterización para el desarrollo cultural de Antofagasta.
2. Alianzas para el desarrollo de la formación de audiencias.
3. Relaciones interinstitucionales para la formación de gestores culturales.
4. Estrategias de convocatoria: tecnológicas y las que permiten llegar a todo público.
5. Coordinación con el sistema de educativo para programas de cultura.
6. Fortalecimiento de redes de trabajo colaborativo en la región.

La participación también fue uno de los lineamientos estratégicos de trabajo de la Política Cultural Regional 2005-2010, siendo la difusión, el acceso y la formación de audiencias su principal orientación, de manera de proponer el desarrollo de la ciudadanía cultural, para promover la participación de los sectores culturalmente excluidos.

De esta manera, cinco objetivos estratégicos son planteados para llevar adelante el desarrollo de este eje:

1. Generar las condiciones necesarias para la democratización de la cultura y de la actividad cultural.

2. Aumentar el acceso de los grupos de escasos recursos y de los grupos vulnerables de la Región de Antofagasta a los bienes de consumo cultural.
3. Formar y desarrollar más y mejores audiencias mejorando la calidad de los medios de comunicación, estimulando la gestión cultural, difundiendo la cultura y ampliando la formación para el goce estético.
4. Establecer institucionalmente el fomento a la participación en arte y cultura.
5. Fortalecimiento de las organizaciones sociales y gremiales creadas en el ámbito artístico-cultural.

Es en esta última estrategia de participación donde nos detenemos para señalar parte de su diagnóstico:

La democratización de los recursos y bienes culturales, artísticos y patrimoniales nos indica que no sólo es indispensable preocuparse por garantizar acceso a la cultura, sino que también se debe propender a fomentar la creación y la sensibilidad artística. Es por este motivo, que es preponderante que se experimenten en el propio territorio la belleza del arte y el empoderamiento del patrimonio, ya sea en términos de creación como de espacios para despertar las sensibilidades (CNCA, 2005, p. 33).

Cifras de participación

En el mismo marco de las políticas culturales regionales para Antofagasta, llegamos al apartado de datos sobre participación ciudadana, donde entre cifras y estadísticas se intenta dar luces de lo que ocurre hoy en la región, respecto de la participación y el público que asiste a manifestaciones culturales.

Es así como en los resultados de la Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) (2009), se señala a las artes visuales, teatro, danza, cine, conciertos y recitales, como las manifestaciones culturales para las cuales se mide la

participación, específicamente bajo el ítem consumo y acceso de la población en arte y cultura. Como resultado las artes visuales fueron la manifestación menos vista, con un 23,1%, frente a un 62% del cine y un 40.4% de los conciertos.³¹

Paralelamente, frente a la medición del modo de asistencia a los espectáculos, es decir gratuita o pagada, artes visuales tiene el primer lugar en asistencia gratuita con un 79,6% y cine solo con un 5,3% de los espectadores que asistieron sin pagar.

Por otro lado, y en cuanto al acceso de la población a espacios y actividades relacionadas con el patrimonio, material o inmaterial, en 2009 un 27,4% de la población visitó museos y un 12,3% sitios patrimoniales. Según la Política Cultural: “En una mirada más global, el 70% de los habitantes de la Región de Antofagasta reconoce que ahora es más fácil acceder a los bienes culturales” (CNCA, 2012, p. 40).

Finalmente, en este mismo documento y a modo de cierre del apartado de participación ciudadana se señala que la Región de Antofagasta ocupa el primer lugar entre las regiones que dan mayor importancia al gasto en cultura dentro del presupuesto familiar, con un 66,3% de la población regional haciéndolo.

Una reflexión: si el mayor porcentaje de participación en cultura está en el cine, que a su vez es la manifestación que ofrece menos acceso gratuito y la más pagada, ¿será que ese porcentaje del presupuesto está yendo directamente a los fondos de las industrias creativas, o más bien a los fondos de la gran industria cinematográfica? ¿Y cómo es que siendo la región que más dinero destina a cultura dentro del presupuesto familiar, solo estemos asistiendo al cine y a las salas de exposiciones que son gratuitas?

³¹ Dentro de las actividades de artes visuales se encuentran las exposiciones de pintura, fotografía, escultura, grabado, instalaciones, dibujo y video-arte/performance. Importante es rescatar que el tercer porcentaje más alto de participación, fue en la danza, con un 29,1%, sin embargo, dentro de este ámbito, se observa que la mayoría de los asistentes prefiere la danza folclórica (60,9%) frente a la danza moderna con un 14,6% y a la danza clásica con un 13,5% de preferencias. Lo paradójico es que Antofagasta es reconocida como la región del teatro.

2012

Con los recientes resultados de la Encuesta de Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) 2013, que nos presentan nuevos datos sobre la temática en cuestión, tenemos el Índice de Formación y Práctica Cultural, donde se revela que más de la cuarta parte (26,5%) de los chilenos y chilenas residentes urbanos de 15 años y más carece totalmente de formación cultural, frente a una minoría de un 7,4% que cuenta con una alta formación cultural.

Para ser más específicos y centrarnos en la Región de Antofagasta, esta aparece en la tabla de segmentos de puntajes, como una de las regiones con más baja formación cultural, con un 0,84%, superando solo a Región de los Ríos que tiene un 0,81% de formación cultural en sus residentes. Asimismo aparecemos al final de la tabla, con el puntaje más bajo en equipamiento cultural de sus residentes, con un 4,39%.

Sobre la participación en cultura, el caso Venezuela.

De lo que se trata, entonces, es de la construcción de una *democracia cultural participativa*, sin embargo, los escenarios y tendencias que han predominado en la agenda pública nacional en materia cultural, confluyen en una estructura informal de intereses muy distintos a la articulación orgánica que se requiere para avanzar hacia una recomposición del sector y del país. La razón, entre muchos otros aspectos, se encuentra en el *agotamiento del modelo cultural dominante*, que interpretó monóticamente al desarrollo cultural como un proceso de crecimiento institucional y programático para la satisfacción "estandarizada" de las necesidades y "carencias" culturales de algunos sectores de la población (Fadul, 2001).

La cita anterior es de María Cruz Fadul, Directora General del CONAC-Venezuela en el año 2001, y describe someramente, la situación cultural de Venezuela en esos años. Es citada en este texto con la finalidad comparar sus palabras con la realidad chilena, a lo que rápidamente surge una pregunta: ¿está nuestro modelo cultural dominante agotado? ¿Se está poniendo énfasis en un proceso institucional o de carácter ciudadano? ¿Dónde están las acciones para hacerse cargo de todas las preocupaciones expuestas en las políticas culturales?

El espacio de creatividad: sobre la experiencia en cultura

En este sentido, es importante partir con una definición de creatividad para introducir la propuesta sobre la experiencia en cultura.

Podemos considerar la creatividad como la habilidad para combinar elementos, materiales o informacionales, de manera que compongan unidades funcionales nuevas. Naturalmente la “nueva funcionalidad” es una construcción social y, por tanto, el verdadero hecho creativo supera la mera combinatoria, pero exige necesariamente la presencia de elementos y objetos previos. En el caso de la creatividad artística, tiene una importancia crucial todo el proceso de reconocimiento de lo creativo, que se incluye en la producción social del sentido y que deriva de una configuración socio-histórica determinada” (Rausell, 1999 p.18).

De acuerdo con esta aproximación a la creatividad artística, es necesario para este texto poner énfasis justamente en estos elementos y objetos previos necesarios para una nueva funcionalidad, ya que son estos los que le dan sentido a la expuesta situación de carencia en términos de participación ciudadana en cultura en Antofagasta.

En su libro *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, Michel De Certeau (1999) profundiza en el concepto maneras de hacer, señalando que estas *maneras de hacer* contendrían toda una creatividad cotidiana, una creatividad del quehacer ordinario, y así, a

través de estas diversas *maneras de hacer* al interior de cualquier estructura, los usuarios o las personas se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento.

En este espacio de creatividad cotidiana existe una nueva producción, tal como señalamos antes, pero esta nueva producción es a su vez un consumo, un consumo que no es el oficial, sino más bien táctico. De Certeau lo señala de esta manera:

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de “consumo”: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante (p. 43).

Se podría señalar que los códigos, imágenes o representaciones que emiten las diversas herramientas del sistema dominante, para nada indican lo que esa representación es o termina siendo, para los usuarios o consumidores que la reciben, y quedan aún un espacio fuera del análisis o de la comprensión, que deja un cabo suelto, el cual no deja de ser importante, si es que no es el más importante. De Certeau (1999) señala que hace falta analizar su manipulación (de esta producción o consumo) por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. “Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización” (p. 43). En estos procesos de utilización, es donde se encuentra esta creatividad cotidiana.

De esta manera, De Certeau (1999) nos lleva a los procedimientos de esta creatividad cotidiana, donde estas llamadas maneras de hacer son la base de las “mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (p. 44).

La trayectoria

De esta forma cobra relevancia el concepto de trayectoria, que es lo que producen los consumidores mediante sus prácticas significantes, trazando así, caminos imprevisibles que no son captados por los sistemas donde se desarrollan. De esta manera, De Certeau (1999) determina *estrategias* y *tácticas* para esta trayectoria, diferenciándose cada una por la manera en que tienen de relacionarse con el sistema o con el aparato productor de sentidos globales. Estrategia denomina al cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ambiente. Y por el contrario está la “táctica”, señalada por De Certeau como un “cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (p. 50).

De Certeau (1999), indica que muchas de las prácticas cotidianas, como hablar, leer, circular e incluso hacer las compras son de tipo táctico, y así una gran parte de estas maneras de hacer también lo son.

Estas tácticas manifiestan también hasta qué punto la inteligencia es indisoluble de los combates y los placeres cotidianos que articula, mientras que las estrategias ocultan bajo cálculos objetivos su relación con el poder que las sostiene, amparado por medio del lugar propio o por la institución (p. 51).

Son justamente estas maneras de hacer, *tácticas*, las que se quieren aprovechar, para potenciar la creatividad cotidiana a favor de una nueva manera de utilizar, conocer, reconocer y participar en el espacio público, más específicamente en lo que podría ser la cultura. De Certeau (1999) afirma que las tácticas como manipulaciones son relativas a las ocasiones y a las maneras de cambiar (seducir, persuadir, utilizar) la voluntad del otro (el destinatario). Y es así, como a partir de las ocasiones y las maneras de seducir, que se pretenden utilizar las tácticas para potenciar el objetivo de la participación.

En la segunda parte del libro, *La invención de los cotidiano 2. Habitar, cocinar*, Pierre Mayol (2006) quien continuó con la investigación de De Certeau, se detiene a analizar lo conocido como práctica cultural, partiendo de una categorización de la vida cotidiana, que se articularía a partir de dos registros:

1. Los comportamientos, cuyo sistema es visible en el espacio social de la calle y se traduce en la indumentaria y aplicación de códigos de cortesía, el ritmo de caminar, el evitar o usar tal o cual espacio público.
2. Los beneficios simbólicos, esperados por la manera de “hallarse” en el espacio del barrio. Beneficios que están arraigados en la tradición cultural del usuario y jamás presentes del todo en su conciencia. Aparecen de manera parcial, fragmentada, a través de su camino, o generalmente, según el modo bajo el cual “consume” el espacio público.

De esta manera, el barrio como tal se configura como el lugar donde manifestar un compromiso social, “un arte de coexistir con los interlocutores (vecinos, comerciantes) a los que nos liga el hecho concreto, pero esencial, de la proximidad y la repetición” (De Certeau, Giard, Mayol, 2006, p. 6).

A partir de estos aspectos de la vida cotidiana, dichos autores entienden el concepto de práctica cultural como

... el conjunto más o menos coherente, más o menos fluido, de elementos cotidianos concretos (un menú gastronómico) o ideológicos (religiosos, políticos), a la vez dados por una tradición (la de una familia, la de un grupo social) y puestos al día mediante comportamientos que traducen en una visibilidad social fragmentos de esta distribución cultural, de la misma manera que la enunciación traduce en el habla fragmentos de discurso. Es “práctica” lo que es decisivo para la identidad de un usuario o de un grupo, ya que esta identidad le permite ocupar su sitio en el tejido de relaciones sociales inscritas en el entorno (p. 8).

Por otro lado, es necesario plantear el concepto de consumo cultural, acuñado por Max Horkheimer y Theodor Adorno en 1947, que tiene que ver con el otro lado o la otra cara de esta moneda, y que es definido como algo más importante que la experiencia de relacionarse con una oferta. Según el Diccionario de las Relaciones Interculturales: diversidad y globalización.

Al consumir nos relacionamos directamente con una oferta buscando entretenimiento, información, una experiencia estética, etc. Pero al mismo tiempo satisfacemos otras necesidades —de identificación grupal, regional, nacional o multinacional; sociabilidad; búsqueda de un espacio propio; independencia; ritualidad; distinción; apropiación del espacio público; participación política; inclusión social, etc.—; las cuales, pese a no ser siempre conscientes, pueden llegar a alcanzar mayor relevancia que la relación con la oferta cultural específica (Barañano, García, Cátedra y Devillard, 2007, p. 40)

Es justamente esta relación la de satisfacer otras necesidades —como la de identificación, apropiación del espacio público o de participación política— las que interesan y cobran relevancia en esta propuesta.

El público

Ciertamente que para que este consumo de ofertas exista tiene que haber un público al que se dirijan estas ofertas, sin embargo, los públicos no nacen como tales, sino que son “constantemente formados y transformados por la familia, la escuela, los medios, las ofertas culturales comerciales y no comerciales, entre otros agentes, que influyen —con diferentes capacidades y recursos— en las maneras en que se acercan o se alejan de las experiencias de consumo cultural” (Barañano, et al. 2007, p. 42). Como señalábamos antes al igual que este espacio de creatividad, el consumo está mediado por los factores externos que moldean a una persona viviendo en sociedad.

En su artículo “Carta breve para mirar a los actores”, del libro *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, el filósofo Víctor Molina (2009) señala que el público “asiste” al teatro, y lo hace en dos sentidos, primero es porque el público se acerca físicamente al lugar del teatro, se aproxima a él, y segundo, “lo asiste”, en el sentido de ayudarlo. “Más que a su auxilio, viene a reforzarlo. No mediante su donativo económico, sino con su colaboración personal. Con su intervención en la constitución teatral. Con su asistencia asiste la existencia misma del teatro” (Molina en Duarte y Bernat, 2009, p. 37).

¿Pero por qué tomar esta definición que atiende o se refiere al público del teatro? Pues la última frase es decisiva, ya que señala la importancia de un público en la conformación de sentido de la disciplina, “con su asistencia asiste la existencia misma del teatro”. Es importante destacarlo, ya que es de esta manera el público es abordado desde una perspectiva más participativa que observante, más activa que pasiva.

Es así como Jorge Luis Marzo (2009), en su artículo “Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia”, para este mismo libro, toca un punto importantísimo en torno a la posición de un público o espectador participativo, concepto que aparece con los *happenings*, vinculados a los movimientos de la contracultura de los años 60 y 70. Es aquí donde se acentúa o se pone interés en “entablar una relación con el público de manera totalmente abierta, permitiendo que sea éste mismo quien ayude a modelar el resultado final” (Marzo en Duarte y Bernat, 2009, p. 69).

Pero el trayecto no se detiene aquí, en los años siguientes se siguieron generando numerosas prácticas para continuar lidiando con este concepto dinámico de público. Es así como se llega a hablar de los potenciales usuarios culturales y ya no público.

Partiendo de la suma de diversas disciplinas y formatos, otros géneros como la “instalación” también han investigado nuevas vías de acceso a un público cada vez más habituado a comprender que el significado final de las obras de arte se produce finalmente en su propia capacidad de relacionar los diferentes elementos: que se encuentran ante la obra abierta (Marzo en Duarte y Bernat, 2009, p. 69).

Y aún, si queremos ir más lejos, se podría ser más asertivo con el destino de este concepto de público. Marzo señala en el mismo artículo:

Si el espectáculo de finales del siglo XX se basaba, como hemos apuntado, en observar cosas que no querríamos para nosotros, espectadores, entonces el mito de la movilidad, de la portabilidad de nuestra privacidad en un espacio-escenario se percibe como el paso lógico en una nueva constitución del público moderno. Es decir, ya no se podría establecer dónde empieza el espectador y dónde el productor (p. 79).

La tecnología

En pocas palabras, las tecnologías que llevamos en nuestros bolsillos, en nuestros oídos o en nuestras carteras y bolsos crean una multiplicidad de espacios y tiempos que nos convierten en actores perennes en función de circunstancias de usos estratégicos. Los individuos toman el espacio público como si de un escenario se tratara, y sobre el que publicitan sus biografías privadas sin perder el sentido de la intimidad (Marzo *en* Duarte y Bernat, 2009 p. 80).

Al cierre de su artículo, Jorge Luis Marzo reflexiona sobre el uso de la tecnología y su efecto en la movilidad de los espacios público y privado, esto a raíz de una situación ocurrida en un bus, y donde una conversación muy privada, se torna, sin querer, en una conversación muy pública. Hoy somos público, usuarios culturales y productores.

La tecnología en este texto viene a ser el medio en el que creatividad cotidiana y la práctica cultural serán reunidas para potenciar la participación ciudadana en cultura en Antofagasta.

En su artículo “Era más que un juego. Transformación del público en la breve historia de los juegos digitales”, para el libro *Querido público*, Pedro Soler cita a Marcel Duchamp, en *Le*

processus créatif de 1957, quien señala que “El acto creativo no es algo que realice únicamente el artista. Al descifrar e interpretar sus cualidades internas, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior y, con ello, hace su contribución al acto creativo” (p. 83), defendiendo así la existencia de una obra de arte, solo a partir de su contemplación.

Haciendo una pequeña reseña de cómo ha influido la tecnología y los juegos digitales en la construcción del público, su movilidad y transformación activa, podemos decir que pasamos de un público que recién se relaciona con la tecnología, a un público que es parte de ella (nativos digitales), y cuyos creadores, creativos y artistas desarrollan día a día, cada vez con mayor especificidad, el concepto de participación.

Ahora bien, son estas tecnologías aplicadas a los juegos digitales, las que permiten esta movilidad —tal como se expresaba antes— de los espacios público y privado, y además la creación de multiplicidad de espacios también, privados y públicos, donde la participación es el modo de empleo o el *modus operandis* del juego.

Es en esta multiplicidad de espacios públicos y reales que se crean que las tecnologías de geolocalización toman fuerza y desarrollan cada vez más juegos de participación en el espacio público.

Las tecnologías de geolocalización han hecho proliferar en estos últimos años juegos y experimentos en torno a la presencia en el espacio urbano. Mobile Bristol fue un laboratorio montado por Hewlett Packard entre 2002 y 2005 que dio un buen impulso al desarrollo de los *locative media* con herramientas libres y accesibles dando lugar a un buen número de juegos en el espacio urbano (Soler *en* Duarte y Bernat, , 2009, p. 95).

A modo de conclusión de la revisión que hace de la evolución tecnológica en los juegos digitales y su influencia, Pedro Soler señala “hemos visto un panorama artístico en el que la obra no puede existir sin el usuario y el público se ha convertido en un personaje activo” (p. 99).

En la cocina

Una vez expuesto todo este material, estos conceptos y estas configuraciones es necesario unificarlo a modo de una hipótesis. Es en estos espacios de creatividad cotidiana, habitados por las prácticas culturales, los trayectos y las maneras de hacer, donde se produce el espacio (físico y temporal) para potenciar la participación ciudadana en cultura.

El cambiante ritmo de las industrias, de la vida actual, del público y el constante cambio de significantes de un espacio a otro, nos obliga a buscar espacios privados para potenciar, educar y crear lazos entre un público y su obra. Potenciando esa otra producción, denominada consumo, pero donde el oferente no ha profundizado, es que las políticas públicas o los movimientos de arte y cultura tienen un chance para penetrar, para volverse *práctica cultural*, para ser parte de un uso táctico y más bien determinado por las características de uso y vida cotidiana, por esas maneras de hacer que cada persona define como suyas, apropiándose del espacio, de un formato, de una red de construcción simbólica que se ha hecho en torno a sus mundos personales.

Con ciudadanos, que hoy son planteados como público activo, luego de toda una historia de estímulos visuales, tecnológicos y de sistema, y la estimulación necesaria de este espacio de creatividad, los espacios públicos, pronto podrían convertirse en la plaza de creación y de desarrollo colectivo al que apuntan las políticas públicas en cultura, transformando en práctica, el arte y su manifestación, por parte tanto de artistas, como de ciudadanos comunes y corrientes, y haciéndolo un ritual de comunidad.

Antofagasta, no podrá recuperar el desarrollo cultural perdido, pero sí podrá descubrir un nuevo intersticio social donde profundizar y apostar por nuevos usos y nuevas prácticas que impliquen la participación ciudadana en cultural y en el espacio público.

Bibliografía

Ayuntamiento de Madrid (2012). *Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012 – 2015 (PECAM)*. Extraído el 3 de marzo de 2014 de <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/El-Ayuntamiento/Cultura-y-ocio/Hacia-el-Plan-Estrategico-de-Cultura-del-Ayuntamiento-de-Madrid-2012-2015-PECAM>

Barañano, A., García, J.L., Cátedra, M. y Devillard, M. (Eds.) (2007). *Diccionario de las relaciones interculturales: diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense.

De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.

De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P. (2006). *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. México: UIA-ITESO.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2005). Definiciones de política cultural. Región de Antofagasta 2006-2010. Extraído el 12 de diciembre de 2013 de <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Politica-Regional-Antofagasta-2005-2010.pdf>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011). Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC). Extraído el 3 de febrero de 2014 de <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2012). Política Cultural Regional 2011-2016, Antofagasta. Extraído el 5 de febrero de 2014 de http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/05/ANTOFAGASTA_Politica-Cultural-Regional-2011-2016_web.pdf

Duarte, I. y Bernat, R. (2009). *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Producciones.

Fadul, M.C. (2001). *La cultura para construir y profundizar la ciudadanía*. Extraído el x del x de <http://www.oei.es/cultura2/fadul.htm>

Gobierno Regional de Antofagasta. (2009). *Estrategia Regional de Desarrollo 2009-2020*. Gobierno Regional de Antofagasta. Extraído el 1 de febrero de 2014 de <http://www.goreantofagasta.cl/attachments/article/17/Estrategia%202010-2020.pdf>

Ibarra Valenzuela, Arlette (2009): “Pedro de la Barra García, pasión por el teatro”, en *Gestión artística y cultural para Chile*. Proyecto Fondart 2009.

Rausell Kóster, P. (1999). *Políticas y sectores culturales en la Comunidad valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*. Valencia: Tirant lo Blanch; Universitat de València.

Participación cultural en el marco de la gestión municipal

Daniel Katz³²

Resumen

Atendiendo a la gestión pública en tanto método para la organización del poder y a la gestión cultural en tanto procedimiento para organizar la dimensión simbólica e identitaria de las comunidades; el presente artículo pretende dar cuenta de los desafíos que nacen del vínculo entre los gobiernos locales y los actores culturales de una comuna. Para abordar dicha problemática, se desarrollaran dos ejes conceptuales: comunidad y participación cultural. De tal manera, se pretende tensionar: la dimensión administrativa de la gestión cultural municipal (marco legal, posibilidades de financiamiento, condiciones materiales, entre otros elementos); a partir de su relación con la *cultura viva comunitaria*. Dicha reflexión servirá de marco conceptual para la tesis “Aportes para una Política Cultural de Base Comunitaria en la Municipalidad de Lo Prado. Un Estudio de Caso desde la Sistematización de las Prácticas.”

Palabras clave: comunidad, participación cultural, gestión cultural, cultura viva comunitaria, gobiernos locales.

³² Magíster en Gestión Cultural Universidad de Chile.

Introducción

La presente reflexión busca delimitar los conceptos de *comunidad* y *participación cultural* con el objeto de profundizar respecto de cómo debiera ser una política cultural municipal que considere a los actores de la cultura barrial. Para tales efectos, nos preguntaremos por la incidencia de la gestión cultural municipal en los grados de confianza y cooperación que se generan entre y con aquellos que forman parte de la *cultura viva comunitaria* (CVC); entendida por la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria como el conjunto de “experiencias culturales comunitarias, autogestoras, independientes, enmarcadas en la perspectiva del desarrollo local, la economía social, los derechos culturales y el cuidado de nuestros bienes comunes” (culturavivacomunitaria.org). En otras palabras, se hablará de la CVC para designar a todos aquellos proyectos comunitarios, con capacidad de autoorganización, que ocupan el espacio público, buscan vincularse con otras organizaciones y pretenden incidir de alguna manera en asuntos de interés público.

Es pertinente aclarar que este desarrollo conceptual surge a partir del escenario particular de la comuna de Lo Prado, ubicada en la zona poniente de la ciudad de Santiago de Chile en la Región Metropolitana, en el contexto de la reciente inauguración del Centro Cultural de Lo Prado (CCLP). Dicha edificación, forma parte del conjunto de centros culturales que han sido construidos en comunas con más de 50.000 habitantes a partir del año 2009 como parte de las *Medidas Bicentenario*³³. En la práctica, dichos centros culturales diseñados para fomentar el acceso y la participación cultural enfrentan a los municipios a resolver problemas como el financiamiento y la operación de estos *elefantes blancos* junto con la inclusión de las comunidades locales; ya sea como públicos, como parte de la parrilla programática, o bien como cogestores de lo que allí acontezca.

En este contexto, se profundizará la noción de *comunidad* en tanto concepto y fenómeno histórico que permite repensar las posibilidades de diálogo entre la administración municipal y la ciudadanía a partir del trabajo comunitario. Asimismo, se desarrollará la noción de *participación cultural*, entendida como una participación creativa, que da cuenta de los significados y sentidos que las comunidades otorgan a su accionar. De esta forma,

³³ Aquí se hace referencia a la medida 20 del documento *Chile quiere más cultura: definiciones de política cultural 2005-2010* (CNCA, 2005)

pretendemos dar cuenta de ciertos aportes que pueden emerger desde el sector cultural descentralizado en pos de reconfigurar la cultura barrial y su relación con la política.³⁴

Comunidad y trabajo comunitario: un esfuerzo por desmitificar la cooperación

De acuerdo con lo anteriormente señalado; la comunidad constituye el centro de nuestra reflexión, en tanto socio estratégico en la formulación, implementación y evaluación de políticas culturales. Por añadidura, antes de enfocarnos en la especificidad del trabajo comunitario, procederemos a revisar el concepto de comunidad entendida como sustrato de la democracia deliberativa.

La presente reflexión busca diferenciarse de cierta idealización de *la comunidad* que la asocia únicamente a valores como la paz, la solidaridad o la cooperación, pasando por alto la complejidad que supone articular acciones colectivas en escenarios complejos y muchas veces vulnerables. En este sentido, entenderemos a la comunidad como una forma de habitar el territorio que releva las acciones colectivas como plataforma para resolver problemas comunes.

El filósofo político Roberto Esposito (2003) sugiere la necesidad de repensar a la comunidad, desmitificándola y atendiendo a su complejidad. Siguiendo esta línea, podemos preguntarnos ¿en qué medida, la cultura viva comunitaria depende de la naturaleza de las comunidades que actúan como garantes, fiscalizadoras o socias de los actores culturales? Y en este sentido ¿identificar los diversos elementos que movilizan a las comunidades a emprender acciones culturales nos permitirá diseñar políticas más contextualizadas?

Para Esposito, la clave para comprender la naturaleza de las comunidades radica en su relación con la propiedad. Así, el autor sugiere disociar lo *común* de lo *propio*; librándonos de filosofías políticas donde “uno deba apropiarse de lo que no es nuestro común (para comunismos y comunitarismos) o poner en común lo que nos es propio (para las éticas comunicativas)” (2003, p. 23).

³⁴ Cabe mencionar que la presente investigación nace de la demanda de diversos actores comunitarios de dicha comuna por una gestión municipal más alineada con las acciones y necesidades de la cultura barrial. Es así, como surge en el municipio la moción de definir, a través de consultas y en conjunto con la comunidad organizada, cuál es el campo de eficacia de las políticas culturales de Lo Prado.

Pues bien, situándonos en el contexto de la cultura barrial, la relación con la propiedad está dada por la naturaleza del vínculo que establecen los pobladores con su patrimonio cultural, sea este tangible o intangible. Aquí encontramos elementos identitarios, historia en común, como también bienes colectivos cargados de sentidos. Entendiendo esto, y siguiendo los aportes de Esposito, pondremos menos atención en recuperar, o bien divulgar, el patrimonio cultural de los barrios; para centrarnos en los problemas contingentes que movilizan a la acción colectiva de los actores culturales. De tal forma, la comunidad dejará de ser vista como un valor esencial a la humanidad para pasar a ser interrogada como un fenómeno histórico-social.

El autor señalado, propone una genealogía comunitaria que comienza con el origen latino de la palabra comunidad: *communitas*. Paradójicamente, dicho término alude a lo público en oposición a lo propio que es designado por *immunitas*. Es decir, “el «inmune» [lo propio] no es simplemente distinto del «común»; es su contrario” (2003, p. 39). En efecto, “En todas las lenguas neolatinas, y no sólo en ellas, común (*commun, comune, common, kommun*) es lo que no es propio, lo que empieza allí donde lo propio termina” (2003, p. 26).

De esta forma, *communitas* estaría asociada al sacrificio mientras que *immunitas* al beneficio. Por tanto, aquello que tendrían en común los miembros de una comunidad sería la *deuda*; que invariablemente deviene en un *deber*. Siguiendo esta línea de pensamiento, pensar la cultura comunitaria exigirá preguntarse por las motivaciones que llevan a determinados actores a sentirse responsables por el espacio común. Así, más allá de la tradición política que identifica a la comunidad con “lo que une en una única identidad a la propiedad —étnica, territorial, espiritual— de cada uno de sus miembros” (2003, p. 25) Esposito sugiere que, por el contrario, lo único que tenemos en común es precisamente lo que no tenemos: nuestra carencia, nuestra deuda histórica, nuestro deber para con el espacio público.

Por su parte, en la misma línea, el filósofo francés Jean-Luc Nancy (2000) nos advierte sobre la importancia de sospechar de esta añoranza de la comunidad que se define en contraposición a la sociedad; entendida como “una mera asociación y distribución de las fuerzas y de las necesidades” (p. 30). Por el contrario, el autor sugiere que esta nostalgia por la comunidad nos acompañaría desde los comienzos de la cultura judeo-cristiana. En efecto, señala, “Occidente se ha entregado de antemano a la nostalgia de una comunidad más arcaica, y desaparecida, a la añoranza de una familiaridad, de una fraternidad, de una convivialidad perdidas” (2000, p. 31).

En efecto, como veremos más adelante, en la actualidad las organizaciones comunitarias en Chile están marcadas por una nostalgia respecto de prácticas solidarias, proyectos de país y una enorme capacidad de autoorganización y convocatoria por parte de los proyectos de base durante gran parte del siglo XX. Si bien, este mito en torno una comunidad perdida está fundado en hechos reales constituye una distracción a la hora de enfrentar el trabajo comunitario en terreno.

Nancy (2000) da cuenta de “la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad” (p. 19) como el hecho más distintivo de la modernidad o más bien como el resultado del proyecto de la modernidad. En este punto, el autor recoge dos fenómenos paradigmáticos del siglo XX que reconfiguran lo comunitario: el comunismo y el nazismo. Así, retomando las contribuciones del pensador francés George Bataille, Nancy se refiere a la traición del comunismo y el nazismo a la noción de comunidad: “que la justicia, la libertad —y la igualdad— comprendidas en la idea o ideal comunistas sean, ciertamente, traicionadas en el comunismo llamado real, eso pesa a la vez con el peso del sufrimiento intolerable” (p. 20).

Ahora bien, para Nancy (2000) “esta traición no debe ser corregida ni salvada; sino que al haberse dado como fin al hombre, la producción del hombre y el hombre productor, el comunismo estaba vinculado en su principio a una negación de la soberanía del hombre” (p. 40). Detrás de esta aseveración, subyace una sospecha respecto del proyecto de la modernidad y la noción de progreso. En efecto, la producción, como eje de la de las sociedades modernas, estuvo vinculada con la constitución de los estados nacionales en tanto comunidades políticas y culturales. Asimismo, los procesos revolucionarios durante el siglo XX estuvieron íntimamente ligados a la industrialización y a la noción de desarrollo. En este sentido, para Nancy, tanto los nacionalismos como los socialismos reales exigían un sacrificio de la individualidad en pos de comunidades políticas que denomina *comunidades de la muerte*; pues, negando estas la soberanía del individuo sirvieron de medio estético para el surgimiento de prácticas totalitarias (Arendt, 1997; Nancy, 2000; Negri, 2006; Quintana y Acosta, 2010; entre otros).

Este enfoque se sustenta en el supuesto de que lo que predomina en la posibilidad de establecer relaciones, es el individuo cuya presencia es inmanente³⁵ a través de la historia. En este sentido, podríamos afirmar que “la *sociedad* no se hizo sobre la ruina de una *comunidad* (...) lejos de ser lo que la sociedad habría roto o perdido, es *lo que nos ocurre* —pregunta,

³⁵ Con esto el autor pretende señalar que la presencia del individuo no puede ser anulada por la fuerza de la comunidad pues es propia o inmanente al ser humano

espera, acontecimiento, imperativo— a partir de la sociedad” (Nancy, 2000, p. 33). De esta forma, comprendiendo a la sociedad como a una estructura y a la comunidad como acontecimiento Nancy (2000) concluye que no hay “ni obra que producir, ni comunión perdida, sino el espacio mismo, y el espaciamiento de la experiencia del afuera, del fuera-de-sí” (p. 43).

De esta manera, poco alentadora, se propone a la comunidad como un elemento tensionado por una serie de polaridades. Así, esta puede ser entendida como representación o como participación, como comunidad del destino o del origen, de la culpa o de la liberación, de la vida o de la muerte. Esta tensión entre lo público y lo privado, lo propio y la deuda, o bien entre la inmunidad y el deber, constituye una oportunidad para “derribar las murallas del individuo salvando el don singular que encierra” (Esposito, 2003, p. 49), pues en efecto no podemos pensar el vínculo sin considerar a los sujetos.

Operacionalizando el concepto de comunidad

A partir de esta mirada sobre la comunidad veremos que el trabajo comunitario no es otra cosa que un enfoque metodológico del trabajo social (en el sentido amplio del término) que centra su atención en la organización como forma de resolver problemas comunes. Ahora bien, ¿forma la cultura parte de los problemas reales de las comunidades? O bien, ¿podría constituir la cultura una forma de responsabilizarse por el espacio público? Finalmente, ¿puede la cultura viva comunitaria constituir un camino para que la sociedad actúe sobre sí misma reconfigurando las relaciones entre individuos y comunidades?

Esta imagen tensionada de una comunidad a la que no se aspira sino que por el contrario simplemente emerge, nos servirá para entender el trabajo comunitario en cultura, despojándonos de imágenes idealizadas que limiten nuestra investigación. En efecto, veremos que nuestro objeto de estudio no se adscribe a comunidades en particular, poseedoras de una identidad específica; sino que por el contrario, se levanta en un espacio poblado de actores heterogéneos que comparten un sentimiento de deber respecto del territorio que habitan. No obstante, esto no quiere decir que no existan elementos identitarios que sean significativos y

cohesionadores al interior de las comunidades, sino que más bien implica poner el énfasis en aquellos *deberes o deudas comunitarias*, que son capaces de movilizar a grupos humanos a través de la acción colectiva (Esposito, 2003).

Para pensar las acciones colectivas, que pueden surgir desde los actores de la cultura comunitaria, pondremos especial atención a los elementos institucionales que condicionan la existencia de las organizaciones comunitarias,³⁶ preguntándonos por sus implicancias en la “cultura viva comunitaria”. De esta forma, veremos a la comunidad como valor; al mismo tiempo que pondremos atención a las trampas semánticas que pueden alejarnos del objeto de nuestra reflexión: las redes de cooperación cultural que pueden generarse, ya no solo entre los “mismos” sino por sobre todo entre los “otros”.

El trabajo comunitario como método

Una vez desmitificadas las comunidades, podremos comenzar a interrogarnos por sus condiciones materiales y simbólicas de existencia; como asimismo, por la naturaleza de los vínculos entre las comunidades, la cultura y el sector público. En este sentido, consideraremos que toda comunidad se inscribe en unidades territoriales, concretas o virtuales, cargadas de símbolos, prácticas y sistemas de relaciones que configuran espacios sociales.

En este contexto, veremos que no todo trabajo con la comunidad puede ser llamado trabajo comunitario; pues este constituye una forma particular de intervención social orientada a la constitución y mantenimiento de organizaciones (Barbero y Cortès, 2005). Dicho de otra manera, el acento metodológico del trabajo comunitario está puesto en que las organizaciones se impliquen con los grupos a los que pertenecen y con los proyectos en los que participan.

Ahora bien, aun cuando resulta bastante difícil dar cuenta de los niveles de implicación de los pobladores respecto de las organizaciones y los proyectos comunitarios, al menos para el caso chileno, existe cierto consenso respecto al debilitamiento de las organizaciones comunitarias (Delamaza, 2009). Está carencia organizacional, por nombrarla de alguna

³⁶ Nos referiremos a las leyes n° 19.418 sobre juntas de vecinos y demás organizaciones comunitarias (1997) y n° 20.500 sobre asociaciones y participación ciudadana en la gestión pública (2011).

manera, tiene costos tanto para los pobladores como para el Estado; pues dificulta tanto la acción colectiva como la implementación de políticas sociales.

Para intencionar el compromiso de los pobladores para con sus organizaciones se debe enfrentar el reto de transformar los sistemas de relaciones que configuran los espacios sociales que se busca intervenir. Se debe considerar que estos sistemas son el producto complejo de vínculos que se construyen al interior de los grupos y entre diferentes grupos dentro de un mismo territorio. Asimismo, estos son el producto de las relaciones que se construyen, o no, entre dichos grupos y las estructuras de poder que determinan su realidad cercana; instituciones como una municipalidad, un liceo, un consultorio, una comisaría, o cualquier otro.

En la medida en que un determinado espacio social está poblado por grupos que no se relacionan entre ellos se puede percibir desintegración social y, por lo tanto, se dificulta la acción colectiva y la capacidad de los pobladores de resolver sus propios problemas. Por otra parte, cuando los mismos grupos no se comunican con las estructuras de poder, dicho espacio entra en la esfera de lo marginal; quedando fuera del alcance de las políticas sociales del Estado, exceptuando por cierto a las políticas de *seguridad*.

En lo que respecta a nuestra investigación, el foco de interés está puesto en el valor agregado que puede surgir desde el sector cultural³⁷ descentralizado para el trabajo comunitario en espacios sociales marginados. Dicho trabajo, está orientado a fomentar, fortalecer e integrar a las organizaciones, facilitando a la vez, canales de comunicación con distintas estructuras de poder. Sin embargo, también exige una mirada sectorial que releve a la cultura “como tejido o sustrato de relaciones sociales y, al mismo tiempo, como un producto de esas relaciones sociales” (CNCA, 2012, p. 21). En otras palabras, nuestro objeto de interés será la cultura como medio y como fin para la organización y la acción comunitaria.

³⁷ Entenderemos por sector cultural al ámbito de la gestión pública que dice relación con las políticas culturales.

La cultura como enfoque del trabajo comunitario

En el escenario chileno, a partir de los años noventa, la gran mayoría de las organizaciones comunitarias se han orientado a canalizar políticas sociales generando una relación paradójica con el Estado (Delamaza, 2009). Por una parte, estas han recibido subvenciones y apoyo para implementar pequeños proyectos destinados a subsanar necesidades básicas como: obtener una vivienda, condiciones de higiene mínimas, pavimentación, entre muchas otras. Y por la otra, han sido testigos de “la falta de políticas sociales integrales y consistentes en el nivel local. [En consecuencia,] su vinculación a las políticas sociales fortalece su acción en temas específicos, pero debilita su carácter de organización social” (2009, p. 153).

Así, a partir de distintos fondos y concursos públicos se han ido moldeando e incluso construyendo las identidades de numerosas agrupaciones “con orientaciones de corto plazo, consistentes con el estímulo institucional y financiero” (2009, p. 151). Para colmo, la estrecha relación que mantienen los dirigentes de dichas organizaciones con los municipios a “llevado a consolidar una visión de sí mismos como funcionarios sin sueldo” (2009, p. 149). De esta forma, paulatinamente, la legitimidad de los dirigentes vecinales se ha traducido en su capacidad de fidelizarse como *clientes* de los distintos departamentos municipales dejando de lado su rol como articuladores de la acción colectiva; hecho que, entre otros factores, ha debilitado y fragmentado a numerosas organizaciones (Tironi, 2003).

Es en este escenario, que la cultura viva comunitaria se ha constituido como una oportunidad de devolverle a las organizaciones su vitalidad; cargándola de sentidos, visibilizando y empoderando a los dirigentes frente a sus comunidades y generando nuevos canales de interlocución y disidencia política más acordes a los nuevos paradigmas y estrategias de mediales (Rojas, 2008).

Paralelamente, y a la luz de los aportes del investigador newyorkino George Yúdice (2002), veremos que en la actualidad se observa un auge en la implementación de políticas sociales que integran el giro *cultural*-comunitario. Aparentemente, dicho fenómeno se explica en gran medida por el valor que se le ha dado a la cultura para “paliar, en alguna medida [y solo en alguna medida], agudos problemas sociales como el racismo, la segregación y las migraciones” (p. 393). Este giro que mencionamos, podría catalogarse como el de *políticas*

comunitarias de trabajo cultural y básicamente está orientado a que los proyectos de las diferentes organizaciones resulten en experiencias significativas. (Barbero y Cortès, 2005)

Distinguiremos por tanto, dos elementos de la cultura comunitaria. El primero y más significativo, la CVC; entendida como el resultado y crisol de procesos de autogestión, luchas históricas, lazos afectivos, necesidades coyunturales, miradas estéticas, cosmovisiones, historias de vida, contingencia política y un sinnúmero de otros factores socioculturales que constituyen el caldo de cultivo para el florecimiento de la cultura barrial. El segundo elemento, que tensiona al otro constituyendo al mismo tiempo una amenaza y una posibilidad, son las políticas comunitarias de trabajo cultural. Estas pueden emerger, ya sea de políticas del nivel central, como los comités culturales barriales beneficiarios del programa Creando Chile mi Barrio (CNCA, 2013); o bien, pueden nacer directamente de los gobiernos locales a través de iniciativas de los departamentos de cultura, casas de la cultura o centros culturales municipales dependiendo de la localidad. Pues bien, de la relación que se establezca entre estos dos ámbitos de la cultura comunitaria, entiéndase: CVC y políticas comunitarias de trabajo cultural, surgirá una determinada forma de participación cultural (PC).

Participación cultural: un concepto en construcción

Si la cultura constituye por sí misma un concepto ambiguo, difuso y multipropósito³⁸ (Güell, 2008), ciertamente podremos afirmar que la participación cultural (PC) es por antonomasia, un concepto en construcción. Elaboraremos por tanto, una mirada sobre la PC que sea concordante con la línea de nuestro trabajo; es decir, una participación que conjugue lo político y lo social a la luz de la cultura viva comunitaria (CVC). Paradójicamente, veremos que la PC busca incidir en políticas públicas y, al mismo tiempo, se define por oposición a la mirada que el sector público en Chile ha tenido sobre las políticas culturales: la mirada del acceso.

Partiremos del supuesto que define al Estado a partir de su relación con la sociedad civil. Al mismo tiempo veremos que para transformar cualquier tipo de práctica por parte de la ciudadanía no basta con recursos, institucionalidad y políticas (PNUD, 2009); sino que por el contrario, el conocimiento sobre las prácticas sociales surge de las tensiones y contrastes

³⁸ Revisar, Pedro Güell. *¿Qué se dice cuando se dice cultura?* (2008a)

entre la subjetividad y las instituciones.³⁹ En este punto, veremos que la cultura se vuelve un eje estratégico ya sea para reflexionar comunitariamente acerca *cómo hacemos las cosas* (PNUD, 2009) o bien, para articular acciones colectivas que pongan en valor los saberes y las voluntades políticas de las distintas comunidades.

Orígenes de la cuestión

Schneider (2007) formula un estado del arte recogiendo una diversidad de miradas en torno a la cuestión de la participación política que bien podría servirnos como marco para desarrollar una perspectiva de la participación cultural contextualizada a nuestro objeto de estudio. Para la autora, las ciencias sociales han entendido tradicionalmente la participación como el esfuerzo de determinados sujetos, llamados ciudadanos, por influenciar en dos ámbitos específicos de la administración del Estado; estos son, en la elección y en las decisiones de funcionarios, ubicados en los distintitos sectores y niveles de la administración pública. De esta manera, autores como Verba y Nie (1972) proponen que la suma de estas dos formas de participación, denotadas como participación electoral y participación ciudadana, daría cuenta del universo total de la participación política.

A partir de esta noción, la participación ciudadana, entendida como la única forma de participación política no electoral, se limitó a las acciones que propendían a informar a la clase política en torno a las necesidades o preferencias de determinados grupos de interés con diversos grados de influencia; dejando de lado las formas de participación pasivas (conversatorios, revisión de prensa, entre otros) y las no convencionales (desobediencia civil, protesta violenta, resultados políticos no intencionados, entre otros)(Conge, 1988) ambas materia de nuestro interés.

Retomando el pensamiento de Seligson (1978), Schneider propone una ampliación del concepto de participación hacia todo “comportamiento que influye o pretende influir en la distribución de los bienes públicos” (Seligson citado en Schneider, 2007, p. 42). Desde esta perspectiva, las organizaciones comunitarias que ocupan el espacio público, los proyectos barriales y la comunidad organizada en sus diversas expresiones realizan una actividad

³⁹ Aquí nos referimos a las instituciones políticas, es decir, a normas de conducta que son impuestas a determinados grupos humanos para articular el funcionamiento de la sociedad o bien, a las leyes o instituciones formales que regulan; a los gobiernos, al servicio público y, por tanto, todos los aspectos de la vida sobre los que el Estado tiene injerencia (políticas públicas).

equivalente a la participación política: la denominada *participación social* o *participación asociativa*.

Esta nueva forma de concebir la participación se vuelve estratégica para la gestión cultural municipal pues reconoce a la cultura barrial como fuerza política. Para Schneider, la participación social da cuenta del “involucramiento ciudadano en las actividades de una pequeña comunidad con el fin de producir bienes públicos o colectivos y/o en la vida de las organizaciones civiles y voluntarias por motivos sociales, políticos, culturales o recreativos.” [Énfasis nuestro] (2007, p. 44)

De manera que, aun cuando el sentido último de las organizaciones comunitarias no sea influir en la gestión pública, vemos que estas pueden constituir una fuerza política al activar el espacio público; facultando el nexo y la mutua influencia entre los gobiernos locales y las bases. En este sentido, su rótulo de organizaciones *sociales* o *asociativas* no limita lo *político* o bien lo *ciudadano* sino que pareciera que más bien lo amplía y lo enriquece.

Cultura y asociatividad en el trabajo comunitario

Ciertamente, el elemento distintivo de la participación social es la importancia que otorga a los niveles de asociatividad o capital social, entendidos como “la capacidad que tiene un grupo humano de emprender acciones colectivas que redunden en beneficio de todos sus miembros” (Lorenzelli, 2003, p. 1). Estos niveles de asociatividad son considerados como capital en tanto se pueden acumular para operar como activos intangibles en la consecución de metas colectivas. Es decir, “como toda forma de capital, el capital social cuenta con recursos o insumos que facilitan su aparición y acumulación” (2003, p. 4) Así, se identifican como insumos: la historia en común, los lazos de familia y vecindad, como también los elementos identitarios que posibilitan una cultura de confianza entre los individuos. Finalmente, estos insumos, de carácter emocional, se complementan con un marco de funcionamiento que posibilita la acción colectiva.

Es interesante observar, que el capital social, como concepto, ha sido promovido por actores disímiles en la medida en que se le atribuye tanto la disminución de costos de transacción y el aumento del beneficio social neto, como asimismo la posibilidad de

emprender acciones colectivas desde las bases que limiten la impunidad de los poderes fácticos. Paralelamente, se ha señalado que los lazos más fuertes pueden ser también los más excluyentes. En efecto, la asociatividad no es intrínsecamente cívica sino que, como se señaló anteriormente (Nancy, 2000), también constituye un elemento condicionante para el surgimiento de gobiernos totalitarios y de diversas formas de exclusión a menor escala.

Tomando en consideración este doble filo de lo asociativo, el economista uruguayo Marcos Lorenzelli propone pensar la participación social integrando dos dimensiones de lo comunitario. Por una parte, releva el plano cognoscitivo o emocional que abarca valores, normas y otros elementos identitarios arraigados emocional y psicológicamente en una comunidad determinada; y por la otra, sugiere identificar el plano organizativo o estructural que da cuenta de las “características sociales derivadas de las formas organizativas (...) que se representan en leyes, procederes, formas de comunicación interpersonal, sistemas de control y sanción y mecanismos comunitarios de resolución de conflictos” (2003, p. 2). Ahora bien, aun cuando el plano organizativo constituye el campo privilegiado de las ciencias sociales, veremos más adelante que el sector cultural facilitará la intervención en el plano cognoscitivo siempre y cuando opere tomando en cuenta las prácticas locales ya existentes.

De lo grupal a lo comunitario

Como señalamos anteriormente, refiriéndonos al trabajo comunitario, una de las mayores dificultades al intervenir en un espacio social es la complejidad de las relaciones que allí se configuran. A propósito de esta dificultad, Barbero y Cortès (2005) señalan la necesidad de distinguir tres tipos de vínculos; esto es, al interior de los grupos, entre grupos y finalmente la relación entre grupos y estructuras de poder de carácter institucional. Pues bien, para efectos de nuestro análisis nos detendremos en una distinción recogida por Lorenzelli (2003) que resultará esencial para construir nuestro enfoque de la participación cultural en el ámbito comunitario. Esto es, la distinción entre *capital social grupal* y *capital social comunitario*. (Durston, 1999; Woolcock, 1998). En primer lugar, entenderemos que, a *grosso modo*, el capital social es la capacidad que tienen determinados grupos humanos para emprender

acciones colectivas. Pues bien, “la manera de diferenciar al capital social grupal del comunitario es intentar responder la pregunta ¿a quién beneficia el capital social y a quién no?” (2003, p. 5) ¿a quién beneficia la acción colectiva? ¿a quién beneficia la acción cultural en los barrios?. Así, si una acción colectiva beneficia a un grupo cerrado es grupal, mientras que si beneficia a toda una comunidad es comunitario. Es decir, en este último caso ningún individuo puede dejarse para sí, o su grupo, los beneficios obtenidos por la acción colectiva.

Para profundizar en torno a esta distinción entre lo *grupal* y lo *comunitario* Lorenzelli se sirve, entre otros, del cientista político Michael Woolcok (1998). De manera similar que Barbero y Cortés (2005), dicho autor se refiere tres tipos de vínculos que deben ser atendidos para la gestión social en el marco de los gobiernos locales. Estos son:

- Vínculos de lazo, presentes entre vecinos, familiares, amigos y miembros de una misma agrupación.
- Vínculos de puente, producto de relaciones entre distintas agrupaciones con una distribución simétrica del poder.
- Vínculos de eslabón, dan cuenta de la relación entre grupos que se encuentran instalados en diversos espacios de acción y poder.

La existencia de los dos primeros tipos de vínculo sería la condición de existencia para el capital social grupal y el comunitario, en orden respectivo. Es decir, el capital social grupal estaría nutrido por vínculos de lazo mientras que el capital social comunitario dependería de los vínculos de puente. Pues bien, uno de los supuestos que guían nuestra investigación posiciona al gestor cultural como un promotor estratégico de la relación virtuosa entre el capital social grupal, abundante en las organizaciones comunitarias de carácter funcional, y el capital social comunitario que se manifiesta mayormente en las organizaciones comunitarias de carácter territorial; además de otras como las diversas uniones comunales o los consejos comunales de la sociedad civil⁴⁰ (CCOSOC). A nuestro parecer, esta relación virtuosa será la que pueda constituir a las organizaciones comunitarias en su conjunto en una fuerza política

⁴⁰ Las atribuciones, deberes y el sentido de cada una de estas organizaciones están descritos en la Ley n° 19.418 sobre juntas de vecinos y demás organizaciones comunitarias (1997). De ahí se desprende que las organizaciones funcionales están orientadas a necesidades específicas de grupos acotados (comités de allegados, comités de adelanto, centros culturales, clubes de adultos mayores, entre otras denominaciones), mientras que las organizaciones territoriales o juntas de vecinos están orientadas a resolver una gama mucho más amplia de problemáticas y deben velar por toda la comunidad que pertenece a su territorio.

capaz de influir tanto a nivel presupuestario como en la formulación, implementación y evaluación de políticas locales y, en particular, de las políticas culturales de carácter local⁴¹.

Por supuesto, se trata de aproximaciones pues en la práctica se pueden observar casos opuestos donde una organización funcional tiene mayor acumulación de capital social comunitario que una organización territorial, lo que se observa particularmente en organizaciones culturales. Por tanto, para efectos de esta reflexión, lo fundamental será pensar de manera contextualizada cómo integrar ambas formas de capital social para que las organizaciones barriales puedan tener una participación efectiva en la resolución de problemas públicos de índole cultural. En síntesis, el gestor cultural, en tanto *vínculo de eslabón* deberá enfocar su trabajo en el fomento de redes asociativas entre organizaciones.

Lo social y lo político en la participación: cultura de la neutralidad - cultura de la acción

En la misma línea, la Fundación Decide (2012) a través de su publicación, *Espacios institucionales de participación y actores políticos comunales. Mapeo exploratorio de la participación ciudadana en seis comunas de la Región Metropolitana*, sugiere que para activar y repensar la participación ciudadana se hace necesario integrar las categorías de *lo social* y *lo político*. Ahora bien, por social se entiende a los grupos de interés que velan por intereses específicos y se relacionan directamente con el Estado sin mezclarse con otros grupos para no politizarse. Aquí, se encuentran los colegios profesionales, las fundaciones o corporaciones de derecho privado y las organizaciones intermedias que pueden ser de derecho público o público-privado. Más adelante nos centraremos en estas últimas ya que dada la conjugación de su independencia administrativa y su dependencia económica resultan especialmente atractivas para implementar políticas de participación.

Por el contrario, lo político reúne a aquellas agrupaciones con suficiente capital social comunitario como para cruzar la frontera de sus propias reivindicaciones identificándose con un cuerpo mayor: la sociedad civil. Ahora bien, este cuerpo posee límites difusos y dinámicos

⁴¹ Un ejemplo claro de esto es la conformación de la Plataforma Puente de Cultura Viva Comunitaria. Dicha red de redes latinoamericanas funciona de manera horizontal fortaleciendo vínculos entre organizaciones comunitarias a fin de “impulsar una campaña continental que apunte al 1% de presupuestos nacionales para cultura y el 0,1% para cultura comunitaria” (CVC, 2013).

por lo que no puede ser identificado y estratificado como un *grupo objetivo* con el cual negociar. Dicho de otra forma, y siguiendo al sociólogo Chileno Pedro Güell: “La sociedad civil es un conjunto de organizaciones que se guían por la lógica organizacional, pero es también, al mismo tiempo e irrenunciablemente un principio, un espacio y un lenguaje donde se procesa la identidad común de la comunidad cívica” (2010 b, p. 1). En este sentido, la presencia de lo político complejiza en gran medida la relación del aparato público con la sociedad.

Desde la óptica de la publicación previamente señalada, bajo el pretexto de la gobernabilidad, heredado de la dictadura militar, el gremialismo⁴² y una tradición presidencialista y centralista, el Estado se ha empeñado en diferenciar los espacios de participación social y política efectiva; configurándose estas dos como esferas disociadas. En este contexto, las organizaciones sociales poseen un rango de acción fuera de los ámbitos del Estado y por tanto fuera de lo político, dando lugar a un escenario caracterizado por una *crisis de legitimidad* de la clase política y un *cansancio ciudadano* por parte de la sociedad civil.

Por tanto, la integración de lo social y lo político implicará “pasar de la organización gremial, entendida como puramente social, a la constitución de tales organizaciones como actores que construyan política” (Fundación Decide, 2012, p. 32). Para nuestro caso, esto implicará reconocer cuáles son las fuerzas sociales y políticas que configuran el territorio comunal para luego averiguar en qué medida el fortalecimiento de las expresiones de la cultura local se presenta como una oportunidad política para reconfigurar la relación entre los gobiernos locales y la ciudadanía.

La cultura como ámbito especializado de la gestión pública y la gestión cultural

De manera opuesta a lo recién señalado, veremos que para el sector público existe una noción de la PC fuertemente vinculada con el consumo, entendido como la apropiación de bienes simbólicos a través de capital financiero, ya sea de origen público o privado. Por lo tanto, los indicadores que se han construido desde el Estado para diagnosticar los niveles de

⁴² El gremialismo (en Chile) constituye una corriente de pensamiento político que enfatiza el rol de las organizaciones intermedias en la relación entre los sujetos y el Estado. De tal manera que, para asegurar el orden social, cada organización debe cumplir sus objetivos específicos y no interferir en otros ámbitos de acción. En otras palabras, el gremialismo subraya la importancia de despolitizar las organizaciones. El principal ideólogo de dicha corriente, fue el abogado Jaime Guzmán Errázuriz quien diseñó la Constitución de 1980, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet.

participación en *la cultura* se centran en dar cuenta, ya sea de pautas de consumo de insumos culturales (cuánto se lee, cuántos discos se tienen, qué tan seguido van al museo o a al teatro determinados públicos, etc.) ya sea de apreciaciones sobre *la cultura chilena* (centrándose en aspectos patrimoniales e identitarios). De manera que, todas aquellas agrupaciones culturales auto gestionadas que conforman la CVC a nivel de los barrios, quedan excluidas, de este *termómetro cultural*, e invisibilizadas para las políticas culturales.

En este sentido, siguiendo a Adorno y Horkheimer (1986) Güell (2010 a) subraya como:

El manejo sistemático por parte de los estados de los bienes simbólicos con fines de integración, dominio o movilización [ha generado una tensión entre la cultura y las políticas culturales; acelerando] la diferenciación del manejo público de la cultura como ámbito especializado y su organización bajo los criterios de la administración (p. 3).

La cultura ha adquirido un nuevo significado, convirtiéndose a la vez en un mercado, un derecho universal, y por tanto, en “un marco amplio para definir y enfrentar a la sociedad moderna como una paradoja” (Güell, 2008, p. 1). A propósito de esta ambivalencia de lo cultural, Güell propone que las políticas culturales tenderían a buscar desvincularse simbólicamente de las estructuras de poder en pos de una neutralidad que salvaguarde la trascendencia, en apariencia, propia de lo cultural; permitiendo de esta forma integrar a los diversos grupos de interés que participan del mundo de la cultura, con aquellos que son críticos respecto del Estado y de las clases dominantes o que simplemente son portadores de proyectos diferentes de país, de ciudad o de barrio.

Así pues, a juicio del autor, la relación de “exterioridad” de las políticas culturales “hacia arriba” en relación con la institucionalidad del poder y “hacia abajo” con respecto a la cultura se supeditaría a “una estrategia corporativa de monopolización del circuito institucional de la cultura” (Güell, 2010 a, p. 4). En otras palabras, de la misma manera que determinadas corporaciones económicas, fuertemente imbricadas con la clase política, pueden establecer una relación de colaboración con sindicatos débiles para mantener el *statu quo*; en este caso el Estado, fuertemente imbricado con la *clase cultural*, establecería una

relación de carácter subsidiaria y unidireccional con los actores (o gremios) culturales, estableciendo una relación directa con cada uno de ellos y dificultando con esto que devengan en una fuerza política.

Políticas culturales: la cultura como insumo

Este sentido, Güell advierte sobre las implicancias de ignorar a las expresiones populares organizadas, designando a las políticas culturales como las promotoras y garantes de la cultura; o bien, como las únicas responsables de *gestionar* la relación entre cultura y políticas culturales. A juicio del autor, precisamente a fin de garantizar esta neutralidad hegemónica respecto del circuito institucional de la cultura es que la institucionalidad cultural, a nivel global, ha difundido y promovido la noción de *gestión cultural*. En la práctica, esto ha implicado un esfuerzo por optimizar el uso de los recursos asignados al sector cultural en pos de garantizar el acceso a bienes culturales en el marco de una sociedad de consumo. Para Yúdice (2002) gestión, conservación, acceso, distribución e inversión, son los procesos que han articulado el *recurso de la cultura* permitiendo asociar al sector público, actores privados, organizaciones comunitarias, multinacionales, ONG's, a través de acciones aparentemente neutrales (o de carácter social) pero que sin embargo, tienen un impacto político.

Dicho impacto, se mide a través de indicadores de cobertura que deben cuantificar la asignación de insumos propios del sector cultural, los *bienes culturales*, dando cuenta de un mercado conocido como *industrias culturales* (CNCA, 2011 a). De esta forma, la neutralidad que funda la *gestión cultural* busca disociar al sector de sesgos políticos para aspirar a una universalidad que permita integrar nuevas fuentes de capital y a la vez nuevos beneficiarios. Sin embargo, dicha perspectiva no se hace cargo de la necesidad de identificar los sentidos que movilizan la cultura ni de tomar una posición respecto de ella. Más bien, se trata de una mirada centrada en el consumo como la expresión más definitiva de la subjetividad.⁴³

En este punto de la presente reflexión surge la interrogante respecto de cómo implementar políticas participativas capaces de orientar y significar las políticas culturales desde la cultura y ya no solo para la cultura. Puesto que, aun cuando observamos cómo el

⁴³ Revisar las Encuestas de participación y consumo cultural del consejo de la cultura: 2004-2005, 2011 y 2012.

sector público integra la conceptualización de las políticas participativas y ejecuta diversas acciones orientadas a fomentar la participación; advertimos asimismo, que estas han tenido la falencia de “seleccionar o constituir *a priori* las identidades a las que da espacio para su autoexpresión” (Güell, 2010 b, p. 4). De esta forma, veremos que el espacio público constituirá el canal donde circulan los mensajes de la ciudadanía; como también un soporte para ser intervenido y reapropiado, pues allí se disputan las representaciones de la realidad y los proyectos de sociedad. Como señala, Rojas (2008) “las prácticas de reapropiación creativa del espacio público parecen trabajar en la expresión de su propia exclusión. Se trata de hacer acontecer en el plano de la representación estética la falta de representación política” (p. 12).

Mientras las políticas culturales se fundamentan en la tipología de los bienes culturales, entendidos como insumos, recursos o bienes, cuya explotación y distribución debe racionalizarse. Por el contrario, la PC exige reconocer, visibilizar y dialogar con los sentidos y significados que circulan en las comunidades para identificar acciones donde el sector público ya no actúe como distribuidor; sino más bien, como socio en una tarea donde la ciudadanía asuma compromisos, liderazgos y protagonismo.

¿Políticas de participación cultural?

En concreto, las políticas culturales de los últimos periodos reducen el problema de la PC a tres fórmulas puntuales. En primer lugar, para resolver la asimetría en el acceso a los supuestos *bienes culturales*, proponen aplicar medidas subsidiarias. Paralelamente, plantean revalorizar las culturas locales para resolver el tema de la representatividad. Por último, para hacerse cargo de la falta de incidencia efectiva de la sociedad civil en la formulación, implementación y evaluación de las políticas culturales proponen la participación de los *agentes culturales*⁴⁴ de todas las regiones en la gestión programática de los centros culturales del país (CNCA, 2011 b, p. 63).

De esta forma, se ha pretendido resolver el tema de la participación, promoviendo el acceso a determinados bienes que considera culturales, subsidiando iniciativas que releven el patrimonio material e inmaterial de las comunidades locales e integrando a los gestores

⁴⁴ Refiriéndose aparentemente a los gestores culturales.

culturales de las respectivas regiones en la definición de los contenidos de su *cartelera cultural*. Así, al restringirse a la cuestión del acceso, cualquier ejercicio de participación política efectiva de la ciudadanía en el ámbito cultural queda excluido de la gestión pública. En resumidas cuentas, la política cultural chilena priva a los ciudadanos de una voz en los problemas que les competen directamente, marginándolos de las negociaciones que determinan su realidad más cercana. En este sentido, Fernando Vicario excoordinador del Área de Cultura de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI) y exconsultor de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), nos señala: “Hasta la fecha, la ausencia de políticas culturales [participativas] en la esencia del Estado nos ha llevado a construir un tipo de política cultural por omisión, que es la política de la exclusión” (2010, p. 40) De esta forma, el autor da cuenta del costo político y social de implementar políticas culturales mayoritariamente subsidiarias.

Ahora bien, entre los elementos que podrían explicar la falta de interés del Estado (centralizado y descentralizado) por fomentar políticas participativas en el sector cultural nos gustaría mencionar dos elementos que, a nuestro parecer, resultan sustantivos para pensar políticas de participación cultural:

1. En primer lugar, debemos admitir que las políticas de participación tienen un costo; en efecto, exigen destinar recursos de manera sostenida en el tiempo pero; sobre todo, elaborar iniciativas de participación en cultura, requiere de funcionarios capacitados que destinen tiempo y energía para articular metodologías participativas que sean contextualizadas a las realidades locales.
2. En segundo lugar, empoderar a la sociedad civil a través de políticas de participación efectiva implica instar a la clase política a instalar el diálogo como forma de resolver asuntos culturales de interés público. Esto amenaza la discrecionalidad de los funcionarios culturales al interpelarlos a recoger la mirada de la ciudadanía y a dar cuenta de su labor frente a la comunidad organizada.

Sin embargo, cabe preguntarse ¿es deber de los organismos públicos fomentar el civismo?, ¿la participación ciudadana y el fortalecimiento de la sociedad civil dependen de la voluntad del Estado?, o por el contrario, encontramos que la autonomía de la de sociedad civil

respecto del Estado, y en este caso de los gobiernos locales, es constitutiva de su naturaleza. Siguiendo las contribuciones de Güell:

La idea moderna de sociedad civil, aunque tiene su primera expresión en la suma de organizaciones no estatales ni religiosas ni aristocráticas, va más allá (...) sirve de guía y de referencia crítica para limitar las pretensiones del Estado, del mercado y de las corporaciones privadas de someter a los individuos a la arbitrariedad de sus intereses particulares (2010, p. 2).

En este sentido, queremos relevar la complejidad de identificar desde un gobierno determinado a un sujeto social, llámese sociedad civil, para luego convocarlo a participar de una política que busca empoderarlo como contralor de los llamados poderes fácticos; entre los que se encuentra ese mismo gobierno. De manera que, la sociedad civil no podría sino fundarse a sí misma para proteger su independencia, su capacidad negociadora y por sobre todo, su rol.

Elementos operativos de la PC para el contexto municipal

Desde un enfoque más concreto, existen dos componentes que a nuestro parecer deben ser considerados elementos estructurales de la PC; esto es, los mecanismos de financiamiento y el marco legal que regula las acciones de la cultura barrial. Ambos delimitarán el campo de acción para las iniciativas de PC fijando los actores, las acciones y la naturaleza de los vínculos entre estos. En honor a la síntesis, señalaremos muy brevemente ciertos elementos de este enfoque que pueden incidir en las iniciativas de PC.

En cuanto al financiamiento, fomentar la PC en el plano municipal implica visibilizar los mecanismos públicos y privados que le permiten existir más allá de su valor intrínseco. En primer lugar, no podemos ignorar que esto varía dramáticamente de municipio en municipio. Por cierto, el origen de esta asimetría se debe a que la mecánica municipal chilena se rige por la ley Orgánica Constitucional de Municipalidades 18.695, promulgada en 1981 y conocida

como la Ley de Reformulación Municipal. Si bien, dicha ley ha sido modificada, su aplicación sigue siendo segregadora; hecho que podemos verificar en la práctica al observar que los presupuestos municipales fluctúan dramáticamente.

En otro orden de cosas, las posibilidades y los sesgos del financiamiento cultural en contextos municipales varían dependiendo de las mecánicas institucionales. Por una parte, encontramos centros culturales municipales con personalidad jurídica propia y; por otra, departamentos de cultura dependientes de las direcciones de desarrollo comunitario (Dideco)⁴⁵ u otra dirección municipal. Dicho esto, debemos poner especial atención a las fuentes y medios de financiamiento. Aquí entran en juego presupuestos municipales directos e indirectos, aportes de los diversos programas sociales, alianzas estratégicas con fundaciones y corporaciones culturales y auspicios o patrocinios de empresas, entre otros. De esta manera, apreciamos sistemas cerrados, que paulatinamente se abren a recursos humanos, financieros y materiales que potencian su gestión y amenazan su independencia. Sin ahondar en las peculiaridades de cada una de estas opciones enfatizaremos que dichos mecanismos no pueden ser entendidos fuera de su contexto, de lo contrario se corre el riesgo de tornar una discusión pragmática en una reflexión instrumental, donde conseguir fondos puede transgredir los fundamentos de aquello que pretendemos financiar. Por tanto, será necesario identificar y comprender el impacto de los recursos financieros, humanos y materiales que posibilitan la actividad cultural barrial en el marco municipal.

En cuanto al marco legal, encontramos dos leyes fundamentales, la Ley nº 19.418 sobre juntas de vecinos y organizaciones comunitarias y la Ley nº 20.500 sobre asociaciones y participación pública. Dichas normativas son centrales en cuanto determinan a quiénes incluimos y a quiénes excluimos de este colectivo que protagonizan las políticas de participación: la siempre bien ponderada sociedad civil. En la praxis, ambas normativas promueven una tendencia a centrarse en las organizaciones formalmente políticas y, por qué no decirlo, en el público electoral. De manera general, los municipios acuden a la *sociedad civil* con el objeto de implementar políticas diseñadas desde el nivel central y orientadas a temas específicos (seguridad, vivienda, prevención, cultura, entre otros). Para esto, los gobiernos locales deben encontrar actores con quienes consensuar acciones, derechos y deberes recíprocos que propendan a lograr mayores niveles de gobernabilidad en sus territorios. Sin

⁴⁵ Para efectos de síntesis, no distinguiremos entre fundaciones y corporaciones culturales. Asimismo, nos referiremos de manera análoga a los centros culturales y las casas de la cultura.

embargo, por su naturaleza un número significativo de los actores culturales tiende a sentirse amenazado por la institucionalidad y en particular por la institucionalidad política.

El gestor cultural como mediador

Surge entonces, la necesidad de identificar a esta comunidad cívico-cultural que posee la voluntad de organizar la cultura barrial y que; sin embargo, no está interesada en regirse por normativas con las que no comulga. Asimismo, se hace necesario repensar la forma y el contenido de los vínculos y las acciones que los municipios establecerán con los dirigentes del sector cultural. De esta forma, si bien el gestor cultural municipal no puede ser neutral, pues tenderá a alinearse con ciertos actores y ciertas prácticas culturales; veremos que para pensar políticas efectivas de participación en cultura, tampoco puede eludir su lugar de mediador. Siguiendo a Lorenzelli, no debe desestimarse:

La potencialidad que [el gestor cultural] presenta actualmente como nexo entre iniciativas grupales, como catalizador de iniciativas dispersas en distintas organizaciones, como líder del proceso y como mediador entre los intereses locales y el poder y los recursos ubicados en la Administración Central (2003, p. 2003).

En pocas palabras, el gestor cultural municipal posee un lugar privilegiado como *punte* (Woolcok, 1998) entre la cultura comunitaria, los mundos del arte (Becker, 2008), el Estado y los privados; todos estos, actores en permanente tensión y que; sin embargo, dependen los unos de los otros.

Esta situación nos enfrenta a la necesidad de definir un marco lo suficientemente claro y flexible para ser aplicado en procesos de multicomplementariedad como los que observamos en la gestión municipal. En este sentido, el doctor en Gestión Cultural, Bonet i Agusti señala:

Trabajar con entidades o colectivos organizados tiene ventajas: limitación del número de interlocutores, mayor capacidad para expresar necesidades coherentes o simplificación del proceso negociador. No obstante, también está el peligro de caer bajo los intereses particulares de pequeños colectivos bien estructurados pero escasamente representativos (2005, p. 6).

La PC implica posicionar a nivel de los barrios las expresiones no institucionalizadas de la sociedad, abriendo el camino para reconfigurar las identidades territoriales; pues toda producción estética es al mismo tiempo una producción de subjetividad. Sin embargo, “la ciudadanía puede existir como hecho real gracias un grado importante de confluencia entre la construcción simbólica del ciudadano y su institucionalización práctica” (Güell, 2008 b, p. 33). Es decir, ya sea por acción o por omisión, el Estado posee un rol en las transformaciones culturales. Por tanto, a la hora de diseñar políticas culturales de participación deberemos preguntarnos cuál es este rol para luego evaluar la pertinencia de los mecanismos jurídicos y de financiamiento. A nuestro parecer, institucionalizar la PC debiera propender a la construcción de un nuevo orden social, con nuevas formas de organizar la convivencia que mermen la dependencia simbólica y práctica de la ciudadanía respecto del Estado.

En resumidas cuentas, podemos concluir que se hace necesario articular dispositivos de participación en cultura que releven la asociatividad en tanto activo intangible que se puede acumular y poner al servicio de iniciativas comunitarias de diversa índole. Con esto, nos referimos a canales de cooperación reales entre organizaciones culturales formales e informales, que faculten a artistas, centros culturales, gestores, cultores y a los públicos de una comuna, para articular y visibilizar acciones coordinadas. En otras palabras, implementar políticas culturales de participación implicará rearticular espacios sociales desde el trabajo comunitario en cultura; empoderando así a la ciudadanía para otorgar valor, sentido y dirección a los activos públicos.

Bibliografía

- Acosta, Q. (2010). De la estetización de la política a la comunidad desobrada. *Revista de Estudios Sociales*, 35, pp. 53-65.
- Arendt, H. (1997). *Qué es la política*. Barcelona: Paidós.
- Barbero, J. M. y Cortès, F. (2005). *Trabajo comunitario, organización y desarrollo social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Bonet i Agusti. (2005). Factores condicionantes de la participación cultural. *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, boletín GC: Gestión Cultural*, (11).
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2005). *Chile quiere más cultura: definiciones de política cultural 2005-2010*. Santiago: autor.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2008a). *Ciudadanía, Participación y Cultura*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011a). Segunda encuesta de participación y consumo cultural. Extraído el 28 de 10 de 2013 de <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011b). Política cultural. Extraído en abril de 2013 de <http://www.cultura.gob.cl/institucion/politica-cultural-2011-2016/>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2013). *Estudio de buenas prácticas de capital social y liderazgos culturales en comités culturales barriales*. Extraído en mayo de 2014 de www.observatoriocultural.gob.cl.
- Delamaza, G. (2009). *Tan lejos tan cerca. Políticas públicas y sociedad civil en Chile*. Santiago de Chile: Lom.
- Durston, J. (1999). Construyendo Capital. Social Comunitario. Revista de la CEPAL, 69 , 103-118. CEPAL.
- Esposito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores .
- Fundación Decide. Democracia, Poder y Territorio, Fundación Henrich Böll y Centro de Estudios Fech. (2012). *Espacios institucionales de participación y actores políticos*

- comunales. Mapeo exploratorio de la participación ciudadana en seis comunas de la Región Metropolitana.* Santiago de Chile: autor.
- Güell, P. (2008a). ¿Qué se dice cuando se dice cultura? Notas sobre el nombre de un problema. *Revista de Sociología Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile*, (22), pp. 37-64.
- Güell, P. (2008b). Chile: entre el autoritarismo y la expansión cultural de la ciudadanía. *Ciudadanía, Participación y Cultura*, pp. 31-45.
- Güell, P. (2010a). Bienes culturales, sociedad y políticas culturales: los nuevos desafíos. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. *Texto de discusión para la Primera Reunión de la Red de Intelectuales y Trabajadores de la Cultura Sur*. Montevideo.
- Güell, P. (14 de septiembre de 2010b). Los desafíos del presente: la sociedad civil y la transparencia de las diferencias. *Seminario Internacional "Transparentemos: Un aprendizaje para las organizaciones de la sociedad civil"*, AVINA, BID/FOMIN, CEIUC, Consejo para la Transparencia, Santiago de Chile.
- Lorenzelli, M. (2003). Capital social comunitario y gerencia social. *VIII Congreso Internacional del Clad sobre la Reforma del Estado y de La Administración Pública*, (pp. 28-31). Ciudad de Panamá, Panamá.
- Ley n° 19.418 sobre juntas de vecinos y demás organizaciones comunitarias de la Subsecretaría de Desarrollo Regional del Ministerio del Interior. *Diario Oficial de la República de Chile*, publicada el 9 de enero de 1997.
- Ley n° 20.500 sobre asociaciones y participación en la gestión pública del Ministerio Secretaría General de Gobierno, División de Organizaciones Sociales. *Diario Oficial de la República de Chile*, publicada el 16 de febrero de 2011.
- Nancy, J.L. (2000). *La comunidad impertinente*. Santiago: Lom.
- Programa para Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2009). *Informe de desarrollo humano en Chile, 2009: La manera de hacer las cosas*. Santiago de Chile: autor.
- Rojas, S. (2008). Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica. *Ciudadanía Participación y Cultura*, pp. 9-19.
- Schneider, C. (2007). *La participación ciudadana en los gobiernos locales: contexto político y cultura política. Un análisis comparado en Buenos Aires y Barcelona*. Barcelona: Doctorado en Teoría Política y Social, Departamento de Ciencias Políticas y Sociales.
- Tironi, M. (2003). *Nueva pobreza urbana. Vivienda y capital social en Santiago de Chile, 1985-2001*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Predes/RIL Editores.

- Vicario, F. (2010). Política cultural: un nuevo modelo de ensayo social. *Revista de Asuntos Públicos EGOB*, 6, pp. 39-40.
- Woolcock, M. (1998). Social capital and economic development: toward a theoretical synthesis and policy framework. *Theory and Society*, 27 (2), 225-249.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.