



UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
POSTGRADO DE MAGÍSTER EN GESTIÓN CULTURAL

**PANDEMIA Y CULTURA DIGITAL EN LA GESTIÓN CULTURAL DE LA
CIUDAD DE ARICA**

Perspectivas de cuatro gestores escénicos

Tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural

Mario Andrés Ubilla Montoya

Profesor Guía: Nelson Llanos Sierra

Valparaíso, Chile, 2022

AGRADECIMIENTOS

A los gestores culturales de las artes escénicas de la comuna de San Marcos de Arica por la generosidad de su trabajo, el tesón, la perseverancia de sus metas y convicciones a todo contexto y el amor a un territorio rebosante de historia y creatividad. Al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, línea de formación, becas de posgrado, del Ministerio de las Culturas Las Artes y el Patrimonio de Chile. A mi padre; Mario Abelino Ubilla Montoya /Oiram Allibu.

INDICE

RESUMEN	5
ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	10
Antecedentes del estudio.....	10
1.1 Planteamiento del problema	13
1.2 Formulación del problema.....	13
1.3 Hipótesis	13
1.4. Objetivos de la investigación.....	14
Objetivo General.....	14
Objetivos Específicos	14
1.5 Justificación del problema	15
1.6 Delimitación del Estudio	16
1.7 Fundamentación del estudio	17
CAPÍTULO II	19
Marco Conceptual.....	19
2.1 Tema	19
2.2 Antecedentes sobre gestión escénica.....	20
2.3 Conceptos Claves.....	23
2.3.1 Cultura.....	23
2.3.2 Espacio Cultural.....	24
2.3.3 Gestión Cultural	30
2.3.4 Artes Escénicas	34
2.3.5 Pandemia del Covid-19.....	41
2.3.6 Cultura Digital	45
2.3.7 Política Cultural.....	48
CAPITULO III	52
Marco Metodológico.....	52
3.1 Técnicas, herramientas de recolección de información y diseño	52
3.1.1 Entrevista semi- estructurada	53

3.1.2 Cuestionario de entrevista semi estructurada	54
3.2 Análisis del discurso	58
3.2.1 Porque y cómo utilizar este modelo de análisis	60
3.3 Resultados esperados	61
CAPITULO IV	62
Resultados, análisis y recomendaciones.	62
4.1 Análisis de resultados y elaboración de recomendaciones	63
4.1.1 Dimensión Cultura	63
4.1.2 Dimensión Espacio Cultural	66
4.1.3 Dimensión Gestión Cultural	69
4.1.4 Dimensión Artes Escénicas	77
4.1.5 Dimension Pandemia del Covid-19	83
4.1.6 Dimensión Cultura Digital	87
4.1.7 Dimensión Política Cultural	91
4.2 Recomendaciones	100
CAPÍTULO V	108
Conclusiones	108
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
ANEXOS	116
Propuestas desde las Artes Escénicas y Sector Audiovisual de Arica.	117
Cuestionario de entrevista Semiestructurada:.....	124

RESUMEN

La presente tesis constituye un trabajo académico reflexivo, analítico y proyectivo en torno a la gestión cultural como ocupación laboral dentro de las artes escénicas. Éstas, de carácter eminentemente convivial, se han visto enormemente precarizadas durante los últimos años en Chile, debido tanto a la crisis social que atraviesa el país como a la pandemia del Covid-19. Los efectos de estos fenómenos en un espacio cultural tan complejo como la región de Arica y Parinacota serán el foco principal de esta investigación, teniendo como punto central de interés a la capital regional.

Asimismo, se pretende ahondar en el comportamiento gubernamental en materia cultural, donde la precariedad laboral, la falta de políticas públicas más pertinentes al sector y la escasez de voluntad política han dificultado encontrar una solución a la desfavorable situación laboral que el sector arrastra por años en Chile. El año 2020 constituye la máxima expresión de esta indolencia, evidenciada -por ejemplo- en las “ayudas de emergencia” a través de la concursabilidad de fondos del Ministerio de las Cultura, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) que si bien, financió la adaptación y articulación de propuestas escénicas, festivales y certámenes artísticos para ser incorporados en la cultura digital, constituyó un aliciente económico insuficiente y un engorroso proceso de rendición financiera.

Será a través de la voz de los principales artífices del teatro, la danza y el circo de la ciudad de Arica, que se podrá cotejar si dichas medidas han logrado algún correlato genuino con las necesidades profundas del sector. También se ahondará en las renovadas formas de ejercer la gestión escénica por medio de la tecnología y las oportunidades de crecimiento que esta herramienta puede brindar. Palabras clave: Cultura, Espacio Cultural, Gestión Cultural, Artes Escénicas, Covid-19, Cultura Digital y Política Cultural.

ABSTRACT

This research thesis aspires to carry out a reflective, analytical and projective work around cultural management as a labor occupation within the performing arts, the latter, being an eminently convivial discipline, has been even more precarious these last two years due to for the effects of the social crisis and the Covid-19 pandemic in Chile. Focusing these repercussions, for the purposes of this study, on a cultural space as particular as the extreme region of Arica and Parinacota. Pointing out these effects in the city of Arica.

At the same time, it is intended to define government behavior in cultural matters, where job insecurity, the lack of public policies more relevant to the sector and the lack of political will have made it difficult to solve the unfavorable labor situation that the sector has been dragging for years in Chile. The year 2020 being the maximum expression of that indolence, evidenced, for example, in obtaining emergency aid through the MINCAP fund competition, which, although, financed the adaptation and articulation of scenic proposals, festivals and artistic contests to be incorporated into the digital culture, this action constituted an insufficient economic incentive and a cumbersome process of financial surrender in that context of urgency, despite the pre-existing economic precariousness in the field of stage management in this part of the country.

However, it will be through the voice of the main architects of the theater, dance and circus of the city of Arica, that it will be possible to check if these measures have achieved any genuine correlation with the deep needs of the sector, as well as to know the renewed ways to exercise stage management through technology and the growth opportunities that this tool can provide.

Keywords: Culture, Cultural Area, Cultural Management, Performing Arts, Covid-19, Digital Culture and Cultural Policy.

INTRODUCCIÓN

La sociedad posmoderna ha llevado a las artes escénicas a poner en cuestión los modos de creación y los roles en que los artistas y teóricos se sitúan dentro de ellos. De acuerdo a Michel Foucault “son múltiples los cambios y transformaciones socio-políticas-culturales que han instado al creador escénico a insubordinar e infringir, a través de la voluntad y la reflexión, la conducción racional de su fuerza creadora” (Foucault, p.3).

El diálogo urgente entre sociedad y cultura se pone al centro de las creaciones y preocupaciones de los artistas. Reflexionar, debatir y abrir la escena a preguntas necesarias e incómodas: procesos políticos y dolorosos, la xenofobia, la homofobia, el sistema patriarcal, las discusiones sobre la identidad de género, el poscolonialismo, la guerra, los derechos humanos, la inclusión y la multiculturalidad. Son algunos de los temas que hoy cruzan las creaciones escénicas en todo Chile.

Para el filósofo Byung-Chui Han (2020) “Hasta mediados de marzo de este año, los habitantes de Sudamérica vivíamos una vida que, a pesar de nuestros problemas históricos, podríamos llamar normal. Nuestra rutina incluía salir a trabajar en las mañanas, tomar una cerveza o un café con un amigo, gozar de una tarde soleada y abrazar a nuestros seres queridos. Todo eso cambió cuando el Covid-19 llegó a nuestras fronteras. Desde entonces guiados por el oportunismo político y el miedo a la saturación de un deficitario sistema de salud pública, nuestros gobiernos decretaron cuarentenas totales”¹. A partir de aquel momento la gestión de iniciativas escénicas ha visto modificada su naturaleza constitutiva, por falta de financiamiento

¹ art. Cit. “El miedo a la muerte nos llevó a la esclavitud voluntaria”, Revista digital, Mises Report, p.1.

y por cierre de espacios culturales, siendo aún más severas sus consecuencias en territorios distantes en Chile, como la ciudad de Arica, que lamentablemente aún depende del beneplácito de la institucionalidad cultural centralizada de Chile.

Este nuevo paradigma social, cultural y económico en el territorio hacia el campo laboral de la gestión escénica en la ciudad de Arica, en la región de Arica y Parinacota en Chile, ha ocasionado reaccionar y adaptar de manera abrupta la inserción del sector escénico hacia la cultura digital, como un espacio creativo casi inevitable en medio de un contexto de confinamiento y precariedad económica. Esto ha significado para el área escénica una revolución mediática, una válvula de escape en la coyuntura nacional y ha implicado el desplazamiento de toda la cultura escénica hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por el computador, los celulares y los tablet.

De acuerdo a lo anterior, esta investigación pretende analizar los efectos que la pandemia por Covid-19 y la cultura digital han ejercido en la gestión cultural en la ciudad de Arica, indagando -principalmente- en cómo este fenómeno ha sido afrontado por los principales artífices de las artes escénicas en la mencionada urbe. Para este cometido se han propuesto los siguientes capítulos:

El primer y segundo capítulo presenta los antecedentes del estudio y luego efectúan un levantamiento de información teórica respectivamente, situando al lector frente a los conceptos claves que darán soporte teórico al trabajo. En el tercer y cuarto capítulo se evidencia la metodología de investigación utilizada (muestra y criterios de selección y los instrumentos de medición y técnicas) para luego exponer los resultados obtenidos. En estos apartados se analizarán los testimonios de los principales gestores culturales de las áreas del teatro, la danza y el circo de la comuna de Arica, poniendo atención en las reacciones y las diferentes variables enfrentadas a partir de los efectos que la pandemia por Covid-19 y la cultura digital han ocasionado en el sector escénico de la ciudad. Para finalizar, se ahonda en las posibles y renovadas formas de ejercer la praxis de la gestión escénica en un

territorio que aspira a ser descentralizado, posibilitando un nuevo punto de vista para el desarrollo del ecosistema del teatro, la danza y el circo en Arica.

La motivación inicial tras este proyecto estuvo dada por un sentido de cooperación y documentación para el sector escénico de la ciudad de Arica; un espacio cultural inserto en una región que es un crisol de identidades y prácticas territoriales que fluctúan en una macro zona andina y que aglutina tensiones pero también grandes oportunidades y desafíos. Así también desde la propia necesidad de poder contribuir a la reflexión, al análisis y la proyección de la reciente profesionalización de la gestión cultural hacia las artes escénicas en el territorio, que hoy persigue un mejor ecosistema de desarrollo en Chile y, en particular, en esta región extrema.

Emprender este proyecto ha sido un gran desafío, ya que el problema de investigación ha sido escasamente investigado, no sólo debido a las constantes limitaciones históricas que nacen desde el centralismo y la falta de garantías por parte del estado hacia la cultura y las artes en Chile, sino también a la coyuntura sanitaria y sociocultural que ha profundizado una herida que los agentes de la cultura y las artes demandan sea subsanada por el estado chileno.

Hoy existe una situación en desarrollo, en estado cambiante, con una propuesta de nueva constitución rechazada y un nuevo gobierno de corte social que toma las riendas del país, por lo que no es posible conjeturar afirmaciones radicales *a priori*. No obstante, resultan destacables algunos textos que resuenan e instalan esperanzas, como lo que señala Nona Fernández en el artículo “La Marcha del Boletariado del diario digital, *El Mostrador* (19 de marzo de 2020): “El caceroleo será virtual para seguir exigiendo un cambio de rumbo. La posibilidad de una sociedad distinta. Una sociedad donde el arte y la cultura no sean comprendidos como bienes de consumo, sino como nuestro alimento anímico. Para que cuando salgamos de este encierro y de esta crisis podamos ver una obra o leer un poema y darle algún sentido a toda esta vivencia”. (p.3)

CAPÍTULO I

Antecedentes del estudio

La ciudad de Arica está localizada en el extremo norte de Chile, inserta en la XV región de Arica y Parinacota se organiza administrativamente en dos provincias: Arica y Parinacota. La provincia de Arica se subdivide en dos comunas: Arica (capital regional) y Camarones. La provincia de Parinacota también cuenta con dos comunas: Putre y General Lagos. Con una extensión de 16.898 Kms² es una de las regiones más pequeñas del país, con un 2,24% de su superficie; lo que se condice con el nivel de población, que representa el 1,3% del total nacional. (CNCA, Chile, 2017-2022, p.32).

En un contexto geográfico marcado por la lejanía, el clima desértico y limitados espacios de desarrollo urbano y agrícola, Arica se configura como la única ciudad con potencial de transformarse en polo cultural de su región. Entre los principales espacios e instancias escénicas existentes, y que se vinculan al teatro, la danza y el circo, pueden identificarse: el Centro MB2, Carnavalón Teatral, Escuela Danza Viva y Galpón Jiwasanaka Circo.

a. *El Centro MB2 para la Experimentación de las Artes.*

Es la primera sala de teatro independiente de la región de Arica y Parinacota y fue impulsada por el actor y gestor cultural Fernando Montanares Letelier. La misión fundamental del centro es generar instancias de mediación artística en donde los procesos creativos se vean vinculados con audiencias locales, quienes pueden no sólo recibir el arte como un entretenimiento, sino que como un proceso de reflexión y entendimiento del contexto sociocultural desde donde emerge esa creación. Por esto se desarrollan diversos programas que están conectando a creadores y público, como es el caso de *Creadores Regionales*, una muestra de teatro ariqueño que una vez al mes se presenta para escolares con la posibilidad

de diálogos después de la presentación. Como también la instancia *ESCENA MOVIDA*, encuentro de teatro ariqueño y públicos locales, el cual es el proyecto más ambicioso de esta gestión, en donde durante siete días, creadores, público, programadores de espacios de la Macro zona norte y mediadores se reúnen entorno al *Teatro Ariqueño*.

b. Carnavalón Teatral.

Por su parte *Carnavalón Teatral*, es un *encuentro comunitario internacional de artes escénicas* que se desarrolla cada año en el mes de julio en la región de Arica y Parinacota. Una de sus principales gestoras culturales es Cecilia Acuña, quien junto a un gran equipo mancomunado, convoca a artistas y gestores internacionales, nacionales y locales para compartir con las comunidades mediante talleres, conversatorios y presentación de espectáculos de calidad artística en distintos barrios y localidades rurales, donde se instala la *Carpa Carnavalona*. Durante una semana Carnavalón programa una diversidad de espectáculos para un público general que se caracteriza por su diversidad y por contener temáticas sociales, políticas y patrimoniales, facilitando el intercambio de experiencias y conocimientos, que motiven a potenciar la identidad territorial, barrial y creación de audiencias con actividades comunitarias. Carnavalón Teatral es una instancia de apoyo mutuo, donde convergen voluntarios, organizaciones, artistas, estudiantes, profesionales y técnicos comprometidos en llevar a cabo este encuentro.

c. Escuela Danza Viva

La danza contemporánea también ha tenido un espacio de desarrollo significativo en la ciudad este último tiempo, comprometidamente ejecutado por Pelusa López Bustos, directora y gestora cultural de *la Escuela Danza Viva* - educación en danza clásica, moderna y contemporánea para niños y jóvenes. Ha sido una escuela de formación dancística en la ciudad de Arica, la cual ha funcionado entre el año 2010 y 2021, montando espectáculos llamativos y de

excelencia artística y viajando a festivales en otras regiones del país. El trabajo de esta escuela ha sido un gran semillero de talentos artísticos que se desarrollan de manera profesional en el campo de la danza en la actualidad.

d. Galpón Jiwasanaka Circo.

Finalmente, destaca *Galpón Jiwasanaka Circo*; espacio autogestionado para el desarrollo y fomento de las artes escénicas -principalmente las artes circenses- en la ciudad de Arica. Su directora es Pamela Castillo Contreras, artista circense y gestora cultural. Es un espacio abierto para la comunidad, para el desarrollo de actividades sociales, desarrollo humano y colaboración. El principal objetivo del galpón es crear un espacio para potenciar el desarrollo integral de las artes circenses en Arica, así como brindar formas de residencias para el desarrollo de agrupaciones, compañías, artistas independientes y/o simpatizantes de las artes circenses, proporcionando el espacio para entrenamientos, prácticas, ensayos y talleres, entre otros. El galpón también busca facilitar procesos constantes de formación circense en sus diferentes disciplinas y áreas vinculadas que aporten a su desarrollo. Estableciendo un vínculo cultural significativo con la población *Cerro la Cruz* desde donde nace y se articula toda su gestión hacia la comunidad ariqueña, a través de actividades recreativas, formativas, de esparcimiento, cooperativas, artísticas y culturales que reflejan el quehacer del nuevo circo.

Estos cuatro espacios y/o eventos escénicos en la ciudad de Arica, constituyen en los últimos diez años un tremendo impulso creativo y capacidad de gestión que ha perseguido contribuir con los vínculos y relaciones entre la ciudadanía y las expresiones escénicas que estos ámbitos y gestores articulan día a día en la ciudad. Este ejercicio constante en cultura ha sido un importante germen cultural desde local, de la mano de una generación que se ha encargado de levantar proyectos permanentes en materia escénica en un espacio cultural de grandes oportunidades y dificultades. Por lo tanto, para contribuir con esta gravitante labor se torna necesario elaborar un estudio que ponga en evidencia las acciones

ejercidas por estos gestores en lo escénico estos últimos años así como las estrategias específicas realizadas para enfrentar los efectos de la pandemia en este particular territorio del país.

1.1 Planteamiento del problema

De forma inicial podemos identificar que el problema a investigar, se focaliza en las tensiones y efectos sociales, culturales y económicos que el nuevo contexto sanitario por Covid-19 y la virtualidad han ejercido en el campo de la gestión cultural y su praxis escénica (teatro, danza y circo) en la ciudad de Arica, en la frontera norte de Chile.

1.2 Formulación del problema

Para conocer la realidad que afecta al área escénica en estudio, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo se ha afrontado la actual pandemia, sus repercusiones creativas y económicas en el sector escénico de la ciudad de Arica?
- En este contexto, ¿La praxis de la gestión de las artes escénicas conservará su cualidad presencial o cohabitará con lo tecnovivial a través de la cultura digital?
- ¿Cuán gravitante ha sido el rasgo centralista del país y el rol del gestor cultural para enfrentar esta situación y reformular la calidad del vínculo entre los creadores, la obra de arte y el público en esta comuna del norte de Chile?

1.3 Hipótesis

Durante los dos últimos años en Chile (2020 -2021), la crisis sanitaria por Covid-19, la cultura digital y el rasgo centralista del país han generado importantes efectos en el desarrollo profesional de la gestión cultural hacia las artes escénicas (teatro, danza y circo) en la ciudad de Arica. Si bien en un comienzo la pandemia

desestabilizó completamente la actividad laboral en lo escénico en todo el territorio nacional (con el cierre de centros culturales, salas y programación artística) también se ha observado un crecimiento en el acceso y consumo de contenidos escénicos en plataformas virtuales gracias a la tecnología.

La labor y capacidad de adaptación de cada gestor escénico en sus respectivos espacios artísticos en la comuna de Arica, ha jugado un rol fundamental como agente de cambio, logrando cohabitar lo presencial con lo tecnovivial sin perder la finalidad de fortalecer, promover, difundir la creatividad y las expresiones escénicas en un espacio cultural tan variado en identidades culturales, como tan necesitado de una descentralización efectiva para su desarrollo futuro.

1.4. Objetivos de la investigación

Objetivo General

Analizar los efectos que la pandemia por Covid-19 y la cultura digital han ejercido en la gestión cultural hacia las artes escénicas en la ciudad de Arica, constatando como este fenómeno reciente y el carácter centralista del país, han sido afrontados por los principales artífices de esta disciplina del arte.

Objetivos Específicos

1. Describir la situación general de la gestión escénica en Chile, con particular énfasis en la ciudad de Arica, ahondando en los principales conceptos que colaboran a entender esta ocupación y su realidad actual.
2. Efectuar, a partir de la recopilación de antecedentes y recolección de datos, un levantamiento de información teórica sobre la gestión escénica en Arica, durante la pandemia por Covid-19 y la irrupción de la llamada cultura digital.

3. Analizar los testimonios de los principales gestores culturales de las áreas del teatro, la danza y el circo de la comuna de Arica, verificando las principales acciones abordadas y los resultados obtenidos en el contexto de pandemia por Covid-19 y cultura digital.
4. Elaborar recomendaciones para la gestión del teatro, la danza y el circo en Arica, considerando las renovadas y desafiantes formas de ejercer la praxis de esta ocupación, como resultado de la pandemia por Covid-19 y la digitalización de la cultura.

1.5 Justificación del problema

Importancia de la investigación

Es de central importancia para esta investigación problematizar la existencia de situaciones y/o condiciones de precariedad e inestabilidad económica de las organizaciones escénicas de la comuna de Arica en la XV región de Arica y Parinacota en Chile, que han afectado la empleabilidad del sector artístico, con una baja consolidación de modelos e iniciativas del sector; por la disminución de la oferta artística, antes y durante la crisis sanitaria; y por el paupérrimo manejo político de la institucionalidad cultural en Chile, lo que ha desembocado en serias consecuencias económicas -y de desarrollo profesional- para el sector artístico en el país.

Los cambios en el acceso y adquisición de contenidos escénicos en el contexto de cuarentena sanitaria por Covid-19 se han visto modificados, por obligación o subsistencia, transformándose tal vez es una nueva herramienta de creación y gestión. Según Felipe Mella, director ejecutivo del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) en Santiago de Chile, en el documento de la Unidad de Estudios GAM (2020) y su *Consulta sobre consumo de contenidos digitales de artes escénicas* en contexto COVID-19, indica lo siguiente: "En tiempos de crisis, es un gran desafío conocer a las audiencias para todos los actores de la cultura. La

pandemia sanitaria nos exige vincularnos a la distancia y estamos ante la urgencia de innovar en los formatos para ofrecer contenidos culturales"²

No obstante, esta problemática permite también observar con detenimiento la necesidad de una descentralización real para la región, que otorgue autonomía política y económica a este territorio, lo cual conllevaría un golpe de timón en donde los problemas locales tienen solución local. La comuna de Arica, en particular, tiene sus propias necesidades de desarrollo y éstas podrían tener respuesta a partir de mandatos constitucionales, leyes y políticas culturales que validen las acciones y decisiones territoriales, donde la cultura y las artes formen parte de esa autonomía.

Dicho de esta manera, las artes escénicas en la ciudad requieren dejar de depender de medidas y lineamientos desde el estado central, que toman disposiciones erradas y paternalistas sobre territorios de distinta y variada naturaleza. Esta tesis pretende contribuir y atender en su elaboración con una lógica de cooperación, validación y documentación específica al quehacer de la gestión cultural hacia las artes escénicas en la ciudad de Arica, la cual no cuenta con estudios que aborden la naturaleza propia de este ejercicio disciplinar en esta zona de Chile.

1.6 Delimitación del Estudio

El estudio se extiende temporalmente en el transcurso de dos años: desde el periodo de coyuntura social, cultural y económica que trazó la pandemia por Covid-19 (2020) en la comuna de San Marcos de Arica, en la XV región de Arica y Parinacota en Chile, hasta diciembre del año 2021 con el devenir de las nuevas condiciones sanitarias, sociales y políticas en el país. Considerando este periodo, el trabajo circunscribe su análisis a las principales vicisitudes creativas y financieras observadas en el territorio, así como las prácticas de gestión y las estrategias que

² Unidad de Estudios GAM, "Consulta sobre consumo de contenidos digitales de artes escénicas en contexto" COVID-19, Santiago, Chile, 2020, p.2.

han sido utilizadas por los principales gestores escénicos del teatro, la danza y el nuevo circo en la ciudad.

Podría ser atrayente ampliar el campo de estudio, analizando por ejemplo la crisis social en Chile desde su estallido el 18 de octubre de 2019, así como revisar en profundidad la institucionalidad cultural chilena y su historicidad en materia de políticas públicas, como el motor de un problema multisistémico no garante de derechos artísticos y culturales. Pese a ello, se considera que dicha expansión intelectual y asociación sería un fundamento investigativo que pertenece a un estudio distinto o más amplio, pareciendo primordial, como se ha señalado previamente, enfocarse en márgenes específicos postulados dentro de esta investigación y que, por consiguiente, permitan determinar e instaurar posibles soluciones y/o propuestas futuras al desarrollo de las artes escénicas en la comuna de Arica.

1.7 Fundamentación del estudio

Este proyecto pretende dar respuestas a interrogantes sobre la concepción y la praxis de la gestión cultural, hacia un área de las artes que históricamente se ha concebido como resistencia y convivio creativo entre personas que comparten un tiempo y espacio único e irrepetible en cada función escénica. Hasta ahora, no existe documentación académica en materia escénica que ponga en relevancia un territorio tan singular en Chile como es la región de Arica y Parinacota, representado -para estos efectos- por la comuna de Arica. Este espacio cultural del norte extremo de Chile hoy ofrece una posibilidad, justo en un momento de coyuntura sanitaria y de decisiones sociales y políticas que trazarán al Chile del futuro.

Pensar la gestión de las artes como un motor de cambio, hoy cobra mucha más relevancia en el contexto nacional. Esta tesis pretende, desde la austera vitrina de las artes escénicas y su gestión, sostener que es parte fundamental del engranaje que movilizará y conectará la relación entre la cultura y el reutilizado

término de *Orden Social*. Este documento desea ser una contribución a la reflexión y a la constatación de una profesión que hoy cobra relevancia para el tejido social que ha sido dañado de un tiempo a esta parte en Chile. Se pretende así contribuir a validar a un área de la economía local, regional y nacional que debe ser garantizada por derecho para el desarrollo de la sociedad, desde lo local.

La gestión cultural hacia las artes escénicas ha desarrollado una historia condicionada por las políticas culturales, tanto regionales como escénicas, que el estado ha promovido pero que nunca han garantizado los derechos laborales del sector. El desempeño del gestor cultural en lo escénico -en Arica- ha demostrado empuje, determinación y liderazgo, en un contexto difícil no sólo por la crisis sanitaria sino también porque uno de los instrumentos principales de adquisición de recursos económicos para levantar iniciativas en Chile ha sido la concursabilidad de *Fondos de Cultura* del MINCAP³. Ésta es la única política pública en cultura que hoy se presenta como un mecanismo insuficiente; que no da el ancho a las necesidades del sector, que requiere una descentralización regional efectiva, un estado social de derechos y estabilidad financiera para existir y perdurar.

³ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile.

CAPÍTULO II

Marco Conceptual

Esta sección considera los principales conceptos, teorías, argumentos e ideas vinculadas a la temática central que aborda esta tesis: la realidad que han enfrentado los principales gestores culturales del teatro, la danza y el nuevo circo en Arica, a partir de la pandemia del Covid-19 y la irrupción de la cultura digital. Los conceptos se abordan, por tanto, desde la perspectiva social, cultural y escénica de las organizaciones artísticas que los gestores de las mencionadas disciplinas comparten y comulgan en la actualidad.

2.1 Tema

El presente estudio trata del análisis de las prácticas de gestión y las estrategias que han utilizado los gestores escénicos de las áreas del teatro, la danza y el nuevo circo en la comuna de Arica a partir de la coyuntura sanitaria por Covid-19 y la presencia cada vez más determinante de la cultura digital como nuevo ecosistema de trabajo y relaciones artístico-culturales.

De acuerdo a datos del Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (CNCA), al 2015 en Chile se registraba la existencia de 142 teatros o salas de teatro, 351 centros o casa de la cultura, 36 anfiteatros, 26 auditorios, tres carpas de circo, 63 salas de arte, 14 centros de eventos y 259 gimnasios que se podrían utilizar como espacios para las artes escénicas (CNCA, 2015b). Sin embargo, a pesar de esta multiplicidad de espacios, el proceso participativo dio cuenta de la baja presencia de infraestructura acorde a las condiciones técnicas necesarias para la creación, investigación, práctica y exhibición de artes escénicas. En regiones distintas a la Metropolitana, los espacios culturales siempre han sido impulsados desde la comunidad artística, con empuje y grandes dificultades. Esta tesis desea ahondar en estos espacios (y/o certámenes), que nacen desde lo local, con un compromiso constante, como sucede en la ciudad de Arica. En ese extremo

de Chile existen espacios e iniciativas escénicas que ven reinventada su gestión atentas a los nuevos tiempos: *El Centro MB2 para la Experimentación de las Artes*, *El Colectivo Social, Cultural y Deportivo Carnavalón*, *la Escuela Danza Viva* y finalmente *la Agrupación Social Artístico Cultural GALPÓN JIWASANAKA CIRCO*.

2.2 Antecedentes sobre gestión escénica.

La gestión de artes escénicas (teatro, danza y circo) abarca aspectos tales como la administración de salas, edificios e instalaciones, gestión y administración de compañías y agrupaciones artísticas, la planificación y puesta en marcha de proyectos escénicos, la programación de salas y espacios escénicos, la difusión y el marketing, análisis de públicos, servicios de producción, exhibición, difusión y formación, entre otros.

Lucina López Jiménez, en su artículo *Gestión de las artes escénicas y la diversidad cultural* (Madrid, España, G+C, revista de gestión y cultura, n° 12, 2011), indica que: “el teatro, la danza, el performance, el arte circense y las artes de la calle enfrentan este reto de presente y de futuro en tanto su carácter de artes de la inminencia, de lo efímero y de la representación, del movimiento y el cuerpo, les coloca en un campo artístico que difícilmente transitarían hacia la reproductibilidad tecnológica propia por ejemplo de la música, la cual influye en la revolución perceptiva y tecnológica de nuestros días” (p.71). Agrega:

“El teatro, la danza y otras artes del cuerpo enfrentan retos de gran magnitud que implican de los gestores y de las entidades productoras y programadoras una profunda reflexión sobre la contemporaneidad de sus estrategias de gestión. Las cuales necesitan trascender los esquemas convencionales de estímulo a la creación, programación y venta de boletos o entradas” (Jiménez, López, Lucina, 2011, p.71).

Más allá del viejo debate que justifica el bajo interés social en las artes, las políticas públicas no han despertado del letargo: “Se trata de profesionalizar la

gestión escénica. Darle dimensión económica y de sostenibilidad a partir de una perspectiva de reinserción social de teatros, propuestas artísticas y formación de públicos que rompa los círculos concéntricos en los cuales gira la producción escénica de muchos países en Sudamérica” (Jiménez, López, Lucina, 2011, p.71).

Felipe Mella -director ejecutivo del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)- en el documento de la Unidad de Estudios GAM (2020) y su *Consulta sobre consumo de contenidos digitales de artes escénicas* en contexto Covid-19, indica: “Más de dos mil personas contestaron la consulta ciudadana de GAM, que estuvo disponible entre el 8 de abril y el 31 de mayo para conocer sobre cambios en el consumo” (p.2). El estudio, que tuvo el propósito de conocer las prácticas digitales de los públicos y aportar en información que colabore al medio cultural, alcanzó a 2.113 personas de todas las regiones del país y de todas las comunas de Santiago, 95% de los cuales se encontraba en cuarentena. La mayoría de los que contestaron son de género femenino (69%), son “millennials” entre 27 y 39 años (40%) y residen en la Región Metropolitana (78%).

En un total de 27 preguntas, la encuesta abordó temas como el uso de plataformas y consumo de contenidos digitales, su frecuencia y acceso, preferencias en experiencias artísticas en formato digital, costos asociados, entre otras relevantes interrogantes. Entre los resultados destacados, se concluyó que el 90,5% de los consultantes declaró consumir contenidos digitales todos los días, y el 78,6% ha aumentado el consumo de contenido digitales en confinamiento. Si bien la mayoría (68,4%) está suscrito a plataformas digitales pagadas, como Netflix, Spotify, Amazon y HBO, declararon que la crisis sanitaria y económica no ha afectado sus suscripciones (71,5%). No obstante, la mitad afirmó que se ha interesado por contenidos distintos a los que consume habitualmente (49,6%), que le dedica más tiempo a buscar nuevos contenidos (42,5%) y que afirma haberse suscrito a nuevas plataformas gratuitas (39,8%).

Con respecto a contenido sobre experiencias artísticas, la mayoría declara haber visto alguna vez teatro, performance o danza en formato digital (71,3%), versus un 14,7% que indica nunca haber visto este tipo de contenido. El 82,7% prefiere contenidos grabados disponibles para acceder en cualquier horario, por sobre la experiencia en vivo o en *streaming*. En cuanto a lo que más valoran los chilenos al momento de ver una obra de artes escénicas digital, figuran la calidad de la obra (77,8%) por sobre la gratuidad del contenido (56,7%) o la calidad de la reproducción (56,6%). Además, la mayoría estaría dispuesto a pagar hasta \$3.990 por el servicio (53,7%), seguido por los que no estaría dispuestos a pagar nada (26,9%). Otros datos de interés revelan que el mayor tiempo de consumo es dedicado al ocio o entretenimiento (41,3%), seguido de noticias, tendencias y contingencia (31%). Como dispositivo principal, se usa el teléfono móvil (58,6%) y también el computador (33,2%).

Esta medición alcanzó la recopilación de data más masiva que ha hecho GAM durante su historia, obteniendo respuestas desde todas las regiones del país: "Este instrumento ha de colaborar con el sector cultural y proveer datos que nos permitan entender este nuevo escenario, repensar los espacios culturales y tomar las decisiones de cambio para ofrecer mejores contenidos para los públicos que se encuentran en sus casas" (Mella, Felipe, p.3)

Este contexto estadístico, respecto al comportamiento de las audiencias digitales en pandemia y su correlación con el consumo de contenidos escénicos a través de plataformas en Chile, da cuenta de una realidad en que las brechas tecnológicas de acceso a contenido artístico se reducen considerablemente y donde el crecimiento en audiencias es sobresaliente. Sin embargo, también indica que las salas escénicas del país, aún con mucha programación, difícilmente lograrían generar tal nivel de convocatoria en un reducido tiempo.

Para este estudio de caso será gravitante poner en evidencia si estos diagnósticos a nivel central y nacional, se condicen con la realidad observada en la

ciudad de Arica en los cuatro espacios escénicos gestionados estos últimos dos años en la comuna (*Agrupación Social Artístico Cultural “GALPÓN JIWASANAKA CIRCO, Escuela Danza Viva, Colectivo Social, Cultural y Deportivo Carnavalon y Centro MB2 para la Experimentación de las Artes*) conociendo así sus verdaderos alcances en oportunidades y/o dificultades.

2.3 Conceptos Claves

2.3.1 Cultura

Dentro de sus tantas acepciones, se abordará el concepto de cultura teniendo en cuenta lo que indica Manuel Antonio Garretón en su libro: *El Espacio Cultural Latinoamericano, bases para una política cultural de integración*, en su apartado sobre *La centralidad de la cultura* (2003, p.20). Allí, el mencionado autor afirma que la cultura puede definirse en una doble dimensión:

1. Ella es patrimonio acumulado y en permanente renovación y crecimiento de creaciones materiales y espirituales, procesos de creación y de creatividad de grupos sociales, artistas, intelectuales o científicos, y aparatos, industrias e instituciones que cristalizan estos procesos.
2. La cultura es también la dimensión más amplia e intangible de respuestas a la pregunta por el sentido personal y colectivo, a través de creencias, saberes y prácticas.

La integración de esta doble dimensión será gravitante para un eventual diseño futuro de una política cultural y sectorial en Chile: “La cultura es aquello que ha contribuido a producir las identidades existentes, que ha servido para regular las relaciones sociales y que ha naturalizado un conjunto de relaciones de poder. Por un lado, la cultura es uno de los dispositivos que permite la reproducción de la sociedad, aunque es también un agente para contribuir a su transformación” (Canal, Yáñez, Carlos, 2018, p. 56). Nuevamente Garretón enfatiza que “la cultura, en su

diversidad, nos es dada a vivir y en ocasiones a elegir, la cultura nos constituye como seres humanos y la gestión cultural da cuenta de ese ser humano que transita el mundo de la vida” (Garretón, 2003, p.21).

Si la cultura es un ámbito de incalculables teorizaciones, lo cierto es que esa característica, ese umbral a veces difuso a veces nítido, observado en un determinado territorio, nos permitiría constatar por tanto un posible espacio cultural que se transforma o fluctúa constantemente a partir de cada individuo, ciudadano y/o colectivo que vive e interviene en él. Será pues la ciudad de Arica, a partir de los gestores culturales de colectivos vinculados con la actividad escénica, quienes pondrán en contexto una arista de la cultura local de este espacio tan particular del norte de Chile.

2.3.2 Espacio Cultural

Otro de los conceptos principales es el de *Espacio Cultural*, contenido en el referente bibliográfico titulado: *El Espacio Cultural Latinoamericano, bases para una política cultural de Integración* de Manuel Antonio Garretón (2003). En el apartado *Espacio Cultural y transformaciones en las prácticas culturales territoriales*, el autor sostiene que: “el espacio cultural es un concepto complejo y puede significar varias cosas. La noción de espacio sugiere territorios geográficamente delimitados, visibles, identificables, pero hay también espacios que no son territorialmente ubicables, o que lo son solo parcialmente” (2003, p.34.).

Como se ha dicho: “la cultura es identidad, diversidad, educación, ciencia, creación, industrias culturales, todas las formas de patrimonio, también una dimensión económica, la política y lo cívico” (2003, p.34.). Por tanto cuando se requiere reflexionar sobre espacio cultural, nos referimos también a comunidades, colectividades ubicadas en territorios geográficos determinados o transversales, los cuales comparten valores y orientaciones culturales, formas de comportamiento, tradiciones y memorias históricas. Es interesante constatar lo que bien se sostiene

en el texto, referente a espacios y circuitos culturales que no se reducen sólo a un espacio geográfico determinado (*Macro Zona Andina*) sobre todo con expresiones y/o prácticas culturales que tienen una poderosa implicancia o arraigo geográfico.

Hay espacios y circuitos culturales que no se reducen a una distribución, lugares o límites geográficos, que trascienden las naciones e incluso el marco de un conjunto de naciones – Estados. (2003, p.34)

El espacio cultural, en su concepto más amplio: “es aquel que incluye lo físico territorial y lo no territorial incluyendo lo comunicacional y lo virtual” (2003, p.35). La ciudad de Arica, es un espacio cultural muy particular, en donde confluyen una variedad de temporalidades⁴, prácticas históricas, confluencias y tránsitos humanos. Estas características del espacio cultural local emanan de su cualidad tripartita, que comparte con los territorios del Perú y de Bolivia. Históricamente, esta zona estuvo vinculada al mundo andino, y mucho antes, a comunidades nómades de cazadores recolectores -como la cultura Chinchorro⁵- que transitaban de cordillera a mar intercambiando bienes con otros grupos humanos. Hoy la ciudad y la región mantienen esa lógica comunitaria donde la frontera cultural parece difusa, aspecto que la diferencia del resto de Chile. Arica se presenta entonces como una ciudad carnavalera, que se transforma en un nodo cultural de concentración: acuerdos, rupturas, convergencias, cruces, pausas y tensiones provenientes de toda la macro zona andina.

⁴ Lo que señala Mónica Szurmuk sobre las observaciones del académico, Néstor García Canclini en el texto: *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, sobre la multitemporalidad: Que más que un lastre en el camino progresivo hacia la modernidad, es parte intrínseca de la modernidad latinoamericana y es además lo que posibilita y da forma a sus expresiones estéticas e ideológicas. (Szurmuk, Mckee, Robert, 2009, p.133)

⁵ La cultura Chinchorro se desarrolló en la costa sur del Perú y principalmente del norte de Chile, aproximadamente entre los puertos de ILo y Antofagasta. Pese a su extrema aridez, esta zona es sumamente rica en recursos marinos por efectos de la fría corriente de Humboldt. Además, las quebradas que llegan al mar, aportan agua dulce, así como especies animales y vegetales para diferentes necesidades de consumo. La denominación Chinchorro deriva de la playa del mismo nombre en Arica, Chile, donde se encontraron por primera vez restos de esta cultura. Véase <http://precolombino.cl/culturas-americanas/culturas-precolombinas/chile/chinchorro/#/ambiente-y-localización/>

De acuerdo a la encuesta Casen 2015 (MDS, 2015) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017), la población perteneciente a pueblos indígenas de la región es de un 25,9%, mientras que a nivel nacional es de sólo un 9%. Así, la importante presencia de pueblos indígenas -principalmente Aymara y Quechua- como también la existencia del pueblo tribal afro descendiente, el permanente intercambio cultural con los países fronterizos y la creciente migración, dotan a la región de una gran diversidad de identidades culturales. La comuna de Arica contiene el 98,5% de la población regional, lo que da cuenta de un alto grado de concentración territorial de sus habitantes.

Arica, posee así, una composición estética de planos, niveles y temporalidades que hacen comprender que en este lugar coexiste una heterogeneidad de espacios “entre los que no existe clara división entre lo culto, lo popular y lo masivo”. Como señala Garretón, “el espacio cultural es un espacio de espacios” (2003, p .35). Pareciera por tanto, en este contexto comunal, que las tradiciones populares -ligadas al vínculo macro zonal andino- condicionan la articulación de la gestión cultural de las artes, en específico de las escénicas, pero también sus grandes oportunidades asociativas entre cultura tradicional y las artes de la representación de origen y/o corte occidental. Estos criterios permeabilizan y condicionan la práctica de la gestión escénica en esta parte del territorio chileno.

Es por ello que, en la actualidad, se debe considerar al espacio cultural como una posibilidad de aplicación concreta a los grandes bloques geoculturales que se conforman en el mundo. Dicho en palabras de los autores Rubín, Miranda y Garretón en el libro: *Transversalidades da Cultura, El espacio cultural latinoamericano revisitado*: “si la cultura es un eje central en el desarrollo de las sociedades, a la hora de proyectar el desarrollo de las mismas hacia el futuro, se podría ubicar lenta y gradualmente en la conformación de un bloque de países, donde el eje puede ser precisamente la dimensión cultural, así como en otros contextos lo fue la dimensión económica” (2007, p.57). Esto daría frente a los desafíos que nuestras naciones han de proyectar y solucionar ciertamente a corto,

mediano y largo plazo como son: las desigualdades sociales, las dependencias económicas, las dependencias políticas, las culturas desiguales y racistas.

2.3.2.1 Descentralización

En vínculo con lo recientemente descrito, cabe poner atención a un factor que sin duda es una asignatura pendiente para Chile, una necesidad observada hace muchos años en varios puntos geográficos del país: la aspiración de un desarrollo descentralizado, en los ámbitos político, económico y cultural, entre otros. En este estudio se pondrá el acento en la región de Arica y Parinacota -y su capital regional Arica- como ejemplo de las aspiraciones de cambio y autonomía territorial que esta zona del país hace décadas ha venido gestionando y solicitado al gobierno central desde el retorno a la democracia. Hoy se observan nuevas posibilidades al respecto, gracias a las transformaciones socio-culturales y una nueva constitución en desarrollo.

¿Por qué el desarrollo descentralizado es una prioridad cada vez más urgente? En primer término, las sociedades operan bajo ciertos paradigmas, por ejemplo, que el motor de la sociedad debe ser la utopía del crecimiento sin límite de la producción y de las utilidades, que todo se hace desde el estado o desde las empresas en mayor o menor grado, y que las soluciones son de izquierda o de derecha. En el caso chileno, en vez de adoptar organizaciones que potencian la comunidad, se ha privilegiado un estado centralizado y jerárquico, muy alejado de las culturas originarias.

La ciudad de Arica, en particular, tuvo en la segunda mitad del siglo XX un episodio prometedor en cuanto a ejercicio de descentralización efectiva. Quienes nacieron en esta nortina ciudad en la década de 1980, crecieron escuchando los relatos de sus padres, madres, abuelos y abuelas, que hablaban de un tiempo de esplendor económico y autonomía, que se configuró en la ciudad a partir del 30 de octubre de 1958, con la creación de la Junta de Adelanto de Arica (J.A.A), mediante

el Decreto de Ley N°13.039. Fue la experiencia de descentralización más avanzada del estado chileno en el siglo XX (y lo que va del XXI), y que desde el punto de vista de Hermann Reiteri: “respondía al clamor de los antiguos dirigentes regionales del Departamento de Arica, impulsado por el presidente Carlos Ibáñez del Campo⁶, y que dotó al departamento de un instrumento descentralizador eficiente, efectivo y eficaz, para impulsar los planes de desarrollo regional, rompiendo de este modo la condición de burbuja aislada que tenía Arica e integrándola al modelo de desarrollo que el resto del país impulsaba desde la década de 1930” (Reiteri, Mondaca, Hermann et al.2010, p.231).

Esta etapa de prosperidad del departamento de Arica, fue un periodo intenso, pero de breve duración histórica (sólo 15 años), que se terminó con el quiebre de la democracia, en septiembre de 1973. A partir de entonces, el próspero barrio industrial de la ciudad se convirtió en un cementerio industrial. Algunas décadas después, con el advenimiento de la democracia, en 1990, Chile se caracterizaría por una economía abierta y globalizada, privilegiando la exportación de materias primas, la inserción del país en la economía mundial y el desarrollo de tratados de libre comercio, entre otros. Esta nueva etapa de crecimiento económico, sin embargo, no beneficiaría por igual a todos los componentes de la sociedad.

Todo el devenir económico de Chile, y en específico el devenir económico de la ciudad de Arica estos últimos 30 años, han demostrado grandes fisuras en el tejido social en cuanto a que a muy pocos han sido parte del progreso material del país. “La realidad es que todos aquellos que viven en un lugar distinto a Santiago deben someterse a las decisiones que muchas veces terminan por ser tan descontextualizadas que rayan en lo absurdo, pero cuando lo vemos desde la educación, la conectividad, el acceso a la educación y salud, y para qué hablar de las medidas sanitarias y las acciones oportunas de ayuda, deja de ser chistoso” (La voz de los que sobran, 2020, p.3).

⁶ Carlos Ibáñez del Campo (Linares, 3 de noviembre de 1877 – Santiago, 28 de abril de 1960). Militar y político independiente. Presidente de la República entre el 21 de julio de 1927 y el 26 de julio de 1931, v. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile BCN.

En el contexto de la discusión para una nueva constitución chilena, a partir del estallido social de 2019, el tema de la descentralización ha parecido cobrar renovada importancia: “un Chile descentralizado, con ciudadanos autónomos y con reconocimiento de sus facultades propias es lo que necesitamos” (La voz de los que sobran, 2020, p.3).

A lo anterior se agregó: “Si algo está claro después del Plebiscito para una nueva constitución en Chile, es que una aplastante mayoría está de acuerdo en lo fundamental. Que nuestras diferencias pueden ser particulares, pero que finalmente, siendo bien conducidas, pueden transformarse en una tremenda oportunidad de crecimiento con base en la dignidad. Pero, hay un muro que nos separa de una manera que termina por ser dramático: la urgencia por la descentralización” (La voz de los que sobran, 2020, p.2). Lo anterior, invita a considerar como ejemplo las importantes decisiones y acciones que se han tomado en otras latitudes del mundo, donde el pasado industrial de una localidad puede también reconvertir su significado y considerar como eje de desarrollo la dimensión cultural, lo que contribuye y dota a un territorio de autonomía.

En la tesis de postgrado de la Universidad de Chile titulada: *La política cultural comunal/regional de Alemania -Una perspectiva para las regiones en Chile*, de las autoras; Maitén Arns y Eloísa Wheatley, se presenta una perspectiva sobre la potencialidad local, el valor simbólico de la reconversión cultural y económica de un territorio, la descentralización y la presencia de una autonomía artística, de gestión y financiera que los estados federados de Alemania articulan de un tiempo a esta parte. Las autoras realizan en este texto un trabajo comparativo entre el estado federado de Renania del norte-Westfalia en la región de Ruhr y la localidad de Lota en la región del Biobío en Chile, con una historicidad en común sustentada en la industria de la explotación del carbón a fines del siglo XIX y principios del XX.

Como declaran las autoras: “Un modelo de política cultural donde el desarrollo cultural regional es principalmente responsabilidad de los estados federados de Alemania y su desarrollo sociocultural, la diferencia radica en el manejo que se ha dado a este aspecto, la transición de una economía regional industrial a una post industrial ha provocado un cambio de estructura lo que significó que el extenso pasado industrial se ha valorizado hoy en día como herencia cultural y característica fundamental y constitutiva de la identidad colectiva de los habitantes de esa región” (2011, p.2).

La especial condición geográfica de la ciudad de Arica -y su memoria histórica- pueden transformarla entonces en eje natural para el desarrollo de procesos de integración, principalmente, fortaleciendo sus facultades y autonomía territorial (gobierno regional) y de gobierno local (municipio). Esto configuraría un gran paraguas que atienda y se comprometa con la gestión y desarrollo de procesos de creación, producción, circulación artística y cultural a corto, mediano y largo plazo en la macro zona andina. Esta estrategia ofrecería grandes ventajas comparativas frente al resto del país, por la integración cultural, política y económica con Bolivia y Perú. Como sostienen Herman Reiteri Mondaca et al.: “tendrá por misión contribuir al desarrollo y al poblamiento regional y a la vez al desarrollo de los países participantes” (2010, p.234).

La propuesta de volver a comunidades fraternas y resilientes, profundizando su propuesta de desarrollo descentralizado, es lo más recomendable para entregar oportunidades a todos en cualquier escenario, especialmente para las artes, las que, debido al estallido social y la pandemia por Covid-19, experimentaron un notorio aceleramiento en la pérdida de empleo.

2.3.3 Gestión Cultural

Para expresar el carácter multidisciplinar e interdisciplinar de la gestión cultural, Albino Rubim sostiene que “este es un campo multidisciplinar⁷ de la organización de la cultura que desde una concepción amplia debe abarcar idearios, saberes, prácticas, comportamientos, valores y una diversidad de expresiones artísticas y científicas” (2018, p.26).

Por su parte, Modesto Gayo en el libro *Praxis de la Gestión Cultural* de Carlos Canal Yáñez, et al, “entiende que la gestión cultural es una actividad que se vale de materiales heterogéneos y perspectivas menos disciplinadas, “pues se centra en el hacer de los proyectos específicos en tiempo y lugar, y está atenta a las necesidades de diversos públicos y obras” (2018, p.27).

La gestión de la cultura en la actualidad es un sector emergente, aunque está cobrando mayor relevancia en los medios culturales por su accionar constante y dinámico, cada vez más visible en los distintos escenarios. Así, surge continuamente la interrogante: ¿Qué es gestionar cultura? La respuesta tiene distintos matices, como la de planificar, programar, proyectar y producir diversas prácticas en torno a la diversidad de los recursos culturales. Es generar estrategias para desarrollar procesos que contribuyan a la transformación de una realidad en un determinado espacio. Como lo hace notar el autor Carlos Canal Yáñez, et al: “esto se relaciona con la existencia de numerosas iniciativas de acción cultural local, talleres barriales, grupos de teatro comunitario, puntos de cultura, corporaciones de arte y transformación social, asociaciones de cultura viva comunitaria con gran dinamismo en todo el continente” (2018, p.65).

Esta conversación es fundamental para la buena formalización y la eventual profesionalización de la gestión cultural en la ciudad de Arica. Teniendo en cuenta lo que Carlos Yáñez sostiene: “A la vez sería preciso dejar espacios abiertos a la

⁷ Otros autores han indagado en los vínculos entre la gestión cultural y las disciplinas o enfoques particulares en los que abrevia, lo que puede contribuir a esclarecer este tópico. Yáñez, Canal Carlos, et al. *Praxis de la Gestión Cultural, ¿Qué gestión y qué gestor cultural?*, Bogotá, Colombia, 2018, p.26.

creatividad y a la indeterminación, con frecuencia escurridizas a las perspectivas disciplinares, en el cruce de las cuatro arenas de la gestión cultural como: activismo, ocupación laboral, profesión y campo académico” (2018, p.31). Es decir, hay un compromiso ético y estético ineludible y exigible en el ejercicio de la profesión.

Entre estas últimas destacan las capacidades del gestor cultural para la inserción y el desarrollo de prácticas culturales en comunidades, estableciendo relaciones a partir de la sensibilidad, el olfato, la escucha, la empatía y lo vincular (Canal, Yáñez, Carlos, et al. 2018, p.26).

Finalmente, el gestor cultural es un profesional que apuesta que, mediante el trabajo con objetos culturales, se pueden activar nuevos modelos de identidad y que se puede influir en los vínculos humanos que sostienen nuestras prácticas ordinarias.

2.3.3.1 Gestión de las Artes

Ante la necesidad de establecer líneas específicas en el sector artístico contemporáneo, se genera la gestión de las artes como una línea de la gestión cultural, enfocada a lograr objetivos en el ámbito artístico, tomando como factores primarios la creatividad, la producción, la circulación, la promoción y la difusión de las prácticas artísticas. Así, se constituye en una herramienta concreta para delinear acciones dirigidas a recursos de las disciplinas artísticas, cada una con una serie de particularidades en sus procesos.

A juicio de Carlos Canal Yáñez et al, la gestión de las artes es: “un conjunto de estrategias utilizadas para dinamizar y fortalecer la creatividad, la investigación, la producción, la circulación, la promoción, la formación y la difusión de las distintas prácticas artísticas” (2018, p.128-129).

En el entendido de que el arte es un elemento que transforma sentidos, genera autoestima, refuerza identidades, desarrolla emociones, motiva creaciones, despierta pensamientos y que funge como una fuerza para el desarrollo del ser humano, el gestor cultural de las artes se constituye en

mediador entre el producto artístico y el usuario, es facilitador de procesos artísticos, es servidor y agitador de las artes (Canal, Yáñez, Carlos, et al. 2018, p.127).

Las artes provocan en los procesos de la gestión cultural una serie de puntos de tensión e inflexión debido a sus particularidades. En la revista del Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Chile (MGC) se señala que: “El creador o artista es un agente de cambio que tiene la capacidad de generar tensión entre la tradición y la creación, entre la memoria y el cambio, entre la realidad y el mito, entre lo objetivo y lo subjetivo” (2014, p.2.).

“Es evidente”, como manifiesta Carlos Canal, que “la gestión de las artes muestra particularidades con relación a la gestión cultural integral; ésta debe buscar relacionarse con su entorno y constituirse como una mediadora entre la creación y el usuario, facilitando las cadenas de producción creativa, acercando y formando nuevos públicos o usuarios, alimentando satisfacciones en las sociedades y en general, contribuyendo al desarrollo en todos los sentidos y coadyuvando a las industrias creativas, artísticas y culturales” (2018, p 128).

Los modelos de gestión de las artes involucran la producción artística, la circulación de los productos creados y la investigación, proponiendo y vinculando obras, artistas en gestión, localizaciones o emplazamientos y acciones artísticas, a la par que organiza e incuba proyectos artísticos, vinculándolos en un entorno social. Para una adecuada gestión de las artes, Canal indica que es “fundamental trabajar en torno a planes, programas y proyectos, tomando elementos esenciales como los factores artísticos, que redunden en adecuados proyectos que fortalezcan y enriquezcan la vida cultural de un determinado territorio y coadyuven al desarrollo humano y económico” (128).

Dicho con palabras del mismo autor, “este profesional hace lectura de su realidad e interpreta con distintos símbolos y códigos los diferentes escenarios de la diversidad creativa, a fin de enlazarla entre productor y usuario, siguiendo rutas

adecuadas para lograr positivos resultados e impactos” (2018, p 128 -129).

2.3.4 Artes Escénicas

Otro concepto clave que se ubica como médula temática para esta tesis es la que se expresa a partir de las principales definiciones que se han tejido en torno a las artes escénicas, las que se entienden como aquel conjunto de disciplinas, prácticas y expresiones que se adscriben al arte de la representación, como fenómeno ritual y presencial en un espacio determinado.

Como primer acercamiento se expresa aquí lo contenido en la Política Nacional de Artes Escénicas de Chile 2017-2022: “En las últimas décadas los creadores(as) de las artes escénicas, campo que comprende principalmente a las artes circenses, la danza, el teatro, la ópera, los titiriteros y los narradores(as) orales, han desbordado los marcos tradicionales de sus ámbitos, abriéndose a un amplio espectro en el que participan diferentes modelos de creación” (p.11, 12)

Esto implica que los límites de sus lenguajes creativos se hayan vuelto difusos, incluyendo elementos esenciales de cada uno de ellos, como la experimentación entre ficción y realidad, la coexistencia de prácticas contemporáneas y tradicionales, de género, y el productivo diálogo con las tecnologías, los que han influido en una nueva experiencia entre artistas y públicos, materializándose sin anular las especificidades de estos dominios (p.11, 12).

Para efectos de esta investigación también se señala el alcance que expone la Ley n° 21.175 *Sobre Fomento a Las Artes Escénicas de Chile*⁸, publicada en el diario oficial el 16 de septiembre de 2019 en su artículo 2, el que describe el concepto de artes escénicas en el campo de acción donde ella aplica. Para los efectos de esta ley se entenderá por *Artes escénicas*:

⁸ Diario Oficial de la República de Chile, Ministerio del Interior y seguridad pública, *Ley n° 21.175 Sobre Fomento a las Artes Escénicas*, Ministerio de Las Culturas, Las Artes y El Patrimonio, Santiago de Chile, 2019, p.1.

Conjunto de manifestaciones de carácter artístico que se desarrollan en un tiempo y espacio limitado, en el cual un artista o grupo de artistas, usando su cuerpo como instrumento esencial, transforman la creación de uno o más autores en un espectáculo que se representa. Pertenecen a las artes escénicas el teatro, la danza, la ópera, el circo, los títeres y la narración oral, y todas las combinaciones artísticas posibles entre estas disciplinas. Las actividades de investigación, crítica especializada, formación y docencia en estos ámbitos se entenderán parte integrante de las artes escénicas (p.1)

Así también puede expresarse a la noción sobre artes escénicas lo que se señala en la tesis de posgrado en estudios culturales de la Universidad Católica del Perú, titulada: *Las artes escénicas en el Perú- el dominio del discurso económico occidental* de Carlos La Rosa Vásquez, el cual define a las artes escénicas como las expresiones simbólicas que se dan a través del cuerpo del artista ante un público:

Una condición fundamental es que haya por lo menos dos personas: una que se expresa haciendo por lo menos uso de su cuerpo (puede utilizar aparte otros materiales como instrumentos, vestuarios, música, entre otros) y otra que presencia dicho acto. De ahí, es un hecho que se da en vivo, cuya naturaleza es comunicacional mediante un lenguaje particular: el arte escénico (La Rosa Vásquez, Carlos Andrés, 2017, p.9).

En el artículo académico de la revista colombiana de las artes escénicas, titulada: *Convivio y Tecnovivio: El Teatro entre Infancia y Babelismo*, destaca un subconcepto llamado *convivio teatral*, creado por el académico argentino Jorge Dubatti⁹, el que logra también caracterizar a todas las artes de la representación:

Llamamos *convivio teatral* a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro. (Dubatti J. 2015, p.44, 54)

⁹ Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte). Profesor de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

La Política Nacional de Artes Escénicas de Chile hace referencia a las artes escénicas “como un *campo*, entendiendo el concepto como lo plantea Pierre Bourdieu,¹⁰ en tanto espacio que señala la puesta en relevancia de la interacción de diversos agentes que constituye su ecosistema de anclaje” (2017-2022, p.12). Por su especificidad, “el primer anclaje está en ofrecer un *campo de artes vivas*, cuyos dominios comparten la creación de espectáculos bajo el imperativo de ser una manifestación en presente de la energía en co-creación con un espacio/tiempo y un otro, que es el público en iguales condiciones de presencialidad” (2017-2022, p.12).

El documento continúa señalando: “el segundo anclaje proviene de que en todos los modelos creativos del campo de las artes escénicas el espacio de encuentro se denomina *escena*, en el cual no solo convergen los elementos que actualmente reconocemos en la triada: creador, intérprete y espectador, sino que se focalizan también dimensiones simbólicas, sociales y técnicas de la larga cadena asociativa de formación/investigación/ educación/difusión de saberes y prácticas implicadas” (Política Nacional de Artes Escénicas de Chile, 2017-2022, p.11, 12).

A continuación se definen tres de las disciplinas que constituyen en Chile a las artes escénicas, aquellas más vinculadas con las áreas con mayor presencia y trabajo en la ciudad de Arica. Nos referimos para estos efectos al teatro, la danza y al circo (nuevo circo).

2.3.4.1 Teatro

Según se señala en el texto: *Diccionario del teatro; Dramaturgia, estética, semiología* de Patrice Pavis, el origen griego de la palabra teatro, *el theatron*, “revela una propiedad olvidada, pero fundamental, de este arte: es el lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar”. El teatro, constituye de este modo, “un punto de vista respecto de un acontecimiento: una mirada, un ángulo de

¹⁰ Pierre Félix Bourdieu, sociólogo francés del Instituto Louis-le-Grand, París.

visión y de rayos ópticos lo constituyen. Sólo por el desplazamiento de la relación entre mirada y objeto observado se transforma en el lugar donde tiene lugar la representación” (Pavis, Patrice, 1984, p.469).

Jorge Dubatti en el texto *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*, parte de una postura historicista, que pretende otorgar un estatus ontológico al arte teatral. En otras palabras, Dubatti lo define como: “un acontecimiento, un encuentro vital, que sólo tiene sentido en el espacio del *convivio* entre artistas y público. Además, la postura historicista implica una perspectiva pluralista al reconocer que la creación de cada pieza artística está completamente permeada por el tiempo, el espacio y la sociedad en la que se genera” (Aguirre, Dubatti, 2011, p.277, 381).

El teatro es un fenómeno que cambia según la época, el contexto y la sociedad particular en la que aparece. Además, tiene la capacidad de sintetizar la manera como cada cultura percibe la realidad (Aguirre, Dubatti, 2011, p.277, 381).

2.3.4.2 Danza

El artículo de la revista digital *Aithesis* titulada: *Sobre la definición de la danza como forma artística*, de Carlos Pérez Soto, se pueden identificar pertinentes aproximaciones. Para acotar qué es lo que se encuentra en ese espacio central llamado danza, el autor propone el siguiente conjunto de criterios:

1. Se trata de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos.
2. La materia propia de lo que ocurre es el movimiento. Tal como la materia propia de la pintura es el color, o la de la música el sonido. El movimiento como tal, no las poses, ni los pasos. No aquello a lo que refiere o lo que narra.
3. Hay una relación de hecho y especificable entre coreógrafo, intérprete y público. Sea ésta una relación explícita o no. Coincidan dos de estos términos, o incluso los tres, o no. (Pérez Soto, 2008, pp.34, 49)

Cada una de estas tres condiciones es importante para establecer cuando algo es o no danza. Así también el autor enfatiza sobre esas tres condiciones: “Como ya he indicado, la primera permite descartar (para los efectos de la teoría) las ideas vagas y poéticas del tipo *todo es danza o las aves danzan*. Pero lo es también porque establece un borde fluctuante, fluido, que permite considerar como danza las experiencias de Candoco o los espectáculos visuales de Nikolais, que enriquecen el campo del arte y plantean desafíos prácticos y conceptuales profundos a su corriente principal” (Pérez Soto, 2008, pp.34,49).

Según el autor, la segunda condición es de un orden puramente estético. Lo propio de la danza es el movimiento como tal, con sus características de flujo, energía, espacio y tiempo. Pérez enfatiza que: “el asunto mismo en la danza no es el tema, ni el mensaje, ni el valor expresivo, ni la relación con la música, ni con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano” (Pérez Soto, 2008, p.37).

Finalmente la tercera condición trata de considerar a las obras de danza como una creación y una ejecución triple, como una experiencia que debe darse y ser considerada, en tres términos. Según el autor “esta consideración triple: coreógrafo, intérprete y público, es importante porque implica que no se puede dar cuenta de manera completa de una obra de danza sin contemplar una consideración de cada uno de estos términos” (2008, p.37).

Aunque son muchos los tipos y géneros de danza que existen, fundamentalmente podemos identificar tres grandes grupos: danzas tradicionales/folklóricas, danzas clásicas y danzas modernas.

2.3.4.3 Circo (Artes Circenses)

Según lo indicado en la Política Nacional de Artes escénicas de Chile 2017-2022: “El circo es un espectáculo artístico, normalmente itinerante, que puede incluir a acróbatas, contorsionistas, equilibristas, escapistas, forzudos, hombres bala, magos, malabaristas, mimos, monociclistas, payasos, titiriteros, traga fuegos, tragasables, trapecistas, ventrílocuos y zanqueros” (p.21). Así también la define como una profesión que es: “un todo indivisible, en el cual confluyen valores éticos y estéticos que se transmiten a los más jóvenes desde su etapa formativa. La actividad circense es eminentemente colectiva; sistema en el cual interactúan artistas, técnicos y obreros, indispensables para llevar a vías de hecho el suceso artístico, pero para que este complejo mecanismo funcione a la perfección es necesario que cada uno de sus componentes desempeñe satisfactoriamente su rol”. (p.21).

- El Nuevo Circo

En Chile, surgió como resultado de diversos sucesos ocurridos en la década de 1990. La Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022 señala que: “Sus antecedentes se encuentran en las creaciones del teatro de calle, compañías de teatro que se inspiraron en las dinámicas circenses para sus puestas en escena” (p.22). “Con vocación transdisciplinar, desde esta instancia creativa surgieron propuestas de un campo expandido de los lenguajes circenses, incorporando en sus puestas en escena una revisión de los recursos del teatro, de la pantomima y de la danza, con nuevas prácticas y en diálogo con el uso del espacio público” (Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022, p.22).

Éste fue un movimiento de desarrollo explosivo, que ha generado compañías con un alto nivel técnico y poético. Fue el punto de partida del Nuevo Circo, movimiento que se amplía, tanto territorialmente como en la manera de conducir y abordar esta nueva escena.

2.3.4.4 La Gestión Escénica

Ocuparemos para definir a este concepto temático lo que la autora Lucina López Jiménez, en su artículo de la revista *Gestión de las artes escénicas y la diversidad cultural* señala al respecto: “La gestión de artes escénicas abarca aspectos tales como la administración de salas, edificios e instalaciones, gestión y administración de compañías y agrupaciones artísticas, la planificación y puesta en marcha de proyectos escénicos, la programación de salas y espacios escénicos, la difusión y el marketing, análisis de públicos, servicios de producción, exhibición, difusión y formación, etc.” (2011, p.71)

El sector de las artes escénicas es uno de los sectores artísticos con más amplia trayectoria histórica y con un largo futuro por delante. Es preciso incorporar procedimientos e instrumentos profesionales de gestión que ayuden a optimizar sus recursos para que se adapten satisfactoriamente a los cambios dinámicos y profundos que se están produciendo en la evolución en este sector.

Así también la autora refiere a que: “uno de los retos más importantes de las artes escénicas es crear un ambiente ecológico donde puedan florecer, crear arraigo, crecer y diversificarse en íntima relación con una gran diversidad de expresiones, tradiciones e innovaciones; en interacción con ciudadanos cuya cultura cotidiana es altamente corporal, pero que a la vez, en muchos casos, se resisten a asumirse en su dimensión de públicos de las artes, de los profesionales en muchos países, ciudades y comunidades del mundo Iberoamericano” (López, Lucina, G+C, revista de gestión y cultura, n° 12, 2011, p 71).

Muchas otras compañías de danza o de teatro, o de música son más bien la encarnación intermitente de un concepto creativo de un director. Lucina López Jiménez, en su artículo de la revista *Gestión de las artes escénicas y la diversidad cultural* (Madrid, España, G+C, revista de gestión y cultura, n° 12, 2011) postula que esto se debe a que: “los integrantes cambian de acuerdo a las posibilidades de desarrollo de la idea creativa y la oportunidad de contar con financiamiento para la

producción, escenarios y públicos. No es que una opción sea mejor que la otra. Pero la permanencia y el crecimiento artístico conjunto de los creadores bajo un concepto de compañía, son parte de la sostenibilidad con la cual muchos y muchas artistas sueñan” (p.72).

En fin, las artes escénicas enfrentan fuertes disyuntivas de carácter estético y también de gestión en perspectivas de sostenibilidad. La calidad interpretativa de los creadores ha ido en aumento no así las estrategias de gestión en las que descansan las artes del cuerpo y del espacio en vivo. Mucha producción, poca circulación y públicos inestables que no necesariamente encuentran en el espectáculo en vivo algo que nutra su existencia, sus esperanzas y sus deseos.

2.3.5 Pandemia del Covid-19

A finales del 2019, se identificó en China un nuevo coronavirus al que se lo denominó Covid-19. Debido a su velocidad de expansión y gravedad, el 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) lo declaró como pandemia. A partir de este acontecimiento mundial, cada una de las esferas de la sociedad comenzó un viaje hacia cuidados extremos para la no transmisión del virus, cuarentenas, cambios en el ámbito laboral, que significó el teletrabajo o derechamente la pérdida de la fuente económica para muchas familias en el mundo y más agudamente en Latinoamérica.

¿Aprender del Virus?

Según el periodista Paul B. Preciado en su artículo del diario *El País* de España *Aprendiendo del Virus*, sostiene que: “La gestión política de las epidemias pone en escena la utopía de comunidad y las fantasías inmunitarias de una sociedad, externalizando sus sueños de omnipotencia de su soberanía política” (Preciado, B, Paul, 2020, p.1). Ésa es la paradoja de la biopolítica: “todo acto de protección implica una definición inmunitaria de la comunidad según la cual esta se dará a sí

misma la autoridad de sacrificar otras vidas, en beneficio de una idea de su propia soberanía. El estado de excepción es la normalización de esta insoportable paradoja” (Preciado, B, Paul, 2020, p.2).

El virus actúa a nuestra imagen y semejanza, no hace más que replicar y extender a toda la población, las formas dominantes de gestión biopolítica y necropolítica que ya estaban trabajando sobre el territorio nacional. (Preciado, B, Paul, 2020, p.3)

Según el mismo artículo del diario *El País* de España; *Aprendiendo del Virus*, Paul Preciado señala que en el año 1994, la antropóloga de la Universidad de Princeton, Emily Martin, analizó la relación entre inmunidad y política en la cultura americana durante las crisis de la polio y el SIDA. Martin llegó a algunas conclusiones que resultan pertinentes para analizar la crisis actual: “La inmunidad corporal, argumenta Martin, no es sólo un mero hecho biológico independiente de variables culturales y políticas. Bien al contrario, lo que entendemos por inmunidad se construye colectivamente a través de criterios sociales y políticos que producen alternativamente soberanía o exclusión, protección o estigma, vida o muerte” (3).

Bajo este prisma no es difícil observar cómo fue el devenir de la pandemia y la forma que esta fue enfrentada en Chile, considerando la mirada de soberanía política que el gobierno del ex-presidente Sebastián Piñera construyó para justificar sus acciones. En un principio, las medidas sanitarias resultaron contradictorias e inconsistentes, la precaria cobertura económica para la ciudadanía, el teletrabajo, el toque de queda nocturno y la falta de ocupación laboral generó un escenario agudo, con consecuencias en la salud mental y física de las personas, más allá del virus.

Con o sin pandemia, “el hambre en Chile es producto de la histórica desigualdad social”, dice Fernanda Arriaza, directora de gestión comunitaria de la oficina internacional de la ONG *TECHO*, activa en 19 países de América Latina:

Son los pobres en los campamentos, asentamientos informales o barrios marginados, los que están viendo la cara más dura de esta crisis, porque se ha recrudecido su estado vulnerable: falta de acceso a servicios, a vivienda, a oportunidades de empleo.¹¹

Por esto el lema de *¡Quédate en casa!* era una ironía para muchos en Chile que replicaban: ¿Y si no tienes casa? ¿Y si no tienes agua para lavarte las manos? ¿Y si no tienes dos metros para distanciarte de 8 personas que comparten una sola habitación? Las decisiones gubernamentales sobre la pandemia parecieron visibilizar la vulnerabilidad social y la necesidad de cambios sociales y estructurales para la población, que ya se habían comenzado a experimentar desde el estallido social del 18 de octubre de 2019 y que llevaron a la conformación de una Convención Constitucional.

Si para el promedio de la población las condiciones laborales en Chile con la pandemia fueron un severo remesón tanto al bolsillo como a la salud mental y emocional de sus ciudadanos, ¿Qué se podía esperar para el sector escénico que fundamenta su ejercicio en la presencialidad de su accionar? En la tesis de postgrado en estudios culturales, titulada: *Las artes escénicas en el Perú- el dominio del discurso económico occidental*, el autor Carlos La Rosa Vásquez indica que:

La concepción que hoy elabora la institucionalidad cultural, se basa esencialmente en una visión de mercado, donde se difunden y valorizan todas las expresiones culturales, bajo diversas estrategias y mecanismos subsidiarios y competitivos que ocultan las contradicciones sociales y la discriminación, con el objetivo de transmitir un aparente equilibrio y respeto hacia todos los grupos culturales (2017, p.9).

Sin duda esta concepción de cultura en Chile y la pandemia tuvieron repercusiones muy severas durante el periodo 2020-2021, en cada rincón del territorio nacional, con una institucionalidad cultural que no estuvo a la altura de las circunstancias. Este aspecto se vio reflejado en las medidas de apoyo que el

¹¹Vease, <https://www.dw.com/es/chile-en-la-crisis-de-covid-19-por-qu%C3%A9-un-pa%C3%ADs-modelo-parece-hundirse-en-el-caos/a>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, sustentaron bajo la modalidad de *Concursabilidad de Fondos de Emergencia*, como única solución a la urgente necesidad del sector artístico chileno, pero que hoy se presenta como un instrumento burocrático, perverso y descontextualizado, que no tiene asidero y que ocasiona que los gestores y artistas sean sostenedores exclusivos de su arte y sus vidas.

Es bien sabido que en momentos de crisis los gobiernos privilegian cubrir las necesidades más urgentes de la población y que, históricamente, han sido las artes las que han recibido una menor cobertura de ayuda estatal en periodos de emergencia. Sin embargo este factor en Chile ni siquiera fue considerado, las artes nunca figuraron en el listado de actividades económicas que había que apoyar de manera sustantiva y sin trabas, como si sucedió en otros países del mundo, por ejemplo en Alemania. En el país europeo quedó evidenciada la ayuda estatal hacia los trabajadores y trabajadoras de las culturas y las artes, ya que son considerados sujetos de derecho y dignidad.

Sin duda la sensación de alerta y atención al devenir social y económico de una pandemia, que aún está vigente en Chile, es una variable en evaluación constante, que pese a una fuerte campaña de vacunación, a la implementación de estrategias sanitarias por etapas y una ciudadanía que tuvo que esgrimir una vehemente dicotomía entre obediencia a las normas y sus propias lógicas de cuidado y sobrevivencia económica, siguen también siendo hoy la tónica del sector artístico.

En este contexto, los centros culturales, salas escénicas, teatros, compañías independientes, organizaciones sociales y festivales, entre otros, se volcaron al formato *online* y *streaming* para exhibir sus trabajos escénicos. Esto sin duda permitió vislumbrar un nuevo horizonte creativo para el sector, o tal vez está planteando una alternativa que camine de la mano con las actividades presenciales de esta área artística. Actualmente, con la apertura sanitaria vigente en Chile, se ha

podido retornar, paulatinamente, a los espectáculos presenciales, no obstante se mira con cautela dicha transición. Sin embargo la utilización de las nuevas tecnologías, aspecto que se abordara a continuación, será una herramienta de acompañamiento fundamental hoy y mañana para las artes escénicas.

2.3.6 Cultura Digital

No es un hecho sorprendente que las nuevas tecnologías y su inserción están incorporadas en la vida cotidiana de las personas, desde aspectos domésticos hasta otros ámbitos de la vida social, industrial o cultural. Tal vez con ciertas variaciones de intensidad en utilización de las mismas, dependiendo de factores económicos y/o de acceso.

Como sostiene el académico Martín Barbero: “Estamos ante la configuración de un ecosistema comunicativo conformado no sólo por nuevas máquinas o medios, sino por nuevos lenguajes, sensibilidades, saberes y escrituras, por la hegemonía de la experiencia audiovisual sobre la tipografía, y por la reintegración de la imagen al campo de la producción del conocimiento” (2002, p.6). Cabe en este contexto comenzar expresando cómo este nuevo ecosistema comunicativo ha sido conocido como *cibercultura o cultura digital*, es decir: “como aquella cultura que emerge, o está emergiendo, del uso de las tecnologías” (2012, p.128) y que podemos encontrar bien expresado en el texto de Alsina Masmitja y Andrea Giráldez et al. *7 Ideas Calves, La competencia Cultural y Artística, La Cultura y las Artes avanzan de la mano de las tecnologías*.

Como la define Lévy¹² “La cultura digital es el conjunto de las técnicas materiales e intelectuales, de las prácticas de las actitudes, de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el ciberespacio” (Alsina, Pep, et al. 2012, p.128):

¹² Lucien Lévy-Bruhl fue un sociólogo y antropólogo francés. Sus estudios sociológicos sobre la mentalidad de los pueblos considerados primitivos han ejercido una gran influencia sobre la cultura occidental contemporánea.

Entendemos por tal ese espacio de comunicación abierto por la interconexión mundial de individuos e inteligencias a través de redes de ordenadores y otros dispositivos tecnológicos en el que tiene lugar un estilo de relación prácticamente independiente de los lugares geográficos y de la conciencia en el tiempo, y en el que la interactividad va conformando un tejido complejo de acciones y relaciones informáticas y creativas (Alsina, Pep, et al. 2012, p.128)

Como se ha expuesto anteriormente, la aparición del Covid-19 y su implacable pandemia tanto sanitaria como mediática, frenó abruptamente las prácticas escénicas desde sus características constitutivas, minimizando su accionar por motivos de aforo y disminuyendo o casi anulando las posibilidades económicas del sector. El sector escénico contemporáneo siempre ha tenido una cualidad transmedial con las TICs¹³, en aspectos de la creación y puesta en escena de sus montajes como parte de su engranaje estas últimas décadas. Sin embargo en el contexto sanitario, tuvo una suerte de transformación forzosa, creativa y casi exclusiva hacia lo digital para salir a flote:

Las prácticas artísticas y de creación contemporánea también se han visto transformadas por el uso de los medios y las TICs. A medida que estos se han ido multiplicando, diversificando, perfeccionando y volviéndose accesibles para un gran número de personas, las fronteras entre arte y tecnología se han borrado de forma casi permanente (Alsina, Pep, et al. 2012, p.128).

En el escenario actual, las tecnologías no determinan sólo las prácticas de aquellos artistas que realizan sus producciones en modalidades de arte digital tales como el *Net.art* y el *video danza*. Lo que ha sucedido en este contexto de pandemia es que casi todo el contenido escénico se vio reinventado hacia las plataformas online: se digitalizaron los trabajos, se realizaron estrenos y funciones online (*Zoom*), se diseñaron en distintos espacios y organizaciones culturales, y se diseñó programación y cartelera escénica para formato *streaming*.

¹³ tecnologías de la información y comunicación.

Por motivos de fuerza mayor un gran porcentaje de creadores y gestores han reinventado su acción hacia estas nuevas formas de producción, donde lo audiovisual cobró protagonismo, como medio accesible, sin necesidad de un gran número de aforo e interacción presencial en su elaboración y que más adelante podríamos aproximar si se trata de resultados artísticos ligados al teatro, la danza o el circo, pero que sin duda han significado un modo de conservar el ejercicio creativo y la producción simbólica hacia nuevas audiencias no solo circunscritas en un determinado territorio, sino con un alcance mayor, abriendo nuevas reflexiones, sin perder la esperanza de que lo presencial regrese o incluso camine de la mano con lo digital:

Por tanto si tomamos en consideración los procesos de creación y producción como si analizamos las formas de distribución y consumo. En ambos casos podemos hablar, además, de un proceso de democratización, puesto que los recursos tecnológicos han facilitado el acceso a una diversidad casi infinita de bienes y servicios culturales. (Alsina, Pep, et al. 2012, p.129)

Así también las capacidades de las TICs han sido este último tiempo más exploradas, estudiadas formal y suficientemente como herramientas para la gestión cultural y, por tanto, sus posibles implicaciones, beneficios e innovaciones. A modo de consenso y reflexión final, según el autor Tomás Peters, en *La Sociología(s) del Arte y de las Políticas Culturales*, señala que: “La tecnologización y digitalización de la experiencia cultural, en esta última década, en el acceso cultural ha sido una de las innovaciones tecnológicas más importantes de occidente”:

Desde nuestras pantallas se puede acceder a un banco ilimitado de películas, canciones, novelas, imágenes, etcétera. Como nunca, tanto productores como consumidores culturales pueden compartir y repetir bienes culturales a nivel global (Peters, Tomas, 2020, p.193).

Sin embargo, señala el autor, “esto ha tenido consecuencias directas en la experiencia concreta del acceso cultural, según estadísticas culturales de países como España, Argentina, México y Chile, las personas asisten cada vez menos a bibliotecas, museos, centros culturales, salas de concierto, teatros, salas de danza

y galerías de artes visuales”. Hoy en día se abre la interrogante que postula Peters: “¿Es el fin de una era, el término de las tradicionales y no menos significativas experiencias culturales y artísticas presenciales o una futura compatibilidad entre la esfera convivial y la digital?” (2020, p.193).

2.3.7 Política Cultural

Comenzamos este concepto clave con lo que sostienen las autoras Maitén Arns y Eloísa Wheatley en la tesis titulada *La política cultural comunal/regional de Alemania -Una perspectiva para las regiones en Chile*: “la política cultural es entre todos los campos políticos, el que menos dispone de teorías científicas, sin embargo, esto no significa que en este campo se desarrollen y apliquen medidas políticas poco reflexionadas. Existen debates y discursos sobre arte, cultura, política y educación, pero siguen faltando en gran parte estrategias de políticas culturales coherentes con la realidad local” (2011, pp.13, 14).

Arns y Whetley también expresan que: “su campo de aplicación no se puede delimitar tan fácil como otros campos políticos” (2011, p.14) como sí sucede por ejemplo con la política económica, “que tiene la tarea de fomentar la economía de un país, la política exterior donde el objetivo es establecer y mantener buenas relaciones con países extranjeros, velar por los intereses nacionales en el exterior, crear alianzas, etc.”, ¿Cuál sería entonces la tarea y el objetivo de la política cultural?, se preguntan las autoras (2011, p.14). Al respecto, Tomás Peters sugiere que “la noción de política cultural es un producto directo de la modernidad, pero su existencia y operatividad ha estado desde la formación misma de los grupos humanos complejos” (2020, p.174).

Por su parte, el académico Manuel Antonio Garretón, en el texto, *El Espacio Cultural Latinoamericano, bases para una política cultural de integración*, señala que “las políticas culturales son el conjunto de actividades e iniciativas dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-

simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social de una determinada comunidad” (2003, p.28).

En simple, la política cultural nace para configurar y conducir a los sujetos éticamente incompletos con el fin de crear una armonía social sugerida: no la impone con violencia, sino con poder simbólico (Peters, Tomas, 2020, p.175).

Según Wolfgang Reinhard (1999), la política cultural se puede comprender de esta manera:

- Política Cultural es política estatal.
- Consiste en distintos campos
- Tiene una formulación de tareas claras, que aparte de crear integración tiene que ver con la creación de una lealtad de masas (legitimación)
- Sirve para la creación de una identidad nacional¹⁴

La política cultural de una sociedad no se agota en la política del estado o de los gobiernos, sino que abarca a prácticamente toda ella, en especial a un vasto conjunto de instancias, agentes, instituciones, organizaciones, incluidas las empresas, fundaciones o corporaciones, que hacen política cultural (Garretón, 2003, p.28).

Según Maitén Arns y Eloísa Wheatley: “la política cultural de un país se orienta siempre en la definición de cultura por la que ha optado éste, la importancia que se le otorga a la cultura y su herencia cultural, refiriéndose no sólo a los valores y tradiciones, sino también a la trayectoria de la política pública cultural” (2011, p.18) Bajo este esquema, Tomas Peters agrega que es posible entender a las políticas culturales “como planes y programas que tienen implicancias en dos niveles: tanto en las artes y producción cultural como en las formas simbólicas de la sociedad” (Peters, Tomas, 2020, p.176).

¹⁴ Fuchs, 2007, p. 60.

Así, las políticas culturales se caracterizan por su profundo dinamismo y plasticidad histórica. En ellas se combinan, transforman y acumulan materialidades artísticas, formas patrimoniales, residuos culturales, fuerzas políticas y sedimentos identitarios, entre muchos otros elementos. (Peters, Tomas, 2020, p.176)

Las dos clases de políticas culturales donde el gestor cultural en lo escénico se mueve y se vincula para efectos de nuestro interés son la de carácter regional/local y la sectorial (artes escénicas). Éstas nos permiten constatar la injerencia que cada ámbito tiene en un territorio. No debemos olvidar que las artes son una pequeña parte de la cultura, quizás la parte más vistosa de la cultura moderna, debido al aporte que las distintas manifestaciones artísticas proporcionan y contribuyen para la discusión sobre grandes temas del país. Por otro lado, la formación artística es fundamental en el fortalecimiento de las capacidades, constituyéndose en un eje importante de la política de artes, porque genera prácticas creativas e innovadoras garantizando eficiencia y competitividad, abriendo mayores oportunidades:

Por lo que sin duda alguna, es importante plantear y desarrollar un diseño y una planificación de la política cultural (acorde a las necesidades de un territorio particular) para lograr los objetivos que provengan de esta misma planificación. Hacer política cultural no es simplemente trabajar y administrar temas culturales (Cornejo, Maitén, Wheatley, Eloísa, 2011, p.19).

Una política cultural regional y sectorial que incorpore en su dimensión escénica programas, planes y objetivos hacia el intercambio cultural entre regiones y países (como el caso de la región fronteriza de Arica y Parinacota) es, sin duda, una necesidad enriquecedora para los creadores encargados de nutrir y potenciar la producción de bienes culturales en una región. Al respecto, una de las problemáticas más importantes abordadas en las discusiones sobre políticas culturales y economía de la cultura es la del financiamiento y en esa medida el gestor cultural de un determinado territorio ve condicionada sus posibilidades de gestión de recursos para levantar iniciativas artísticas, en la medida que estos se

circunscriben a las situaciones propias de cada país y su realidad (tamaño de mercado, poder adquisitivo, valoración social por los temas culturales, etc.).

En el texto *Seminario de Márquetin y Gestión del Financiamiento Cultural*, contenido en el Diplomado semipresencial en Gestión Cultural realizado en conjunto por la Universidad de Chile y la Universidad de Tarapacá en la ciudad de Arica el año 2014 (p.3), el académico Gustavo Amtmann puntualiza la importancia del financiamiento en cultura, comprendiendo la relevancia de esta actividad económica para los territorios, percibiendo sus alcances y posibilidades desde lo local. Respondiendo al porqué la cultura debe ser financiada, el autor plantea los siguientes argumentos:

1. Es un factor de desarrollo para las personas.
2. Es un derecho humano reconocido por convenios y tratados internacionales.
3. Es un factor de desarrollo que aporta al Producto Interno Bruto y genera empleo y;
4. Es una fuente de identidad nacional que ayuda a la integración local, regional y nacional.

Finalmente, es posible señalar que el 2020 fue un año bisagra, por representar un cambio sustancial y trascendente en el modo de pensar sobre lo que conocemos hoy como arte o campo del arte. Las políticas culturales actuales deben dejar de ser disposiciones culturales heredadas (Fondos Cultura) donde la capitalización individual del artista sea la regla. Estas prácticas que no pueden seguir naturalizándose ya que evidencian las estructuras de desigualdad artística en cada región de Chile. Las futuras políticas culturales nunca serán un instrumento perfecto, pero -como indica Tomás Peters- “deben garantizar desafíos e insumos analíticos como por ejemplo la tecnologización y digitalización de la experiencia social, las diversidades globales y locales, las decisiones y consensos colectivos, la gestión educativa de las artes y el desafío cultural contra la desigualdad” (Peters, Tomás, 2020, p.193).

CAPITULO III

Marco Metodológico

3.1 Técnicas, herramientas de recolección de información y diseño

La investigación se articula desde un diseño cualitativo, realizado desde un comienzo por un levantamiento de información particularizada en siete conceptos claves expuestos en el marco teórico, y -a su vez- por la recolección de datos de manera descriptiva a partir de entrevistas semi estructuradas aplicadas a cuatro gestores escénicos de la ciudad de Arica. El enfoque cualitativo aplicado de esta propuesta aporta una mirada teórica muy específica, seleccionando siete conceptos claves (Cultura, Espacio Cultural, Gestión Cultural, Artes Escénicas, Covid-19, Cultura Digital y Política Cultural) que trazan la perspectiva que se persigue desmenuzar, aplicar y corroborar en esta tesis.

Dentro de la investigación, el autor se posiciona a partir de la experiencia que significa formar parte del ecosistema de las artes escénicas en el territorio analizado. Este factor proporciona a este estudio cierto grado de conocimiento previo del quehacer escénico de la ciudad de Arica, cuestión que otorga mayor claridad al momento de elaborar las preguntas que sustentan la investigación:

- ¿Cómo se ha afrontado la actual pandemia, sus repercusiones creativas y económicas en el sector escénico de la ciudad de Arica?
- En este contexto, ¿La praxis de la gestión de las artes escénicas conservará su cualidad presencial o cohabitará con lo tecnovivial a través de la cultura digital?
- ¿Cuán gravitante ha sido el rasgo centralista del país y el rol del gestor cultural para enfrentar esta situación y reformular la calidad del vínculo entre los creadores, la obra de arte y el público en esta comuna del norte de Chile?

3.1.1 Entrevista semi- estructurada

En esta investigación cualitativa, considerando que las técnicas utilizadas para la construcción de los datos empíricos deben ser coherentes con el objeto de estudio, se ha priorizado el uso de fuentes primarias y secundarias. Los datos obtenidos desde las fuentes secundarias se han evidenciado en el marco teórico con el levantamiento de información que dio lugar a los conceptos claves y por su parte, los datos obtenidos desde las fuentes primarias han sido aquellos extraídos desde las entrevistas semi estructuradas realizadas a cada gestor escénico activo dentro de las organizaciones que lideran en el teatro, la danza y el circo de la comuna de Arica. Este último instrumento contribuirá a trazar líneas específicas y puntuales a partir de los conceptos teóricos que se buscan problematizar con el fin de dar respuesta a las preguntas de investigación.

Ileana Vargas Jiménez, catedrática del Centro de Investigación y Docencia en Educación, CIDE, de la Universidad Nacional de Heredia en Costa Rica, en su artículo, *La Entrevista en La Investigación Cualitativa: Nuevas Tendencias y Retos*, de la revista *Calidad en la Educación Superior*, sostiene que:

Ciertamente, la entrevista es una técnica que acepta actualizarse con nuevas tendencias y retos dentro de la investigación cualitativa. Ello se demuestra en las diversas tendencias que surgen en el campo de la investigación, lo importante de mencionar, quizás, es que ante todo se debe de prestar atención a la persona entrevistada, su condición social, estatus, género, cultura, entre otros aspectos, que son vitales para un buen desarrollo de la entrevista (2012, p.137).

- Participantes

Debido a la actual pandemia por Covid-19, las entrevistas se realizaron entre noviembre y diciembre de 2021, en modalidad escrita, diferida y virtual, mediante un cuestionario con 19 preguntas distribuidas temáticamente por los siete ámbitos conceptuales que derivan del marco teórico de esta tesis (Cultura, Espacio Cultural, Gestión Cultural, Artes Escénicas, Covid-19, Cultura Digital y Política Cultural). Tres

de las entrevistas fueron contestadas de manera escrita por los gestores escénicos: Fernando Montanares Letelier del *El Centro MB2 para la Experimentación de las Artes*. (Teatro); Cecilia Acuña del *Colectivo Social, Cultural y Deportivo Carnavalón* (Teatro); y Peluza López de *la Escuela Danza Viva* (Danza). En el caso de Pamela Castillo Contreras, de *la Agrupación Social Artístico Cultural GALPÓN JIWASANAKA CIRCO* (Circo), la entrevista se realizó a través de la plataforma de video-llamada ZOOM, y fue registrada en formato MP4, para posteriormente ser transcrita en su totalidad.

3.1.2 Cuestionario de entrevista semi estructurada

Este instrumento de recolección de datos ha sido gravitante para poder extraer, identificar y poner en contexto, desde la óptica de la gestión, la situación del quehacer de las artes escénicas en su operatividad social y cultural durante la crisis sanitaria por Covid-19 en la comuna de Arica. Para ello la elaboración de un cuestionario en función y coherencia con el marco teórico de esta tesis se configuró como una necesidad para encausar la problematización.

En el ejercicio de validación de este instrumento se ha acudido a información teórica contenida en el artículo: *La Entrevista en La Investigación Cualitativa: Nuevas Tendencias y Retos*, de la revista *Calidad en la Educación Superior de Ileana Vargas Jiménez*, catedrática del Centro de Investigación y Docencia en Educación, CIDE, de la Universidad Nacional de Heredia en Costa Rica¹⁵. Dicha validación ha sido constatada a partir de algunos preceptos contenidos en el texto y que orientan la concepción y elaboración de este cuestionario.

La entrevista de investigación es por lo tanto una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional, continuo y con una cierta línea argumental, no fragmentada, segmentada, precodificado y cerrado por un cuestionario

¹⁵ Jiménez, Vargas, Ileana, *La Entrevista en La Investigación Cualitativa: Nuevas Tendencias y Retos*, Revista *Calidad en la Educación Superior*, Programa de Autoevaluación Académica, Universidad Estatal a Distancia ISSN 1659-4703, Costa Rica, volumen 3, número 1, mayo, 2012.

previo del entrevistado sobre un tema definido en el marco de la investigación (2012, p.124).

Al sostener que el cuestionario utilizado obedece a una entrevista semi estructurada, hace referencia a que se ha perseguido, por un lado, establecer parámetros temáticos fijos provenientes del marco teórico para orientar las opiniones de los entrevistados en torno a esos conceptos claves. Por otro lado, se privilegió un ejercicio de entrevista flexible en tanto a dar total libertad a cada entrevista donde cada sujeto pudo elaborar un discurso propio, único y lleno de matices que para la lógica de esta tesis ha sido de gran interés y utilidad:

Lo más aconsejable es buscar y seguir protocolos utilizados con fines y para cuestiones distintas, compatibles con marcos teóricos y modelos de investigaciones diferentes y aplicables a escenarios diversos, es decir, buscar las que sean consistentes con los fines y diseño de la investigación que se esté llevando a cabo (2012, p.127).

Por lo tanto en este cuestionario se puede observar una composición mixta que abraza por un lado algunos aspectos de la entrevista estructurada la cual versa que:

En este tipo de entrevista las preguntas se elaboran con anticipación y se plantean a las personas participantes con cierta rigidez o sistematización. Se supone que se formula la misma pregunta a los participantes para entonces comparar la información obtenida, eso permite que las respuestas a esas preguntas se puedan clasificar y analizar con más facilidad (2012, p. 126).

Y por otra parte algunos aspectos de la entrevista no estructurada:

La entrevista no estructurada puede proveer una mayor amplitud de recursos con respecto a las otros tipos de entrevista de naturaleza cualitativa ya que conllevan preguntas abiertas y flexibles y que la persona entrevistada tiene total libertad para expresar sus opiniones (2012, p.136).

El cuestionario que fue elaborado para estos propósitos constó de 18 preguntas, todas ellas distribuidas temáticamente por los siete conceptos claves emanados del marco teórico de esta tesis, las que detallan a continuación:

- Cultura

- 1) La mirada o noción de cultura desde la cual se sitúa la institucionalidad cultural de la comuna ¿Cree que se ajusta al ejercicio real de quienes desarrollan y gestionan la actividad cultural, en su dimensión escénica?
- 2) ¿Qué nuevos conceptos y dimensiones son necesarias para pensar la cultura y el poder, en el nuevo escenario político, local y global?

- Espacio Cultural

- 3) Con un espacio cultural tan particular como nuestra ciudad ¿Cuáles cree que son las principales dificultades y oportunidades que posee el territorio para la gestión de las artes?
- 4) ¿Cómo considera que debería implementarse una verdadera descentralización de la región en donde la dimensión cultural y artística tuviera un importante protagonismo?

- Gestión Cultural

- 5) ¿Cómo evalúa el trabajo de gestión cultural desarrollado para Carnavalón teatral /Jiwasanaka circo /Danza Viva /MB2 desde sus inicios y su impacto territorial?
- 6) ¿Será gravitante la figura del gestor cultural en el nuevo contexto sanitario, para reformular la calidad del vínculo entre creadores y el público, entre la obra de arte y las personas en este territorio?
- 7) ¿Ha faltado voluntad y criterio para dar soluciones contundentes al sector escénico en contexto sanitario? ¿Cuál es su opinión frente al desempeño e injerencia que han tenido las instituciones de administración regional y comunal en estos términos en la ciudad?

- Artes Escénicas

- 8) ¿Es la financiación pública un obstáculo para la libertad escénica o es justo lo contrario, una necesidad absoluta?
- 9) El teatro/la danza/el circo es insustituible. La pandemia nos ha obligado a utilizar la tecnología para transmitir el arte: ¿Considera que se está mutando a otros modos de concebir lo escénico?
- 10) Según usted, ¿Cómo han sido los cambios en el consumo de las artes escénicas en el contexto de cuarentena sanitaria por Covid-19?
- 11) ¿Qué evaluación tiene respecto de cómo se ha abordado la crisis en el sector de las artes?

- Pandemia del COVID 19

- 12) ¿Cómo podemos abordar la actual pandemia y sus repercusiones en el sector escénico comunal?
- 13) ¿Cuál es la contribución del teatro/la danza/ el circo y de las artes en general en tiempos de incertidumbre e inestabilidad emocional a causa de la pandemia?

- Cultura Digital

- 14) Sin duda la manera en que el conjunto de prácticas, costumbres y formas de interacción social de la cultura digital se han vinculado de manera particular con la gestión cultural en el ámbito escénico ¿Cuál cree que es la relación que la cultura digital ha tenido con la gestión cultural de vuestra organización?
- 15) Según su perspectiva ¿Cómo lo digital ha afectado los procesos de producción/creación y la circulación en lo escénico?

- Política Cultural

- 16) *La Política Cultural Regional, la Política de Artes Escénicas y la Ley sobre Fomento a las Artes Escénicas en Chile*, ¿Atienden a las reales necesidades

del sector, considerando las realidades en regiones distintas a la metropolitana o por el contrario, han reforzado los privilegios sociales?

17) Los planes y programas culturales que han sido implementados las últimas décadas ¿Han incorporado “innovaciones reales” en las políticas culturales o han sido más bien una acumulación o sedimentación de lo ya hecho históricamente?

18) Según sus propias palabras ¿Cuál debería ser el rol de la política cultural regional y sectorial (artes escénicas) dentro del entramado social y cultural de la comuna de Arica?

3.2 Análisis del discurso

Este trabajo investigativo se inserta dentro de un paradigma interpretativo, dado que el objetivo es comprender e interpretar la realidad, los significados, percepciones, intenciones y acciones llevadas a cabo por cuatro gestores escénicos de las áreas del teatro, la danza y el circo de la ciudad de Arica, que hicieron frente a variables coyunturales en el territorio en el periodo de dos años (2020 -2021). Para aquel cometido, este estudio de caso ha involucrado un análisis específico para organizar, resolver y explicar la gestión cultural en lo escénico en tiempos de pandemia y virtualidad.

Como todo análisis cualitativo, éste implica un acercamiento intuitivo más que tangible. No obstante el ejercicio de corroboración en el cual se ve implicado el análisis versa de un trabajo de contraste y cruce entre la información teórica y los testimonios de cada uno de los entrevistados involucrados:

El análisis cualitativo es una ciencia y un arte que no sólo involucra números y hechos, sino que envuelve también los deseos, las expectativas, las expresiones y la memoria en las experiencias humanas. (Núñez, M. y Santamarina, M.2017, p.205.)

Como se ha indicado anteriormente, el tipo de metodología escogida ha sido la cualitativa y con ello se ha escogido al *análisis del discurso*¹⁶ como procedimiento de trabajo, herramienta que bien exponen las autoras; M. Pilar Núñez-Delgado y María Santamarina-Sancho en el artículo titulado: *Propuesta de análisis crítico del discurso en entrevistas clínicas en profundidad* de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Granada, España (2017). Esta selección va orientada a establecer un ejercicio descriptivo como narrativo del análisis entre las categorías que emanan del marco teórico de esta tesis y las respuestas (testimonios) provenientes de las entrevistas semi estructuradas aplicadas a los cuatro gestores escénicos de las áreas del teatro, la danza y el circo de la ciudad de Arica.

Como señalan las autoras: “La propuesta que se presenta en este trabajo tiene como finalidad primordial proporcionar un modelo de análisis del discurso para las investigaciones en las que el principal instrumento de recogida de datos sea la entrevista clínica en profundidad” (Núñez, M. y Santamarina, M.2017, p.202).

Los beneficios y aportaciones que otorga el estudio de casos para el planteamiento de esta investigación bien queda reflejado cuando estas autoras sostienen: “permite al que lo realiza captar y reflejar los elementos de una situación que le dan significado” (2017, p.203). Según Núñez y Santamarina, es justamente en los estudios de casos: “donde la entrevista en profundidad se sitúa como el principal instrumento para recolectar la información” (2017, p.202). Lo anterior permite incorporar el tipo de análisis que sea más pertinente o se ajuste mejor a las necesidades de describir y adentrarse de forma más integral y profunda en los testimonios de los sujetos que han participado en este estudio.

En el libro *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales* de Lupicinio Iñiguez-Rueda et al se indica que: “la legitimidad del Análisis del Discurso

¹⁶ El modelo que combina varios elementos que permiten realizar un estudio más exhaustivo de los discursos de los sujetos participantes en estudios de casos, aunque el modelo puede adaptarse y utilizarse en investigaciones de diversa índole. (Núñez, M. y Santamarina, M.2017, p.201.)

como método proviene justamente de esta visión del lenguaje, pues en su acción investigadora, lo único que hace es utilizar las mismas herramientas que son utilizadas en cualquier contexto de acción social” (2006, p.80). El autor continúa enfatizando:

Así pues, el/la analista debe establecer una relación activa con los lectores/as de su trabajo e intentar mostrar cómo ha efectuado su lectura del texto. De este modo, el AD se convierte en un ejercicio más de negociación que de exposición, en el sentido de estar siempre abierto al debate y a la discusión de las interpretaciones realizadas.

Por tanto, como fruto de las definiciones aportadas por diversos autores podemos puntualizar, siguiendo a Steinar Kvale¹⁷, que el análisis del discurso se ocupa de “crear efectos de veracidad dentro de los discursos, que no son verdaderos ni falsos” (Kvale, S. 2011. *Las entrevistas de investigación cualitativa*. Madrid: Morata, p.147). El autor finaliza diciendo: El *Análisis del Discurso* se convierte, como consecuencia de lo descrito previamente, en una herramienta útil de análisis en las ciencias sociales y humanas (2011, p.147)

3.2.1 Porque y cómo utilizar este modelo de análisis

En el análisis del discurso a desarrollar, el propósito es cruzar y cotejar la información contenida en los conceptos claves expuestos en el marco teórico con los testimonios que cada entrevistado respondió sobre cada una de esas variables desde su propia perspectiva y realidad territorial. Según sostiene Iñiguez-Rueda: “el trabajo analítico consiste en examinar detenidamente los textos buscando todas las posibles lecturas, e identificar los efectos más conectados con la relación social que hay que dilucidar”. Así también el autor reafirma que:

¹⁷ Steinar Kvale es Catedrático de Psicología de la Educación y Director del Centro de Investigación Cualitativa de la Universidad de Aarhus, Dinamarca y profesor del Instituto Saybrook en San Francisco. Su principal campo de estudio han sido las filosofías europeas como la fenomenología, hermenéutica y dialéctica en la psicología y la educación. <https://edmorata.es/autores/kvale-steinar/>

No cabe duda de que otras lecturas son también posibles, dado que todo texto es ambiguo y difuso, pero lo que el análisis debe hacer es identificar los efectos principales, o los más importantes en función de la pregunta que se hace el/la analista (Iñiguez-Rueda, Lupicinio, et al. 2006,p.80)

Para estructurar y llevar a cabo el análisis crítico del discurso de forma organizada se ha considerado dos categorías principales, en las que residen las variaciones mencionadas previamente. Esas categorías o principios son denominados por Álvarez Gayou como *estadios iniciales* (Núñez, M. y Santamarina, M.2017, p.202). Los dos estadios iniciales son:

- 1) Identificar en los datos las categorías y sus propiedades (categorización de la información.
- 2) Incorporar las categorías y los datos a través de un proceso de comparación constante. Este paso permite comprobar las similitudes y las diferencias existentes entre los discursos.

3.3 Resultados esperados

Al obtener los resultados y posterior interpretación, se elaborarán diagnósticos y propuestas que formarán parte de una serie de recomendaciones. De este modo, a partir de la transcripción de entrevistas y su posterior análisis, se generará un texto descriptivo con los principales resultados de cada dimensión, la que cumplirá el rol de diagnóstico colectivo. A partir de ello, se construirá un segundo texto con recomendaciones que consideran las propuestas indicadas por los gestores entrevistados.

CAPITULO IV

Resultados, análisis y recomendaciones.

En este apartado se analizarán los principales resultados obtenidos a partir de las entrevistas, luego de su organización y de la clasificación temática de los conceptos claves que orientaron el cuestionario. El levantamiento de la información permitirá obtener un diagnóstico del actual estado de la gestión cultural de las artes escénicas en la comuna de Arica, particularizando en tres de sus áreas de caracterización como son el teatro, la danza y el circo, a partir de la voz de sus principales artífices. De tal manera, esta sección permitirá conocer el estado coyuntural de la gestión cultural de cada área escénica.

Estos resultados serán cotejados simultáneamente a partir del análisis de la información expuesta y descrita, lo que sentará las bases para la entrega de posibles recomendaciones y/o sugerencias a la labor escénica comunal. Los resultados y su análisis, se orientarán sobre la base de las dos etapas denominadas *Estados Iniciales*:

1) Identificar en los datos las categorías y sus propiedades

- Categorización de la información que emana de los conceptos claves de esta tesis.
- Exposición de los resultados (testimonios de las entrevistas semi estructuradas).

2) Incorporar las categorías y los datos a través de un proceso de comparación constante. Este paso permite comprobar las similitudes y las diferencias existentes entre los discursos.

- Análisis entre los principales resultados por categoría y el marco teórico del estudio.
- Para efectos de la exposición de los resultados, las categorías temáticas emanadas del marco teórico (conceptos claves) serán nombradas como *dimensiones* para cada área del texto descriptivo.

4.1 Análisis de resultados y elaboración de recomendaciones

A continuación se desarrolla el análisis de los datos de la información obtenida en las entrevistas, teniendo como referencia los aportes expuestos en el marco teórico de la propuesta.

4.1.1 Dimensión Cultura

Cultura como un derecho. En este aspecto existe sintonía por parte de los entrevistados en relación a los alcances que tiene el concepto de cultura en las bases de toda sociedad, como aquella “doble dimensión” (21) que es señalada por Manuel Antonio Garretón en su libro: *El Espacio Cultural Latinoamericano, bases para una política cultural de integración*. No obstante se observa, por parte de la muestra, que esos parámetros de concebir la cultura y su gran amplitud, acepciones y realidades, es preciso y gravitante concebirlas como un derecho, un eje transversal en todas a las áreas y realidades de la vida cotidiana de una comunidad.

Así lo señala la gestora Cecilia Acuña (*Carnavalón*) al señalar que: “Es necesario entender así la cultura, ya que suele quedarse limitada en entender el derecho cultural solo como el acceso a las artes”¹⁸. Acuña agrega que: “el derecho cultural tiene que ver con la participación activa de las comunidades, de los territorios, en camino a una democratización de la cultura, donde las comunidades no se entienden como beneficiarios sino actores, agentes participantes, que definen y deciden en cuanto al hecho cultural, comunidad inclusiva y diversa”¹⁹. Hoy en día, dada la coyuntura social chilena, se requiere con urgencia una cultura que debe ser apropiada y ejercida con libertad, según lo indican los gestores. De este modo será posible experimentar, y tener injerencia en el acto cultural como algo natural y propio de cada ciudadano de la comuna de Arica.

¹⁸ ACUÑA, CECILIA. (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, Martes 20 de noviembre, p. 126.

¹⁹ *Ibíd*em, p.126.

Así también en el marco teórico se sostiene que: “La cultura es aquello que ha contribuido a producir las identidades existentes, que ha servido para regular las relaciones sociales y que ha naturalizado un conjunto de relaciones de poder” (2003, p.20). Aquellas correlaciones de poder son cotejadas por parte de los gestores al afirmar que la cultura no debe obedecer a la concepción que cada gobierno de turno le otorgue y por tanto ponga en práctica, ya que lo único que esto ha ocasionado, según sostienen, es coartar, mutilar y remplazar las expresiones de cada pueblo con otras ideologías precarias y mercantilistas. Existe por lo visto, como sostiene Pamela Castillo (*Jiwasanaca Circo*), “una dicotomía cuando, se trabajan iniciativas escénicas como hábito constante asumido en la dinámica cotidiana, y por otra, cuando la institucionalidad no sabe captar la realidad local y ni siquiera ponerse al servicio de esas realidades territoriales”²⁰ Por tanto, se evidencia la necesidad de una concepción sobre la cultura que trascienda los gobiernos, que sea una política de estado permanente y que se ajuste al devenir de los tiempos, de las realidades territoriales que en Chile son diversas.

Inmigración como una oportunidad. Por otro lado, de acuerdo con Manuel Antonio Garretón “la cultura es uno de los dispositivos que permite la reproducción de la sociedad, aunque es también un agente para contribuir a su transformación” (21). En esa medida los testimonios señalan que la migraciones forzadas a nuestro país -y en especial a la región de Arica y Parinacota- más que un factor negativo, deben ser tomadas por el estado, la institucionalidad cultural, y el gobierno como una oportunidad para enriquecer el fenómeno cultural, sobre todo en realidades tan particulares como la comuna de Arica, donde esa transformación de prácticas, saberes e identidades siempre han estado en contante renovación y tránsito, pero parcial y difícilmente validada por el estado chileno. “Todos tienen derecho a manifestarse culturalmente especialmente en lo que se refiere a migraciones forzadas, que también tienen un bagaje cultural importante y de intercambio

²⁰ CASTILLO, PAMELA (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, miércoles 15 de diciembre, p.127.

universal, la neo liberalización no contribuye, solo le interesa la competencia y el consumo, cuestiones alejadas de la cultura”, señala Pelusa López, de Escuela Danza Viva.²¹ En este punto los gestores escénicos subrayan que todavía la óptica de las políticas culturales conserva un diseño centralizado y parcial sobre realidades territoriales, que evidencian la necesidad de su reescritura, de manera participativa y resolutive con cada comunidad.

El rol de las instituciones. Pareciera, por tanto, que pensar la cultura y el poder, en el nuevo escenario político, local y global es un ámbito de incalculables teorizaciones, lo cual al ser un umbral -en momentos difuso y en otros muy nítido- requiere concebir nuevos conceptos sobre cultura que estén más asociados a una realidad territorial, donde el hecho cultural esté totalmente impregnado en la participación ciudadana. Es por ello que las teorizaciones sobre cultura deben salir de su zona de confort y renovar sus significados en función del ejercicio cotidiano que por ejemplo las organizaciones escénicas entrevistadas ponen en reflexión y cuestionamiento para aplicarlas en sus espacios.

No sólo se pretende, que buscar respaldo económico de manera directa y constante para levantar procesos artísticos e iniciativas en la ciudad sea la norma, sino que -en términos de gestión- la comunicación y retribución de instituciones como el Ministerio de las Culturas y el Patrimonio y la Municipalidad acabe con sus acuerdos no cumplidos y experiencias burocráticas que desgastan el espíritu proactivo en lo escénico. Por tanto, como señalan los entrevistados hoy, y al parecer así está paulatinamente ocurriendo, cuando la institucionalidad cultural de gobierno o la municipal, desee construir políticas culturales, regionales o sectoriales, se hacen imperante dos acciones: *los diagnósticos participativos* y *los presupuestos participativos*. Estos factores permitirían constatar un posible espacio cultural que transforme constantemente su noción de cultura a partir de cada individuo y/o colectivo que vive e interviene en ella.

²¹ LOPEZ, PELUSA (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, martes 14 de diciembre, p.127.

4.1.2 Dimensión Espacio Cultural

En relación al espacio cultural de Arica y Parinacota, la muestra permite orientar los principales alcances sobre las dificultades y oportunidades que tiene la comuna para el desarrollo de la gestión escénica. Los testimonios aportaron matices en esas dos direcciones.

Amplitud, riqueza y complejidad. En relación al espacio cultural de Arica y Parinacota, la muestra testificó los principales alcances hacia las dificultades y oportunidades que tiene la comuna para el desarrollo de la gestión escénica. En aquel menester se observaron opiniones que perfilan a la comuna como un espacio cultural donde los factores formativos y la infraestructura cultural de gestión institucional para las artes escénicas son casi nulas o inexistentes. A su vez, constituye un territorio con bondades climáticas y limítrofes que posibilitan el intercambio artístico/cultural con circuitos escénicos pertenecientes al macro zona andina.

Este último aspecto sintoniza con lo planteado por Manuel Antonio Garretón (2003) cuando sugiere que “un espacio cultural está compuesto de territorios geográficamente delimitados, visibles, identificables, pero que hay también espacios que no son territorialmente ubicables, o que lo son sólo parcialmente” (34). Ello conlleva a consensuar que la comuna de Arica y la región en la cual se encuentra inmersa, hace mucho tiempo que trasciende naciones y sus delimitaciones territoriales, no solo desde lo geográfico sino en la amplificación de prácticas, saberes y patrimonios culturales que se entrecruzan en toda la macro zona andina y que compromete a países como Perú, Bolivia e incluso Ecuador.

El espacio cultural, en su concepto más amplio: “es aquel que incluye lo físico territorial y lo no territorial incluyendo lo comunicacional y lo virtual”, señala Garretón (35). Por tanto la historicidad temática, las costumbres y los comportamientos, la inmaterialidad de conocimientos, han permeado sin duda, como manifiestan los testimonios, el ejercicio de las artes escénicas de la comuna, a través de la

diversidad de montajes, talleres, certámenes, festivales etc. que según las opiniones vertidas en este estudio, han configurado una identidad en la manera de articular la actividad escénica en esta parte del país.

Descentralización. Desde el punto de vista de la descentralización y sus oportunidades de implementación, considerando el factor de la cultura y las artes en el futuro devenir de la comuna de Arica, estas posibilidades generan un ligero contraste de miradas en relación al marco conceptual de la presente investigación. Los gestores escénicos parecen conscientes del pasado industrial de la ciudad, pudiendo dar lugar a un giro de timón reconvirtiendo aquel pasado ariqueño en un circuito de centros culturales en la comuna, teniendo como referencia lo planteado en el marco teórico por las autoras Maitén Arns y Eloísa Wheatley, sobre la relación comparativa entre la localidad de Renania en Alemania y Lota en Chile. En su trabajo plantean que ciudades post industriales como *Durmond* cuentan hoy con un despliegue y ecosistema artístico sustentado en su patrimonio cultural material. Los gestores son también conscientes de la necesidad de una descentralización, pero que esta podría tomar forma a partir de otro tipo de decisiones.

Asimismo, existe completa conciencia de la realidad chilena, marcada por una aguda centralización de recursos y estrategias políticas, no sólo a nivel nacional sino también a nivel regional: la comuna de Arica concentra la mayoría de la actividad en desmedro de otras pequeñas localidades andinas. Los gestores plantean, por tanto, que algunos caminos a tomar pueden materializarse pasando por la voluntad política y desde la validación de presupuestos participativos que generen programas y proyectos permanentes de intercambio de saberes, formaciones y economía creativa entre el mundo rural y la ciudad, con la intencionalidad de garantizar y perpetuar el patrimonio vivo y la cultural inmaterial. Se expresa que dichos cambios de eje también serían posibles con la designación de recursos por región, y en el caso de la Región de Arica y Parinacota deberían ir en esa lógica, en la cual exista autonomía en el financiamiento y que la concursabilidad a fondos atiendan, por fin, a la realidad de la región, en cuanto a requisitos, acceso, capacitaciones y proporciones.

Vinculación con países vecinos. En un margen específico y no menos gravitante, se observa una inclinación coincidente entre la especial condición geográfica de la ciudad de Arica y su memoria histórica, que podrían transformarla en un nodo natural para el desarrollo de procesos de integración con los países vecinos. Los testimonios puntualizan que la comuna esta contextualizada en una región con muy pocas localidades de población considerable, lo que no posibilita alimentar circulación de trabajos escénicos. No obstante, este factor se modifica y se reconsidera cuando la mirada se extiende al territorio andino que comprende ciudades urbanas de las dos repúblicas cercanas.

Así lo expresa Pamela Castillo al señalar: “nosotros mismos sabemos que las características de la región hacen que nosotros podamos tener más vínculo con Perú, con Tacna que el mismo Iquique, entonces que uno propiamente tal pueda hacer giras, que nos ayude a visualizar nuestras giras fuera de nuestro Chile y que podamos trabajar como zona franca el trabajo escénico”²². Esta estrategia ofrecería grandes ventajas comparativas frente al resto del país, por la integración cultural, política y económica con Bolivia y Perú. Tal es lo que manifiesta el académico de la Universidad de Tarapacá Herman Reiteri, cuando indica que un verdadero plan de desarrollo regional: “tendrá por misión contribuir al desarrollo y al poblamiento regional y a la vez al desarrollo de los países participantes” (234).

Las opiniones de los entrevistados ratifican lo anterior, al proponer que las actuales líneas de financiamiento de fondos de cultura en Chile, que subvencionan circulación regional de trabajos escénicos, deben rediseñar su lógica y aplicación a un contexto donde su particularidad sea la circulación bilateral, ya que la ubicación geográfica y la realidad cultural de esta región del país así lo hacen posible. Se habla por parte de los gestores de una posible *zona franca artística escénica*, idea que hoy cuenta con un respaldo de actividades de creación e intercambio artístico,

²² CASTILLO, PAMELA (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, miércoles 15 de diciembre, p.132.

que llevan muchos años funcionando pero que nunca han sido validadas desde las esferas institucionales de gobierno, las leyes y las políticas públicas.

4.1.3 Dimensión Gestión Cultural

Colaboración comunitaria. En cuanto a la valoración que los gestores escénicos tienen sobre los principales hitos de la labor en la gestión desarrollada en sus organizaciones y espacios escénicos del teatro, la danza y el circo en la ciudad de Arica, los testimonios expresaron por una parte que tanto *Carnavalón teatral y Galpón Jiwasanaka Circo* -Cecilia Acuña y Pamela Castillo (respectivamente)- han concebido una metodología de trabajo que acentúa el acto colaborativo y comunitario. Esto, tanto entre el equipo, como con sus colaboradores, que están compuestos por los vecinos, vecinas y organizaciones sociales de los barrios en los territorios donde se circunscriben sus acciones, siendo éste un elemento distintivo de sus fortalezas. Sus gestoras han sido profesionales, que como señala Carlos Canal Yáñez “hacen lectura de su realidad e interpreta con distintos símbolos y códigos los diferentes escenarios de la diversidad creativa, a fin de enlazarla entre productor y usuario, siguiendo rutas adecuadas para lograr positivos resultados e impactos” (128).

Como se pudo expresar en parte de la muestra, estas dos primeras organizaciones escénicas han sido un segmento de un sector emergente de la gestión cultural y de las artes en la ciudad de Arica, observándose en sus testimonios un trabajo territorial que ha cobrado mayor relevancia por su actividad constante, adaptativa al contexto y su dinamismo. Aquéllos, son resultados óptimos que -como reconocen las gestoras- han sido cada vez más visibles en los distintos escenarios y situaciones que les ha tocado abordar en sus años de trayectoria. Como lo hace notar Carlos Canal Yáñez: “esto se relaciona con la existencia de numerosas iniciativas de acción cultural local, talleres barriales, grupos de teatro comunitario, puntos de cultura, corporaciones de arte y transformación social,

asociaciones de cultura viva comunitaria con gran dinamismo en todo el continente” (65).

De este modo, hay similitud entre los testimonios y el marco conceptual citado, ya que el acto de gestionar cultura -siendo las artes escénicas, la parte más visible de esta dimensión para el interés de este estudio- ha contemplado para la estas gestoras planificar, programar, proyectar y producir diversas prácticas en torno a la diversidad de los recursos escénicos disponibles. En esa medida como señala Cecilia Acuña:

Carnavalón desde sus inicios se ha caracterizado por la gran convocatoria de voluntarios, los cuales a lo largo del tiempo se han fidelizado, Esta experiencia nos ha llevado a generar un trabajo más abierto a la colaboración y participación con quienes se trabaja desde la retroalimentación de sus conocimientos, aptitudes y actitudes (2021, p.135).

Ha significado por tanto generar estrategias para desarrollar procesos que han contribuido, según lo expresado, a la transformación de la realidad en los barrios donde se ha desarrollado su accionar en la comuna.

Por otra parte El *Centro MB2 para la Experimentación de las Artes y la Escuela Danza Viva* es otra arista de los testimonios que, según manifiestan, han generado un punto de quiebre al proponer dos espacios escénicos independientes que crean, producen y exhiben programación artística fuera del ámbito público. El *Centro MB2*, por su parte manifiesta con convicción que los programas de vinculación de este espacio con las comunidades y públicos “es único en la región de Arica y Parinacota” y tan potente en su ejecución que tiene diversos convenios de colaboración con instituciones privadas, públicas y de la organización civil. Es como lo expresa su gestor cultural: “un contrapunto a la medida artística ariqueña”²³. Esto se relaciona preliminarmente con modelos de gestión que involucran la producción artística, la circulación de obras teatrales, la formación y la investigación,

²³ MONTANARES, FERNANDO (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, miércoles 17 de noviembre, p.134.

proponiendo y vinculando obras, artistas en gestión, localizaciones o emplazamientos y acciones artísticas, a la par que organiza e incuba proyectos artísticos, vinculándolos en un entorno social y educativo con poblaciones y establecimientos de educación ubicados a grandes rasgos en un radio de acción que comprende el sector de las poblaciones Maipú Oriente, San José y sus alrededores, así también el sector de la población Chinchorro de la comuna de Arica.

Así también se trata de un espacio de artes escénicas que con sólo ocho años de existencia, según expresa su gestor cultural Fernando Montanares, “ha generado la instauración de un paradigma que, por medio de su trabajo territorial ha permitido poner las artes escénicas en la palestra de una discusión social, instando a establecimientos educacionales a contratar obras locales, valorar la producción local y también participar de la oferta programática de esta gestión” (2021, p.133). Esto se ajusta a un ejercicio de la gestión de las artes que, a juicio de Carlos Canal Yáñez, es: “un conjunto de estrategias utilizadas para dinamizar y fortalecer la creatividad, la investigación, la producción, la circulación, la promoción, la formación y la difusión de las distintas prácticas artísticas” (128-129).

Por otro lado *la Escuela Danza Viva*, recinto particular en la formación en danza, expresa un trabajo de gestión desarrollada los últimos 10 años en la comuna de Arica. Centrándose en la formación de niños/as y jóvenes en conocimientos y prácticas de las artes de la danza y el baile. Objetivos articulados, como menciona su gestora cultural Pelusa López, “siempre por y desde la misma escuela hacia estudiantes de ciclos de enseñanza básica y media”²⁴. Su gestora expresa que la escuela ha tenido apoyo de financiamiento municipal y ministerial, pero que estos recursos no han sido suficientes, No obstante, se añade que el trabajo desarrollado ha tenido un impacto territorial importante esta última década tanto en la ciudad de Arica como fuera de ella (Iquique, Valparaíso y Perú). En esta lógica y según lo

²⁴ LOPEZ, PELUSA (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, martes 14 de diciembre, p.138.

expresa Carlos Canal Yáñez: “en el entendido de que el arte es un elemento que transforma sentidos, genera autoestima, refuerza identidades, desarrolla emociones, motiva creaciones, despierta pensamientos y que funge como una fuerza para el desarrollo del ser humano, el gestor cultural de las artes se constituye en mediador entre el producto artístico y el usuario” (127). Ha sido en el caso de *Escuela Danza Viva* un facilitador de procesos artísticos, un servidor y agitador de las artes.

Enfrentar la pandemia. En relación con lo gravitante que ha sido el gestor cultural en el contexto sanitario en la comuna de Arica podemos observar que los testimonios sostienen que, sin duda, han sido muy relevantes las diversas acciones tomadas para afrontar la pandemia y sus repercusiones en el sector escénico de la comuna. El gestor, como figura relevante en el ámbito de la actividad cultural, continuó mediando entre la institucionalidad cultural y los territorios, pero comenzando primero al interior de cada organización: “Ahora bien, este contexto pandémico, nos ha demostrado que muchos dirigentes sociales han hecho labores de gestión cultural, por el puro ímpetu y certeza que con la dinamización cultural se va ayudar a levantar y empoderar a sus comunidades”²⁵. Lo que sintoniza con lo sostenido por Carlos Canal Yáñez: “destacan las capacidades del gestor cultural para la inserción y el desarrollo de prácticas culturales en comunidades, estableciendo relaciones a partir de la sensibilidad, el olfato, la escucha, la empatía y lo vincular (26).

En pandemia, más que menguar las acciones de los gestores/as escénicas desde sus organizaciones hacia sus públicos y comunidades, se impulsaron estrategias aún más diversas, las que permitieran no perder los vínculos creados durante años con todas esas personas. Se enfatizó que la gestión cultural implica acciones en constante renovación sobre las confianzas, alianzas y compromisos

²⁵ ACUÑA, CECILIA. (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, jueves 18 de noviembre, p. 139.

con las comunidades. Pamela Castillo (Circo) señaló que: “Yo creo que los vínculos siempre se tienen que renovar, es una constante eso, si tú no estás en constante trabajo, imposible renovarlos también. ¿Qué pasó? Antes de la pandemia llevábamos un trabajo sostenido y con la pandemia cayó un momento, hubo meses en que no estaba pasando nada, porque estaba difícil para todos” (2021, p.139). Pero aquel factor no hizo que bajaran los brazos, sino como así declara la gestora: “y claro, como que obviamente el aguante que uno tiene, la porfía, y por ahí empezamos a empezar a empujar nuevamente el carro, y ahí retomamos ciertos vínculos con el exterior” (139). Por lo que desistir de realizar actividades, incluso en contexto sanitario no era una opción para los gestores del teatro, la danza y el circo de la ciudad de Arica.

Herramientas tecnológicas. Según se manifestaba, todas las aristas y piezas de articulación de las estrategias de gestión que siempre habían sido utilizadas por estas cuatro organizaciones -que iban desde el trabajo de contacto directo y coproducción con los representantes de organizaciones sociales; la creación de audiencias con los establecimientos educacionales; las subvenciones con la institucionalidad cultural; la oferta hacia el sector privado; la administración de los espacios; la programación escénica; la creación y producción- se vieron mermados durante lo más agudo de la pandemia. Sin embargo, el ímpetu de cada gestor dictaba continuar con los medios que se tuvieran a disposición para no perder los vínculos creados y que la utilización de la tecnología fue una de las estrategias que permitió conservar dichos lazos, hasta que se retomara la presencialidad de la actividad. Aquello finalmente aconteció y ha tenido que caminar de la mano con la virtualidad, amplificando las posibilidades de nuevos públicos, de redes de trabajo con otras latitudes de la macro zona andina.

Adaptación frente a lo adverso. Se evidencia una perspectiva positiva después del caos que significó la pausa artística. Este diálogo constante, pese a las dificultades, fue gravitante, esta determinación ha sido fundamental para el sector escénico de la ciudad, ya que se fortalece un camino hacia una buena formalización y una eventual profesionalización de la gestión cultural de las artes escénicas, en

base a correctos diagnósticos y mediación con el contexto. Lo anterior, se refuerza si consideramos lo que Carlos Yáñez señala al decir que: “a la vez sería preciso dejar espacios abiertos a la creatividad y a la indeterminación, con frecuencia escurridizas a las perspectivas disciplinares, en el cruce de las cuatro arenas de la gestión cultural como: activismo, ocupación laboral, profesión y campo académico” (31).

Es decir, hay un compromiso ético y estético ineludible y exigible en el ejercicio de la profesión de estos cuatro gestores escénicos, que ejemplifica al gestor como aquel que permanentemente está realizando análisis de su realidad, de sus espacios de trabajo y con los territorios donde se circunscriben sus acciones, para entregar propuestas conectadas con las necesidades e intereses de su entorno cotidiano, incluso en contextos adversos.

Críticas a la institucionalidad cultural. Sobre la base de las respuestas que los gestores culturales en lo escénico de la comuna de Arica ofrecieron a este estudio, respecto a cómo observaban el desempeño de la institucionalidad cultural en la región durante la pandemia y las cuarentenas, las observaciones permiten comprender que prácticamente hay consenso total en que el criterio de ayuda y respaldo que el MINCAP y la municipalidad de Arica ofrecieron a los artistas de la comuna, y en específico al sector de las artes escénicas fue paupérrimo, deficitario, burocrático y lleno de contradicciones.

Como señala Cecilia Acuña (Teatro): “Da la impresión que ambas instituciones generaron dichas acciones como para que se viera que algo estaban haciendo, y que deberíamos estar agradecidos que dichas instituciones movieran cielo mar y tierra por generar dichos *trabajos* que más bien fueros *pololitos*. No se trabajó desde la emergencia, para generar programas mancomunados con otros ministerios, o bien entre la muni y mincap para la generación de empleo”²⁶. Ello generó postular y “mendigar” por ayuda que no auxiliaría a todos en un contexto

²⁶ ACUÑA, CECILIA. (2021). Entrevista realizada por el autor, Arica, Chile, jueves 18 de noviembre, p.141.

donde era imposible generar trabajos y recursos por parte del sector. Dichas variables en el devenir histórico de estos organismos de la oficialidad regional y comunal han generado también una mirada más concreta de la situación, como lo indica el gestor Fernando Montanares (teatro):

Pienso que el arte es importante para la sociedad, pero no lo más importante, hay áreas más urgentes, y la oficialidad siempre ha usado esa desventaja para colocar nuestro quehacer en la vitrina de lo decorativo. Entendiendo esto, pienso que las instituciones accionan tal y como suponen que deben accionar, pedirles más que eso es francamente una pérdida de tiempo a mi pensar, no obstante su trabajo a mi gusto con lo escénico es, por supuesto, muy carente (2021, p.141).

Si se observa por tanto a la gestión cultural y su ejercicio de acción -que incluye por cierto a quienes articulan y conforman la oficialidad del estado en cultura por región- sin duda, la praxis de la gestión fue casi inexistente. Lo anterior considerando que lo que la gestión cultural persigue, fundamentalmente, es buscar y mediar por espacios de transformación cultural y facilitar las acciones que contribuyan a la cultura y a todas las dimensiones que ella conlleva en un territorio.

La gestión cultural es una herramienta concreta para delinear acciones dirigidas a recursos de las disciplinas artísticas, cada una, con una serie de particularidades en sus procesos. Es, por tanto, en situaciones de emergencia donde más debe lucir su cualidad de adaptación y búsqueda de soluciones. Dicha acción fue errática y solamente la gestión de las organizaciones escénicas de la comuna dieron ejemplo de un accionar en red que contribuyera a subsistir en aquel contexto hostil.

La gestión cultural, en este caso la gestión de las artes, es una actividad, que como dice Modesto Gayo “se vale de materiales heterogéneos y perspectivas menos disciplinadas, pues se centra en el hacer de los proyectos específicos en tiempo y lugar, y está atenta a las necesidades de diversos públicos y obras” (27). Esa puesta en valor constante, que la gestión cultural articula como cualidad intrínseca de su composición, estuvo ausente por parte de una institucionalidad de

la cultura regional y municipal, que según los testimonios hace años requiere de renovación desde sus raíces.

También se acotó que en el contexto más agudo de las cuarentenas sí existieron organizaciones culturales de la ciudad que obtuvieron subvenciones directas y apoyos de recursos considerables, lo que significó en la opinión de parte de algunos de estos gestores una situación paradójica, una dicotomía en el comportamiento de ayudas de emergencia entre lo que la mayoría de los artistas de la ciudad necesitaban con premura *versus* lo obtenido por otros espacios escénicos. Así lo enfatiza Cecilia Acuña (Teatro) al señalar que: “en las artes escénicas es paradójico como organizaciones como Centro cultural *El Tren* y centro *MB2* estando en pandemia y contexto de emergencia y precariedad del resto del gremio, se hayan adjudicado más de \$150 millones de pesos, entre subvenciones directas del CORE, el MINCAP y fondos concursables, es decir el mayor presupuesto que hayan manejado en su trayectoria. Y bueno no es de extrañar si cuentan con financiamiento como un PAOCC²⁷ que maneja un presupuesto que puede pagar a profesionales que trabajen en tus siguientes postulaciones” (2021, p.142).

Pareciera por tanto que esta situación, según la óptica de esta gestora, coloca en evidencia que en aquel contexto complejo para todo un gremio escénico local: “con la llegada de fondos de emergencia, se dejó ver de manifiesto y con mayor evidencia la problemática de la concursabilidad, la cual es sesgada y finalmente beneficia a un par de organizaciones con mayor poder de gestión y con más presupuesto y medios, es decir quienes contaban con espacios y dineros tuvieron más y más dineros y subvenciones”(137). Por otro lado también se puede apreciar, que los gestores escénicos fueron quienes demostraron el temple y la capacidad para salir adelante de la situación, lo que se emparenta con lo expresado en la revista del Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Chile (MGC) donde se señala que: “El creador o artista es un agente de cambio que tiene la capacidad de generar tensión entre la tradición y la creación, entre la memoria y el

²⁷ Programa de Apoyo a organizaciones culturales colaboradoras (MINCAP).

cambio, entre la realidad y el mito, entre lo objetivo y lo subjetivo” (2).

Es así como los testimonios expresan que el arte es fundamental para la sociedad, pero ¿Cómo enriquecer la vida cultural de un territorio, si no hay paraguas que protejan a los gestores y artistas por igual en situaciones extremas? Carlos Canal Yáñez indica que: “es fundamental trabajar en torno a planes, programas y proyectos, tomando elementos esenciales como los factores artísticos, que redunden en adecuados proyectos que fortalezcan la vida cultural de un determinado territorio y coadyuven al desarrollo humano y económico” (128). Pero a la vez sería gravitante un mejor ecosistema de trabajo bajo mejores criterios y ética para ponderar y abordar situaciones que terminen por acompañar y salvaguardar a los creadores, los gestores y su ámbito laboral con equidad.

Finalmente los gestores escénicos manifiestan que se requieren cambios fundamentales: es de esperar que un nuevo texto constitucional considere una reestructuración de las instituciones culturales de gobierno y municipales, donde el trabajo que se genere, como se mencionó anteriormente, se desarrolle a partir de diagnósticos y presupuestos participativos; donde la praxis de la gestión cultural y de las artes se ejerza con plenitud en beneficio de sus artistas y la comunidad. Se evidencia por tanto a un gestor cultural que debe ser un profesional que apueste, mediante el trabajo con objetos culturales, a que se puedan activar nuevos modelos de identidad y que se pueda intervenir en los vínculos humanos que sostienen nuestras prácticas ordinarias sobre todo en contextos sanitarios y sociales complejos.

4.1.4 Dimensión Artes Escénicas

Financiamiento. A partir del factor del financiamiento público, y respecto de si ésta ha sido un obstáculo para la libertad escénica o todo lo contrario -una necesidad absoluta- los gestores expresaron en primera instancia que los recursos económicos públicos para el desarrollo escénico jamás serán un obstáculo para la

libertad del ejercicio escénico, pero si una necesidad urgente. En esa medida, si consideramos lo expresado por Lucina López Jiménez, se puede evidenciar que hay concordancia al manifestar que “el financiamiento evidentemente contribuye a poder articular las actividades culturales” (2011, p.71) aun cuando, como expresó también parte de los gestores, no es determinante a la hora de dar continuidad a iniciativas y procesos de trabajos en contextos extremos como el Covid-19:

Como Colectivo *Carnavalón* hemos levantado proyectos sin ni un peso de financiamiento público ni privado, a punta de colaboraciones de la comunidad carnavalona, justamente en pandemia, el 2020 realizamos el programa on line *Carnavalón lo hacemos todos*, siendo uno de los primeros en realizar una iniciativa virtual y el 2021 el *8º Encuentro Carnavalón teatral Desde las raíces*, ambos proyectos desde la pura autogestión” (Acuña, Cecilia, 2021.p.145).

La pandemia visibilizó y aunó voluntades entorno a la autogestión y el trabajo colectivo de los equipos de las organizaciones escénicas, buscando retomar los vínculos, sobre todo de aquellos espacios y organizaciones escénicas cuya labor se sustenta fundamentalmente en lo comunitario.

Por otra parte, el sector de las artes escénicas de la comuna de Arica ha sabido incorporar procedimientos e instrumentos profesionales de gestión que han ayudado optimizar sus recursos. Lo anterior, para que se adapten satisfactoriamente a los cambios dinámicos y profundos que se están produciendo tanto en la evolución de este sector en la última década, como también a partir de las consecuencias en las transformaciones sanitarias y sociales que han acontecido en Chile, y que sin duda han puesto a prueba la adaptabilidad de los gestores y su observación crítica del sistema de la institucionalidad cultural donde deben navegar para subsistir.

Esto se refleja en las convocatorias a concursos del Fondo de Artes escénicas, donde aún se perpetua la competitividad entre pares escénicos, los

recursos acotados, y la adaptabilidad a una realidad de proyectos a postular donde -por ejemplo- no hay claridad justificada y medida en términos de distribución de recursos por Ítems. Todavía se espera la existencia de una “armonía presupuestaria” hacia los trabajadores escénicos y audiovisualistas, quienes desde la pandemia han tenido que trabajar mancomunadamente y que hoy ya son parte de las bases, convocatorias y diseño de proyectos del Mincap en lo escénico. Así lo señala Pamela Castillo Contreras (Circo): “O sea, creo que el financiamiento lo necesitamos si o si, no es que sea una traba, tenemos que tener ingresos, tenemos que tener financiamiento para poder producir. Producir en la nada es muy difícil, la concursabilidad yo creo que es la traba, el hecho de concursar con nuestros pares y que esa concursabilidad no sea equitativa también creo que es lo complejo” (2021.p.145).

Así también parte de los testimonios expresan crítica al manifestar que el financiamiento es el paradigma del siglo XXI, donde “a los creadores no se les entrega dinero para realizar sus proyectos e iniciativas escénicas, sino que para completar un informe final que justifique el dinero que el estado ha gastado” (Montanares, Fernando, 2021, p.145). Según Montanares, “en la actualidad los estados entregan fondos a las artes para mantener vigentes convenios internacionales y cumplir estándares específicos, al menos en Latinoamérica y en Chile” (145). Este diagnóstico se completa por Lucina López Jiménez, cuando indica que “las artes escénicas enfrentan fuertes disyuntivas de carácter estético y también de gestión en perspectivas de sostenibilidad” (72). Por tanto esta situación implicaría considerar irrisorio, “que los Estados entreguen fondos para impulsar avances sustantivos en las disciplinas artísticas por medio de la mera genialidad y libertad creativa de los artistas”. Entonces, ¿No hay libertad creativa en tanto esta se encuentre sujeta a ciertos parámetros donde accionar?

De acuerdo a lo anterior, la libertad escénica sería una ficción, ya que esa libertad está condicionada por los circuitos de exhibición y políticas públicas. De este modo, pareciera que “la calidad interpretativa de los creadores ha ido en aumento no así las estrategias de gestión en las que descansan las artes del cuerpo

y del espacio en vivo. Mucha producción, poca circulación y públicos inestables que no necesariamente encuentran en el espectáculo en vivo algo que nutra su existencia, sus esperanzas y sus deseos” (72).

Mente y espíritu. No obstante, quedó de manifiesto en el contexto de pandemia y virtualidad que las artes y las artes escénicas en este caso, sí contribuyeron a alimentar el espíritu y la salud mental de los ciudadanos gracias a la virtualidad. Por aquello, los gestores escénicos de la muestra evidencian -a través de sus testimonios- un trabajo sostenido que no abandona sus planes de gestión, aunque se vieron sin duda afectados por la crisis sanitaria y por el poco respaldo estatal en cultura. Queda así de manifiesto, que lo más relevante era fortalecer los vínculos entre los equipos, las audiencias y la comunidad de los territorios donde se han circunscrito sus actividades estos últimos diez años.

Lo anterior se ajusta con vehemencia a lo referido en el marco teórico que señala: “uno de los retos más importantes de las artes escénicas es crear un ambiente ecológico, donde puedan florecer, crear arraigo, crecer y diversificarse en íntima relación con una gran diversidad de expresiones, tradiciones e innovaciones; en interacción con ciudadanos cuya cultura cotidiana es altamente corporal, pero que a la vez, en muchos casos, se resisten a asumirse en su dimensión de públicos de las artes, de los profesionales en muchos países, ciudades y comunidades del mundo Iberoamericano” (71).

Uso de nuevas tecnologías. En otra arista, se puede observar cómo la muestra de gestores escénicos dio testimonio sobre cómo se concibieron los procesos formativos, creativos y de difusión de sus espacios y eventos escénicos en la comuna de Arica en pleno contexto de pandemia. En dicho aspecto, los testimonios enfatizan -en primera instancia- que las disciplinas del teatro, la danza y el circo son áreas de las artes escénicas donde se expresan con claridad sus características constitutivas, las que versan del trabajo presencial y convivial. No obstante, fue esta actividad en tiempo real, la que vio alteradas no sólo su capacidad de concebir espectáculos, sino que también su capacidad de transmisión de sus creaciones. Así lo afirma Cecilia Acuña (Teatro):

Creo que la pandemia hizo que les artistas escénicos investigáramos en otros lenguajes y en otras disciplinas, lo que desarrolló nuestra creatividad a full, ahora bien, no podría catalogar estas acciones artísticas como teatro en sí, ni tampoco cine, ni meramente teatro o danza grabado. Creo que es algo nuevo que explora en lo escénico y lo audiovisual, lo cual considero positivo en cuanto a que diversifica las formas de comunicar, emocionar y hacer arte (2021,p.147).

De este modo, los gestores de la muestra indicaron que, en aquel contexto, debieron acudir a otras formas y a otros lenguajes artísticos, que les permitiesen seguir activos y seguir concibiendo creaciones y actividades escénicas en la comuna. En esa medida la utilización de la tecnología, implicó la grabación de obras de teatro, danza y circo, gestión de festivales y eventos para ser transmitidos a través de plataformas streaming, RR.SS y otros medios de llegada a los públicos.

Estos procesos conllevaron poner -en algunos momentos- en tela de juicio si lo que se estaba forjando eran realmente creaciones ligadas a las artes escénicas o no. Si bien hubo dudas al comienzo, se sabía que se estaba en presencia de un momento híbrido, o de manifestaciones que aún no tenían catalogación; si es que se trataba de trabajos audiovisuales *per se* o trabajos escénicos tecnomediados.

Ahora bien el marco teórico de esta tesis hace referencia a que sin duda la historia de las artes escénicas, de un tiempo a esta parte, ya son comprendidas como un sector que ha permeabilizado sus creaciones entre estas distintas aristas escénicas desde mucho antes de la pandemia. Lo anterior se puede apreciar en lo contenido en la *Política Nacional de Artes Escénicas de Chile 2017-2022*: al señalar que: “En las últimas décadas los creadores(as) de las artes escénicas, campo que comprende principalmente a las artes circenses, la danza, el teatro, la ópera, los titiriteros y los narradores(as) orales, han desbordado los marcos tradicionales de sus ámbitos, abriéndose a un amplio espectro en el que participan diferentes modelos de creación” (11, 12).

Aquello, pone de manifiesto, según esta política cultural, que esto ha implicado que “los límites de sus lenguajes creativos se hayan vuelto difusos, incluyendo elementos esenciales de cada uno de ellos, como la experimentación

entre ficción y realidad, la coexistencia de prácticas contemporáneas y tradicionales, de género, y el productivo diálogo con las tecnologías, los que han influido en una nueva experiencia entre artistas y públicos, materializándose sin anular las especificidades de estos dominios (11, 12).

De acuerdo a lo anterior, no pareciera ser una novedad el cómo se han desarrollado las artes escénicas en Chile, en donde la tecnología ha tomado protagonismo en los montajes y ha contribuido a los discursos estéticos y de sentido de los creadores/as en lo escénico. Sin embargo ha sido evidente, según los testimonios, que la pandemia agudizó este recurso medial no sólo en lo creativo. Se han extendido sus capacidades hacia la transmisión de festivales, la contratación de profesionales en lo audiovisual, y fondos concursables que hoy ya tienen en sus bases este factor como requisito, aunque no equiparados con los financiamientos que siguen siendo los mismos.

En la teoría escénica latinoamericana, y en Chile, se ha venido reflexionando y poniendo en tensión permanentemente -como que si fuera un presagio- las características conviviales de las artes escénicas y las características tecnoviviales de las artes audiovisuales (cine, televisión etc.) Se manifiestan de este modo las realidades de las disciplinas que componen estas dos áreas de las artes, y por tanto, concientizar el comportamiento de las audiencias frente a estas dos formas de experimentar el fenómeno escénico y el fenómeno audiovisual independientemente.

Lo tecnovivial siempre ha implicado acceder a trabajos audiovisuales a través de una pantalla que trasmite lo creado de manera diferida. Lo convivial, como se señala en el artículo de Jorge Dubatti, *Convivio y Tecnovivio: El Teatro entre Infancia y Babelismo*, corresponde a un subconcepto que versa sobre: “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (44, 54). Con las cuarentenas esta diferenciación por el contrario no pudo estar más integrada e incluso inclinada hacia lo tecnovivial. La salvedad fue que las audiencias estaban en “un aquí y un ahora” visionando los trabajos

escénicos mediados por una pantalla sin el factor diferido que usualmente se identifica con el cine, la televisión y otros formatos. La gestora circense Pamela Castillo así lo comparte, diciendo que:

Ahora, yo encuentro que aporta un montón la virtualidad, por ejemplo nosotros ahora hicimos el festival que fue presencial, que queríamos hacerlo presencial como sea, pero también tuvimos que hacer el formato virtual del festival, que tuvimos que “streamiar” el festival completo, ahora nos sumó público obviamente, pero suma también el trabajo de gestión y de producción, y lo encarece también (2021, p.148).

Sin duda, los cambios observados por parte de la muestra sobre el consumo de espectáculos de artes escénicas en el contexto de cuarentenas por Covid-19, volcó a toda una ciudadanía a encontrar refugio y entretenimiento en los contenidos artísticos de las pantallas, aspecto que reflejó, sin embargo, que la cualidad convivial de este sector era prácticamente nula. Los gestores, por otro lado, se dieron cuenta que, en términos de generación de audiencias, el estreno de trabajos, la programación artística de festivales, el trabajo en red con otros creadores y de los propios espacios escénicos, mediados por la pantalla de un ordenador, tablets o celular, multiplicó exponencialmente las audiencias que podían visitar en tiempo real lo que en Arica se estaba aperturando en ese periodo. Esto, no sólo en el territorio regional y nacional sino también con la posibilidad de ser apreciado por distintas latitudes del mundo.

4.1.5 Dimensión Pandemia del Covid-19

Críticas al actuar del gobierno. En primera instancia, los gestores escénicos expresaron lo complejo que fue subsistir económicamente en la etapa más aguda de la pandemia, donde el gobierno de Chile aplicó restricciones de movilidad, cuarentenas estrictas, toque de queda por las noches y permisos semanales para adquirir alimentos, entre otras medidas. Si bien eran medidas que iban en búsqueda de prevenir la expansión del virus en la ciudadanía, ésta no estuvo acompañada de paquetes de ayudas económicas contundentes y sostenidas en el tiempo para el

sector de las culturas, las artes y el patrimonio. No obstante, como señala la gestora Cecilia Acuña (teatro): “Creo que como artistas debemos organizarnos y generar instancias de exigencia con la institucionalidad para hacer frente la crisis que aun vivimos, en conjunto. Por otro lado continuar con la autogestión y la realización de proyectos más acotados, para menos público, lo que puede transformarse en algo mucho más experiencial a quienes lo vivan” (2021, p.153).

Según el periodista Paul B. Preciado en su artículo del diario *El País* de España *Aprendiendo del Virus*: “La gestión política de las epidemias pone en escena la utopía de comunidad y las fantasías inmunitarias de una sociedad, externalizando sus sueños de omnipotencia de su soberanía política” (2020, p.1). Este fenómeno, que afectó a toda nuestra sociedad, vio “su cara más grotesca” cuando se caía en cuenta que toda esa búsqueda de cuidados para una anhelada inmunidad colectiva era totalmente un acto paradójico, sobre todo en gobiernos que abordaron la pandemia como mejor le era conveniente a sus intereses comerciales y para tener a la sociedad sin el más mínimo protagonismo de sus vidas y decisiones. En Chile se venía de un despertar social, la pandemia fue el paréntesis excusable para enfriar un movimiento que buscaba grandes transformaciones para el país. Entonces pues ¿Qué inmunidad se quería conseguir finalmente?

Como ya se ha mencionado por parte de los testimonios de la muestra escénica de Arica, las pocas “ayudas” que la institucionalidad cultural durante el gobierno de Sebastián Piñera fueron insuficientes y totalmente disociadas de la realidad artística de los territorios, siendo la focalización y los requisitos irrisorios de acceso a dineros lo que terminó por generar un sentimiento de exclusión, estigma y vulnerabilidad de la vida, por parte del sector artístico y en específico el escénico sobre todo en localidades alejadas de la centralidad económica de las artes, como fue el caso de la comuna de Arica. “Con la reactivación de los teatros (hecho significativo en la región metropolitana) como que se tiende a pensar que la crisis del sector se ha acabado, siendo que acá aún se ve muy lejano” (Acuña, Cecilia, 2021, p.153).

Si para la población las condiciones laborales en Chile con la pandemia fueron un severo remesón, tanto al bolsillo como a la salud mental y emocional de sus ciudadanos, ¿Qué se podía esperar para el sector escénico que fundamenta su ejercicio en la presencialidad de su accionar? Los gestores expresaron que las ayudas iban de la mano a beneficiar a las empresas culturales, con bonos y concursabilidad, hacia organizaciones que estuvieran formalmente constituidas en el servicio de impuestos internos. Si bien ayudaron a espacios a nivel centro-sur de Chile donde más se localizan centros caracterizados de esta manera, la realidad de Arica distaba mucho de esos formatos. Una vez más se aplicaban medidas de ayudas que no conectaban con las realidades de regiones distintas a la Metropolitana, bajo un sistema subsidiario de financiamiento de la cultura. Como señala Pamela Castillo (Circo): “yo creo que tiene que ver netamente con la descentralización y que cada región tenga su fuente de financiamiento y también tiene que ver con la trayectoria de las organizaciones, compañías, etcétera y de cómo se van manejando los procesos, como que por ahí va, porque yo creo que obviamente todo el mundo requiere financiamiento” (2021, p.153).

Este factor se conecta con lo sostenido por Carlos La Rosa Vásquez en su tesis de postgrado titulada: *Las artes escénicas en el Perú- el dominio del discurso económico occidental*. Allí el autor señala que: “La concepción que hoy elabora la institucionalidad cultural, se basa esencialmente en una visión de mercado, donde se difunden y valorizan todas las expresiones culturales, bajo diversas estrategias y mecanismos subsidiarios y competitivos que ocultan las contradicciones sociales y la discriminación, con el objetivo de transmitir un aparente equilibrio y respeto hacia todos los grupos culturales” (9).

Esta visión institucional sobre la cultura y sus diversas expresiones y prácticas en Chile, en aquel contexto, no dejaron de ejercer esas premisas y diseños, y no salieron de sus márgenes y su mirada ideológica. Por ello, no es difícil comprender su comportamiento en momentos de enorme fragilidad para el sector artístico y de necesidad imperiosa de modificar factores constitucionales, leyes y

políticas que apunten a la protección y más derechos para el ecosistema de las diversas manifestaciones artísticas y escénicas de los territorios del país.

Trabajo colaborativo y autogestión. En segunda instancia, la muestra expresó que las estrategias que se han ido desarrollando para enfrentar la pandemia y sus repercusiones en el sector escénico comunal, han venido de la mano de los propios gestores escénicos y de las dinámicas de trabajo de sus respectivos espacios o eventos en la ciudad. Se manifestó que el trabajo en red y las alianzas entre organizaciones de la ciudad, así como con colectividades, organizaciones y espacios de otras partes de Chile ha contribuido a seguir avanzando en aspectos formativos, funciones semi-presenciales y otras formas de interacción con los públicos. La autogestión, se enfatizó, es una de las fortalezas a seguir empujando.

Así también se manifestó que el aumento paulatino de los aforos de salas y espacios culturales para funciones de teatro, danza y circo, han contribuido a avanzar en cuanto a recuperación económica, pero sin compensar lo perdido. “Algo similar ha ocurrido” (2021, p.153) -señala la gestora Cecilia Acuña- con “los establecimientos educacionales de la comuna de Arica, que han sido la fuente laboral de algunos artistas escénicos. Hoy las certezas de reinserción son de mediano y largo plazo” (153).

Apoyo a la ciudadanía. Respecto a la contribución de las artes escénicas - en tiempos de incertidumbre e inestabilidad emocional- se expresó que las artes escénicas tienen la cualidad de “mirarse a los ojos”, del reencuentro con lo humano, y que, aunque los aforos por ahora sean reducidos, se pueden privilegiar los espacios abiertos, con una cuota acotada de asistentes, que privilegie lo íntimo y lo cualitativo de los espectáculos, mientras poco a poco se recupera el sector. Se estableció también, que los artistas escénicos del teatro, la danza y el circo de la ciudad de Arica son excelentes mediadores para poder trabajar en ciertos procesos que incluyan restaurar confianza, educar, sobre procesos de difusión de cuidado entre las personas. Y también será relevante según lo indica la gestora circense Patricia Castillo: “que la re conexión es contante con o sin pandemia, da lo mismo.

Si no estás conectado con el entorno, territorial y tu entorno, de tu sector es difícil trabajar ensimismado, para ti, siempre tienes que estar mirando al lado, porque siempre necesitas de redes también para trabajar” (2021.p.155).

Sin duda el tejido social dañado durante lo más crudo de la pandemia y las cuarentenas, en un contexto de desigualdad permanente en Chile, podrá sanar sus heridas. Ello, gracias al desempeño del trabajo de la gestión cultural, que justamente, como se ha expuesto en gran parte de los testimonios en este estudio, es el ejercicio que se encarga de generar redes, vínculos y diálogos entre los distintos involucrados del acto cultural *per se*: creadores, espectáculos y ciudadanía. Y aunque el sector escénico no es tan visible para la comunidad, ha contribuido a la calma y la resiliencia, es la punta de la lanza en el proceso reparador del espíritu colectivo de los barrios, audiencias y establecimientos educacionales de un determinado territorio o espacio cultural tan particular como la comuna de Arica.

4.1.6 Dimensión Cultura Digital

Tecnología: oportunidades y resquemores. En cuanto a la evaluación que los gestores escénicos de Arica realizaron sobre la implementación y efectos de la pandemia en la cultura digital, se indicó que, en primera instancia, la experiencia con el uso de las tecnologías les permitió salir adelante con iniciativas de creación, formación y difusión de actividades escénicas, por ejemplo, a través de un programa social y cultural transmitido por RR.SS. Estas decisiones tuvieron buenos resultados para dichas gestiones debido a que, gracias a la virtualidad, pudieron ampliar el alcance de audiencias, formación de nuevas organizaciones y difusión en red de programación escénica con otros festivales y certámenes de otras partes del país. La cultura digital, por tanto, se ha expandido a partir del ejercicio de intercomunicación creativa entre artistas y públicos mediados por la tecnología.

Según expresaron los gestores escénicos, la injerencia de la cultura digital pre-pandemia era prácticamente inexistente en los procesos de gestión y creación

escénica en la comuna. Pero a la hora de poner en práctica este proceso de gestión escénica -trazado y mediado por el uso de herramientas tecnológicas- éste no estuvo exento de algunos desencuentros o procesos de ajustes entre los equipos de trabajo que, en estos contextos, ya marcaban una nueva configuración entre el aspecto escénico y el audiovisual. Así lo resalta Pamela Castillo: “Es difícil porque por ejemplo yo desde el circo no estoy acostumbrada y también me ha pasado que los audiovisualistas no están acostumbrados a ese lenguaje, incluso el lenguaje desde el circo al teatro ya es muy distinto” (2021, p.156).

Entonces como ese audiovisualista capta bien lo que se quiere decir en un truco, en una maniobra del circo, que no es lo mismo trabajar desde la danza o desde el teatro, entonces ahí hay un aprendizaje mutuo y comunicación constante de qué es lo que quiero lograr, qué quiere el director que se logre y qué quiere captar el audiovisualista (156).

Durante la pandemia se transformó en algo sumamente necesario, por tanto, al tener que grabar obras de teatro o espectáculos de danza o circo, siempre estaban presentes los criterios que sostenían que lo que se ejecutaba no obedecía 100% a las cualidades primigenias del teatro, la danza y el circo. La cultura digital en este caso se ha transformado en una oportunidad de expansión en donde se puede cotejar a partir de los testimonios expresados, que se está, como manifiesta Martín Barbero: “ante la configuración de un ecosistema comunicativo conformado no solo por nuevas máquinas o medios, sino por nuevos lenguajes, sensibilidades, saberes y escrituras, por la hegemonía de la experiencia audiovisual sobre la tipografía, y por la reintegración de la imagen al campo de la producción del conocimiento” (2002, p.6).

En cuanto a cómo la cultura digital afectó los procesos de producción, creación y de circulación escénica en la ciudad de Arica, los testimonios de la muestra enfatizaron en que ha sido positivo por una parte pensar/se en el ejercicio de la creación desde este nuevo mundo. La gestora escénica Cecilia Acuña lo destaca al decir que “como organización, la pandemia nos llevó a adaptarnos al

contexto y lo digital fue una forma de mantenernos vivos como organización tanto a la interna como hacia la comunidad” (2021, p.156). Éste debe considerar la mixtura de lo presencial y lo virtual como una necesidad, y por tanto, pese a que han transcurrido sólo dos años de este convivir, siempre se debe estar ponderando la actividad escénica entre el trabajo presencial combinándolo y/o complementándolo con lo virtual. Así lo destaca la gestora al afirmar que: “en esa exploración creativa se han generado actividades de creación producción y circulación, lo que nos ha vinculado con otras organizaciones a nivel nacional a trabajar en redes de difusión e intercambio de saberes” (157).

Creo que uno de los aspectos más destacables de la cultura digital son las posibilidades que te da de desplegar la creatividad y el vincularse con otros a gran alcance, atravesando fronteras. La formación e intercambio son el más claro ejemplo de esto (158).

En la actualidad, aparentemente, ya no parece un hecho sorprendente el que las nuevas tecnologías y su inserción estén incorporadas en la vida cotidiana de las personas en las esferas de la vida social, industrial y cultural.

Según los mismos testimonios, existen variaciones de frecuencia y/o intensidad en la utilización de esas herramientas, las que dependen de factores económicos y de acceso, tanto para las nuevas audiencias como para la otra parte de las organizaciones escénicas de la comuna, que aún no cuentan con la implementación necesaria. Por tanto en ese sentido los testimonios hacen conciencia sobre las prácticas escénicas en creación, formación, difusión, circulación y programación contemporánea. Como indican Alsina Masitia y Andrea Giráldez: “también se han visto transformadas por el uso de los medios y las TIC²⁸, a medida que estos se han ido multiplicando, diversificando, perfeccionando y volviéndose accesibles para un gran número de personas, las fronteras entre arte y tecnología se han borrado de forma casi permanente” (128). También se identifican sensaciones de desarraigo emocional, como lo indica la gestora en danza Pelusa

²⁸ tecnologías de la información y comunicación.

López, sobre las prácticas presenciales de las artes escénicas que hoy están en proceso de adaptación en la ciudad:

Las características pueden ser la ansiedad que produce trabajar por medios telemáticos, si no se tienen los medios, si no tienes un computador, si la señal no está a la mano. Son características de este proceso, que afecta porque la desarraiga de lo humano y de las creaciones colectivas que siempre se han trabajado presencialmente, la circulación a veces se nota disminuida, cuando no están los medios económicos ni tecnológicos dispuestos para el artista o el mediador (2021,p.158).

En el escenario actual, como bien se ha podido observar en las opiniones de los cuatro gestores escénicos de la ciudad de Arica, las tecnologías han determinado en gran parte las prácticas de aquellos espacios, eventos, certámenes, festivales y creaciones, que de un tiempo a esta parte han realizado sus producciones, de manera combinada con lo virtual. Esto posibilitó constatar que, durante lo más severo de la pandemia hasta el presente, casi todo el contenido escénico se vio reinventado hacia las plataformas online: se digitalizaron los trabajos, se realizaron estrenos y funciones online (*Zoom*), se diseñaron en distintos espacios y organizaciones culturales; programación y cartelera escénica para formato *streaming*.

Democratización y efectos en la presencialidad. Lo anterior posibilitaría llegar a consensuar que se está viviendo un proceso de democratización de la creación y producción, como también en las formas de distribución y consumo testimoniado por la muestra, ya que los recursos y herramientas tecnológicas que se señalan, fueron utilizadas en esos contextos, facilitando el acceso a una diversidad casi infinita de bienes y servicios culturales que las organizaciones poco a poco han podido ponderar como las nuevas herramientas para el beneficio de una nueva praxis de la gestión cultural en el territorio. Como señala Tomás Peters: “desde nuestras pantallas se puede acceder a un banco ilimitado de películas, canciones, novelas, imágenes, etcétera. Como nunca, tanto productores como consumidores culturales pueden compartir y repetir bienes culturales a nivel global” (2020, p.193).

No obstante queda también manifestada la otra arista de la reflexión que emana de lo expresado en los testimonios de los gestores escénicos en el contexto sanitario, donde pareciera que la asistencia a los espacios físicos -donde se ejerce el acto cultural entre la ciudadanía- se ha visto disminuida, factor que pone atención a lo expresado por Peters al decir que: “Esto ha tenido consecuencias directas en la experiencia concreta del acceso cultural, las personas asisten cada vez menos a bibliotecas, museos, centros culturales, salas de concierto, teatros, salas de danza y galerías de artes visuales”(123). En una comuna donde esos lugares de deliberación artístico/cultural son igualmente escasos, según el mismo autor: “¿Es el fin de una era, el término de las tradicionales y no menos significativas experiencias culturales y artísticas presenciales o una futura compatibilidad entre la esfera convivial y la digital?” (193).

4.1.7 Dimensión Política Cultural

Políticas inadecuadas. En relación con las opiniones sobre las implicancias y vicisitudes que ha significado la actual política cultural regional, la política sectorial (escénica) y la Ley sobre fomento a las Artes Escénicas en Chile, hacia el gremio escénico de la comuna de Arica, las opiniones de los gestores manifestaron que - en primera instancia- las recientes políticas culturales y sectoriales han estado concebidas, y algo inclinadas, hacia un universo más industrial, aun cuando la realidad y tejido cultural regional dista mucho de aquello. Al respecto, Maitén Arns y Eloísa Wheatley sostienen que “existen debates y discursos sobre arte, cultura, política y educación, pero siguen faltando en gran parte estrategias de políticas culturales coherentes con la realidad local” (2011, pp.13, 14). Este argumento emplaza sin duda a lo que deberían ser las políticas culturales de un territorio.

Profesionales adecuados. En esa medida también se manifestó que hace falta personal cualificado en el proceso de diseño de políticas culturales regionales y sectoriales, que estén más vinculados con la comuna. Ya que como sostiene Pamela Castillo, estos diseños de políticas -este último tiempo- se han realizado

“entre cuatro paredes” (2021.p.160) con personas procedentes de la ciudad de Santiago y que, como se enfatizó, desconocen en lo absoluto lo que sucede en materia cultural en regiones distintas a la Metropolitana.

Falta gente que esté ahí como voceros, o gente que esté trabajando desde un trabajo sectorial en cada macro región puede ser, para poder apoyar estas políticas públicas, porque en verdad no se saca nada trabajando esta política pública como se ha hecho, porque en verdad no identifica a nadie, es una balanza que está cargada para un lado nada más (160).

Como indica el académico Manuel Antonio Garretón: “las políticas culturales son el conjunto de actividades e iniciativas dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social de una determinada comunidad” (2003, p.28).

Por tanto, esas perspectivas compartidas de la vida social y cultural de un territorio como la ciudad de Arica, requieren ser diseñadas, como manifestó la gestora escénica, por voceros o profesionales que, con demostrada cualificación, ya hayan estado trabajando desde una lógica sectorial en cada macro región del país. Deben ser preparados, conectados con la realidad de cada territorio para que puedan contribuir con el diseño de esas políticas. Como indica Tomás Peters: “la política cultural nace para configurar y conducir a los sujetos éticamente incompletos con el fin de crear una armonía social sugerida: no la impone con violencia, sino con poder simbólico” (p.175).

Participación ciudadana. En cuanto a si los actuales planes y programas culturales que han sido implementados las últimas décadas en Chile han incorporado o no innovaciones reales en las políticas culturales, o sólo han sido acumulación o sedimentación de lo ya realizado históricamente, los testimonios destacaron que se ha logrado un avance en la democratización de la cultura, poniendo la atención en la ciudadanía cultural, rasgo que no hacían las antiguas políticas culturales que sólo se enfocaban en el acceso y/o consumo cultural. Ahora bien, Cecilia Acuña (teatro) indica que “creo que aún no se ve reflejado en las prácticas de la institucionalidad cultural, sobretodo en su irradiación a lo municipal

y al gobierno regional” (2021, p.161).

Lo anterior hace pensar en las políticas culturales como un farol encendido que trascienda los procesos estacionarios que experimenta cualquier administración de gobierno. En palabras de Garretón: “la política cultural de una sociedad no se agota en la política del Estado o de los gobiernos, sino que abarca a prácticamente toda ella, en especial a un vasto conjunto de instancias, agentes, instituciones, organizaciones, incluidas las empresas, fundaciones o corporaciones, que hacen política cultural” (28).

De ahí que las intenciones transmitidas por estos gestores apunten a una toma de conciencia en donde el tejido de implementación de una política cultural regional y sectorial se vea trazada no sólo por las instituciones culturales *per se*, sino que también por otros organismos del estado, donde la cultura también forma parte en una gran variedad de dimensiones, como aquellos organismos propios de cada comuna: barrios, organizaciones sociales y artísticas, que persiguen una identidad territorial real. Como señalan Wheatley y Cornejo: “es importante plantear y desarrollar un diseño y una planificación de la política cultural (acorde a las necesidades de un territorio particular) para lograr los objetivos que provengan de esta misma planificación. Hacer política cultural no es simplemente trabajar y administrar temas culturales” (19).

Desesperanza aprendida. Otro aspecto destacable es que los testimonios indican que las oportunidades que ha tenido la región (y en particular la comuna de Arica) de ser escuchadas a nivel nacional, a partir de sus demandas históricas de reconocimiento y facultades propias en el territorio, han sido muy difíciles de concretar y que ese mismo factor se ha extendido hacia el sector artístico/cultural. Se manifestó que han sido los mismos artistas escénicos quienes han tenido una especie de “desesperanza aprendida”. Así lo señala la gestora Pamela Castillo al comentar que: “también hay un círculo que no funciona mucho porque alegamos cuando no somos invitados pero también nos cuesta participar, entonces ahí la

autocrítica también a nosotros mismos, cómo nos vamos enterando de estos procesos y cómo participamos de ellos” (2021, p.162).

Existen ocasiones en que se les ha convocado a reuniones por parte de la institucionalidad cultural de la comuna, pero los artistas no han sido escuchados en sus demandas y después, cuando han sido convocados nuevamente, estos ya han perdido el interés de asistir. Lo anterior ha generado, según se expresó, un círculo desafortunado, pues el gremio escénico, por una parte, se declara no considerado a participar de procesos culturales en la región, sin embargo el mismo gremio carece de voluntad en participar o comprometerse, por lo que la autocrítica generada en estos testimonios denota reflexión en cuanto a una variable actitudinal de un sector de los agentes culturales en ejercicio.

No obstante, lo anterior se observó como un aspecto comprensible del sector escénico ariqueño, como también su capacidad de auto responsabilidad en ese engranaje. Es compleja la práctica del des-aprendizaje, cuando los testimonios ejemplifican situaciones gravitantes para la confianza, la cohesión y el beneficio cultural de la región donde se ha manipulado la esperanza de un colectivo, y porque no decirlo, una ciudadanía cultural completa, como por ejemplo cuando se convocó a cabildos desde la institucionalidad cultural regional, comunal y provincial hacia los artistas de la región, para pensar y diseñar una propuesta que tuviera como propósito final, la construcción del anhelado centro cultural regional, que hasta hoy no ha sido concretado y que sólo ha quedado en compromisos no cumplidos:

Creo que yo tengo el recuerdo vago de que algunos años atrás nos hayan llamado a cabildos, y que empezó a ir gente y que después eso no fue escuchado desde el fantasma del centro cultural que se iba a hacer acá en Arica, que no fue escuchado, nunca fue, y pasaron unas seguidillas de cosas muy concentradas en un año o dos que nos hizo perder la esperanza en cualquier otra convocatoria para poder ser escuchados (Castillo, Pamela, 2021, p.162).

Centralismo. Otra de las consideraciones que los gestores escénicos puntualizaron fue la reciente *Ley sobre fomento a las Artes Escénicas* en Chile, y en ese mismo tenor al analizar el devenir de la actual política nacional de artes

escénicas, se observan desajustes y contenidos que según los testimonios será necesario seguir monitoreando. Ello, para que se respeten lineamientos dilatadamente discutidos en esferas deliberativas en el ámbito escénico, en las distintas macro zonas del país, y que apuntan a un justo equilibrio en variables como descentralización (decisiones y de financiamientos), participación y representación de las regiones a través del concejo de las artes escénicas y distribución de fondos. Aspectos que subrayaron los gestores escénicos como imprescindibles en el nuevo país que se está levantando. Las políticas de artes escénicas que deriven de esta ley en el futuro, debiesen materializar esas discusiones, particularizando en las realidades de cada zona del país y para el interés de este estudio, de la región de Arica y Parinacota.

Este último año se ha observado que se han hecho esfuerzos por ir en esa línea de mejoras, como por ejemplo al ya estar conformado el concejo nacional de artes escénicas con representantes de regiones de las distintas disciplinas que componen el área, y que buscan que sintonicen de mejor manera con los territorios extremos de Chile en materia escénica. No obstante, se reconoce por parte de los testimonios, que esos pequeños logros siempre han nacido sólo desde las redes de trabajo, empujadas desde las organizaciones regionales y comunales como *La Red Escénica Norte*²⁹, así lo destacó la gestora escénica Cecilia Acuña: "Respecto a la ley de artes escénicas, esta fue hecha desde el centro sin la participación de las regiones, y si bien fue hecha con las mejores intenciones, ni se pensó en invitar a exponentes regionales para su discusión y propuesta" (2021,p.159). Donde además continuó enfatizando que:

Y si no es por la intervención de *La red escénica norte*, no se hubiera incorporado en su corrección la tasa de porcentaje regional en la elección del consejo de artes escénicas y la distribución de los fondos. Ahora bien, personalmente creo que el cambio en que los fondos ya no sean regionales, sino nacionales fue en desmedro de nosotros, centralizó los presupuestos, las decisiones, restó posibilidades a las iniciativas locales y burocratizó los procesos (159).

²⁹ Orgánica de asociatividad interregional que agrupa a artistas, gestores y creadores de las Artes Escénicas de la macro zona norte de Chile. <https://www.facebook.com/redescenicnorte>

Colaboración intersectorial. Como último punto de esta dimensión analizada, en cuanto a cuál debería ser el rol de la política cultural regional y escénica dentro del entramado social y cultural de la comuna de Arica, los testimonios de manera consensuada señalaron que las políticas culturales deben traspasar e irradiar sus contenidos y potestades para involucrar programas y objetivos que trabajen intersectorialmente con todos los estamentos institucionales donde la gestión de las artes se ha visto involucrado por su cualidad transversal de gestión y creación, entre ellos: Ministerio del Trabajo y previsión social, Ministerio de Salud, Ministerio de Justicia, Ministerio de la Mujer etc. Sería gravitante, por cierto, que las nuevas políticas culturales estén en función de la concepción de país que se plasme en una nueva constitución y que trascienda a los Estados y gobiernos. Como establecen Arns y Wheatley: “La política cultural de un país se orienta siempre en la definición de cultura por la que ha optado éste, la importancia que se le otorga a la cultura y su herencia cultural, refiriéndose no sólo a los valores y tradiciones, sino también a la trayectoria de la política pública cultural” (18).

Por otro lado también, se manifestó que se debe promover el desarrollo cultural desde lo local a lo global, reflejado en un trabajo mancomunado con las distintas instituciones presentes en la comuna: La municipalidad de Arica, el gobierno regional, el Mincap, los espacios culturales, agrupaciones, gestores, cultores y artistas. Se debe propender a realizar acciones que, como enfatizaron los gestores, no se queden solamente en acuerdos de palabra, sino en compromisos y convenios amparados por ley. Entonces, bajo este esquema, Tomás Peters expresa: “es posible entender a las políticas culturales como planes y programas que tienen implicancias en dos niveles: tanto en las artes y producción cultural como en las formas simbólicas de la sociedad” (176).

Potenciar lo local y no propender a la competencia. Por tanto, según lo expresado, uno de los roles de la política cultural debería ser la de legitimar el proceso cultural local, pues, según Peters, “las políticas culturales se caracterizan por su profundo dinamismo y plasticidad histórica. En ellas se combinan, transforman y acumulan materialidades artísticas, formas patrimoniales, residuos

culturales, fuerzas políticas y sedimentos identitarios, entre muchos otros elementos” (176). Sin embargo, como quedó de manifiesto en los testimonios, las políticas culturales están hasta hoy precisamente hechas para incrementar la competitividad en un campo con diferencias profundas de base, que evidentemente son desiguales. Por tanto además las futuras y modernas políticas culturales debiesen incorporar como señala la gestora escénica Pelusa López: “un universo para todos los artistas locales y los artistas migrantes como ciudad fronteriza donde podamos desarrollar nuestras creaciones insertas en la comunidad territorial, en donde las inclusiones para iniciativas también emergentes sean tomadas en cuenta en su diversidad” (2021,p.163).

Por esto, y según se puntualiza, dichas políticas deben ser el reflejo de un ecosistema integral. De tal modo, que estas observaciones apunten a poner en debate, la validación legislativa de derechos y deberes de estas prácticas territoriales únicas en Chile.

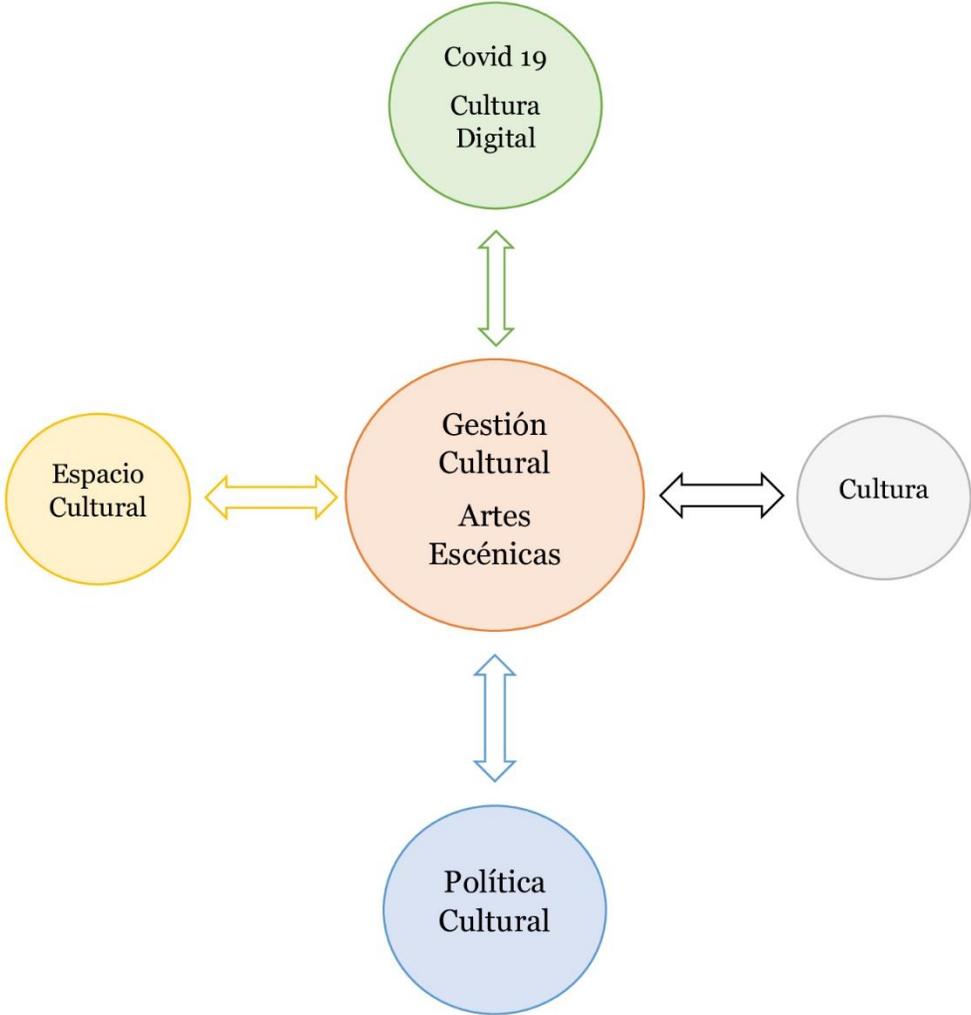
El problema de la concursabilidad. Uno de los principales aspectos de las leyes y políticas culturales asociadas a los territorios -en materia cultural y artística- es el tema del financiamiento. Los gestores resaltaron que debe ser uno de los “talones de Aquiles” más desfavorables que experimentan quienes se dedican al desarrollo de acciones culturales y artísticas en la región. Por tanto sus testimonios apuntan y sintonizan con lo manifestado por el académico Gustavo Amtmann (*Seminario de Márquetin y Gestión del Financiamiento Cultural*) cuando se refiere a que la cultura “debe ser financiada”, pues -tal como es comprendida en otros países- constituye una actividad económica para los territorios. Amtmann indica que la cultura debe ser entendida como: “un factor de desarrollo para las personas, un derecho humano reconocido por convenios y tratados internacionales, un factor de desarrollo que aporta al PIB³⁰ y una fuente de identidad nacional que ayuda a la integración local, regional y nacional” (3).

³⁰ Producto Interno Bruto.

Los gestores son conscientes de que las políticas culturales actuales deben dejar de ser disposiciones culturales heredadas como los fondos concursables actuales, donde la capitalización individual del artista escénico sea la regla. Son estas concepciones y prácticas las que deben dejar de naturalizarse pues materializan desigualdades de acceso a recursos y estancamiento de procesos artísticos que quedan solo en el *evento* sin mayor desarrollo en el tiempo.

Finalmente en la siguiente figura y tabla se expresan a modo de resumen los principales tópicos y/o indicadores más frecuentes e interrelacionados de cada dimensión y que han trazado el reciente análisis expuesto.

Figura 1 - Relación interconectada de las dimensiones.



Nota: Elaboración propia.

Tabla 1 – Resumen análisis de los resultados.

Dimensión	Indicadores
Cultura	<ul style="list-style-type: none"> • Cultura como un derecho. • Inmigración como una oportunidad. • El rol de las instituciones
Espacio Cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Amplitud, riqueza y complejidad • Descentralización. • Vinculación con países vecinos.
Gestión Cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Colaboración comunitaria • Enfrentar la pandemia. • Herramientas tecnológicas. • Adaptación frente a lo adverso. • Críticas a la institucionalidad cultural.
Artes Escénicas	<ul style="list-style-type: none"> • Financiamiento • Mente y espíritu. • Uso de nuevas tecnologías.
Pandemia del Covid-19	<ul style="list-style-type: none"> • Críticas al actuar del gobierno. • Trabajo colaborativo y autogestión. • Apoyo a la ciudadanía.
Cultura Digital	<ul style="list-style-type: none"> • Tecnología: oportunidades y resquemores • Democratización y efectos en la presencialidad.
Política Cultural	<ul style="list-style-type: none"> • Políticas inadecuadas. • Profesionales adecuados. • Participación ciudadana. • Desesperanza aprendida. • Centralismo. • Colaboración intersectorial. • Potenciar lo local y no propender a la competencia. • El problema de la concursabilidad.

Nota: Elaboración propia.

4.2 Recomendaciones

A modo de complementar el análisis descriptivo presentando, se presentarán a continuación las principales consideraciones, propuestas e insumos para la gestión de artes escénicas de la comuna de Arica emanadas de los testimonios recientemente analizados por dimensión. Las principales recomendaciones derivadas del análisis de las dimensiones recientemente descritas (Cultura, Espacio Cultural, Gestión Cultural, Artes Escénicas, Covid-19, Cultura digital y Políticas Culturales) se estructuran en torno a las siguientes consideraciones:

- Hoy se requiere concebir nuevos conceptos sobre cultura que estén asociados a una realidad territorial, donde el hecho cultural este totalmente impregnado por la participación ciudadana. Ese factor permitirá concebir a la comuna de Arica como un espacio cultural que transforme constantemente su noción de cultura a partir de cada individuo y/o colectivo que vive e interviene en ella.
- El espacio Cultural de la región de Arica y Parinacota, en la cual está inserta la ciudad de Arica como capital regional, presenta ventajas geográficas que beneficiarían la circulación escénica local. Se insta a las actuales líneas de financiamiento de fondos de cultura en Chile, así como otros financiamientos que provengan de la institucionalidad cultural de la región (Gobierno Regional y Municipio) a rediseñar sus instrumentos en función a la circulación regional de trabajos escénicos, aplicados al contexto y orientados a una circulación bilateral, ya que la ubicación geográfica y la realidad cultural de esta región del país así lo hacen posible, con países como Perú y Bolivia. Se propone concebir a la ciudad de Arica como una *zona franca artística escénica* con redes de espacios culturales reconvertidos de su pasado industrial, así como el intercambio interprovincial de fortalecimiento de prácticas y saberes entre el mundo rural andino y el urbano. Estas decisiones requieren ser validadas y respaldadas por instancias constitucionales, leyes y políticas públicas.

- Sin duda la nueva praxis de la gestión cultural requiere contar con mejores y actualizadas herramientas que estén orientadas a enriquecer la vida cultural de la ciudad de Arica. Es imprescindible contar con un paraguas que proteja a los gestores y creadores escénicos en la comuna, incluso en situaciones de extrema fragilidad económica. Hoy es fundamental por lo tanto trabajar la gestión escénica de la mano de la tecnología y las TICs en torno a planes, programas y proyectos, considerando elementos fundamentales como el factor artístico, que se vea materializado en apropiados proyectos que fortalezcan la vida cultural, contribuyan al desarrollo humano y económico de la comuna de Arica.
- Es evidente que se requieren cambios fundamentales en el ecosistema cultural donde la gestión de las artes escénicas se desenvuelve en la comuna. En ese menester se considera importante incorporar, por ejemplo, los aportes en materia cultural del proyecto rechazado de la propuesta de nueva constitución política de la república de Chile 2022, en cuanto a lo mencionado en el Capítulo II, de los *Derechos Fundamentales y Garantías*, en su artículo n°92, incisos 1, 3, 4, 5 y 6 (p.32) que hacen indicación a:
 - Toda persona y comunidad tiene derecho a participar libremente en la vida cultural y artística y a gozar de sus diversas expresiones, bienes, servicios e institucionalidad. Tiene derecho a la libertad de crear y difundir las culturas y las artes, así como a disfrutar de sus beneficios.
 - Igualmente, tiene derecho al uso de espacios públicos para desarrollar expresiones y manifestaciones culturales y artísticas, sin más limitaciones que las establecidas en la ley.
 - El Estado promueve, fomenta y garantiza la interrelación armónica y el respeto de todas las expresiones simbólicas, culturales y patrimoniales, sean estas materiales e inmateriales y el acceso, desarrollo y difusión de las culturas, las artes y los conocimientos, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y contribuciones, bajo los principios de colaboración e interculturalidad.

- Además, debe generar las instancias para que la sociedad contribuya al desarrollo de la creatividad cultural y artística, en sus más diversas expresiones.
 - El Estado promueve las condiciones para el libre desarrollo de la identidad cultural de las comunidades y personas, así como de sus procesos culturales.
- De este modo la praxis de la gestión escénica y de las artes se podrá ejercer con plenitud en beneficio de sus artistas y la comunidad. Será pues gravitante contar con aquel estado garante de los derechos culturales, donde la gestión cultural de la comuna de Arica, pueda apostar, mediante el trabajo con objetos culturales, a que se puedan activar nuevos modelos de identidad y que se pueda intervenir en los vínculos humanos que sostienen las prácticas cotidianas, sobre todo en contextos de grandes cambios de paradigma sanitario y de transformaciones sociales.
 - Como se ha señalado anteriormente, los datos dan cuenta en este estudio que existe también una evidente centralización en el ámbito de la formación tanto de artistas escénicos como de gestores culturales, siendo la Región Metropolitana la zona con mayor número de instituciones y ofertas de programas académicos de pregrado y postgrado, seguida de la Región de Valparaíso. En este aspecto, se hace necesario desconcentrar la oferta académica y abrir espacios formales de estudio en regiones, en particular en la región de Arica y Parinacota, que cuenta hace décadas con el capital cultural y humano, con expertos de trayectoria y con alianzas con profesionales de los 2 países fronterizos que posibilitarían la conformación por ejemplo de equipos de académicos y directivos para la educación superior de los futuros alumnos de la zona andina, colaborando de este modo a evitar un mayor esfuerzo económico derivado de la necesidad de emigrar a otros territorios de Chile. Es en este aspecto donde se emplaza positivamente a un trabajo interministerial (Educación, Cultura y Trabajo) e intersectorial (Artes escénicas, artes musicales, artes visuales y artes audiovisuales) Para co -diseñar proyectos que deriven en la elaboración e

implementación de decretos para crear una Facultad de Artes en la universidad más importante del estado en el norte de Chile, como es la Universidad de Tarapacá en la ciudad de Arica.

- En cuanto al desarrollo de las artes escénicas en la comuna, será necesario considerar en los futuros planes, programas, proyectos y su financiamiento la incorporación de la tecnología en el trabajo de la gestión cultural de las artes, ya que sin duda los cambios observados en pandemia sobre el comportamiento en el acceso, consumo, formación y creación de contenidos escénicos y artísticos mediados por una pantalla, volcó a toda una ciudadanía a encontrar refugio y entretenimiento en estos dispositivos.
- Se sugiere garantizar presupuestos participativos entre la institucionalidad cultural de la ciudad (Mincap, Gobierno Regional FNDR y Municipal) y los gremios escénicos y audiovisuales, abandonando paulatinamente las prácticas poco transparentes de *lobby* en las que gestores y artistas por necesidad deben incurrir para asegurar financiamientos en cultura en la comuna. Se deben buscar otros mecanismos, más dinámicos, participativos, inclusivos y directos para acceder a los fondos públicos.
- Financiamientos participativos que posibiliten aumentar la cobertura de recursos económicos mensuales a trabajos artísticos, así como también financiamientos permanentes para los diversos festivales, espacios y certámenes escénicos con demostrada trayectoria e impacto en el territorio, en los cuales existe compromiso ecuaníme del desarrollo de: generación de audiencias, generación de puestos de trabajo, el estreno de piezas artísticas, la programación escénica, el trabajo en red con otros creadores y entre los propios espacios escénicos de la comuna, donde las artes escénicas combinen de manera efectiva las actividades presenciales y virtuales. La utilización de la tecnología, que implica la grabación de obras de teatro, danza y circo, gestión de festivales y eventos para ser transmitidas en

plataformas streaming y RR.SS, multiplica exponencialmente las audiencias que puedan visitar en tiempo real, lo que en Arica sucede en materia escénica. Esto no sólo en el territorio regional y nacional, sino también internacional.

- Sera gravitante co-diseñar y construir un Plan Municipal de Cultura (PMC) por un periodo de 4 años renovables, entre el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Arica, el Mincap, concejales, organizaciones sociales, gremios de artistas, gestores culturales, juntas de vecinos, espacios culturales y todo ciudadano/a que desee participar de encuentros territoriales en la comuna, donde se elaboren *diagnósticos y presupuestos participativos* que posibiliten concretar un insumo vinculante de derechos, deberes, acuerdos y compromisos para el correcto, integral y digno desarrollo cultural de la comuna.
- Será gravitante también considerar el co-diseño y construcción de las futuras políticas culturales (escénicas y regional) de manera participativa entre la institucionalidad cultural de la comuna en la región y la amplia gama de organizaciones sociales, culturales y artísticas del territorio, donde se consideren nuevos enfoques de concebir el acto cultural de la ciudad desde las dos esferas de la experiencia humana que hoy están en plena vigencia: lo convivial y lo tecnovivial.
- El fortalecimiento de la creación, producción, circulación, difusión y acceso cultural/escénico así como también la democratización de la cultura poniendo la atención en la ciudadanía cultural, deben ser garantizados en su dimensión presencial y digital en planes, programas y proyectos. En esa sintonía sería fundamental considerar los contenidos en *Derechos fundamentales y garantías* que desarrolló la rechazada propuesta de nueva constitución política de Chile 2022 en materia digital al referénciese en su Capítulo II, artículo 90, sobre: “Toda persona tiene derecho a la educación digital, al desarrollo del conocimiento, pensamiento y lenguaje tecnológico, así como a

gozar de sus beneficios. El Estado asegura que toda persona pueda ejercer sus derechos en los espacios digitales, para lo cual creará políticas públicas y financiará planes y programas gratuitos con tal objeto” (32).

- Las futuras políticas culturales deberán ser concebidas como un conjunto de actividades e iniciativas dirigidas a satisfacer necesidades culturales y generar perspectivas compartidas de la vida social de la comuna de Arica y su región. Lo anterior, considerando factores como identidad de género y paridad, interculturalidad, migración etc. estas deben ser trabajadas también por personas cualificadas en diseño de políticas regionales y sectoriales, ciudadanos/as residentes y que estén vinculados estrechamente con la comuna. Implementando estrategias de políticas culturales coherentes con la realidad local.
- Las políticas culturales también deberán ser transversales en sus contenidos y potestades para involucrar planes, programas y proyectos que trabajen interministerialmente con otros estamentos gubernamentales y no gubernamentales, municipales, fundaciones, etc. donde la gestión de las artes se ha visto involucrada constantemente en sus estrategias de trabajo y desarrollo.
- Si bien las futuras políticas culturales nunca serán un instrumento perfecto, deben garantizar que finalmente sea un reflejo descentralizado del poder, pertinente al territorio con garantía constitucional, que certifique y valide las atribuciones y financiamiento cultural de la región de acuerdo a su realidad y contexto.
- A modo de insumo complementario a estas recomendaciones se adjuntan en los anexos de este estudio, las propuestas elaboradas por el *Primer Comité de las Artes Escénicas y Audiovisuales de Arica*, conformado por más de 21 organizaciones y agrupaciones del área del Teatro, la Danza, las Artes

Circenses y de la Producción Audiovisual de la ciudad. Estas recomendaciones fueron realizadas en el contexto del *1° Foro de las Artes Escénicas y Audiovisuales*, el día martes 4 de mayo de 2021, que tuvo como finalidad principal dar a conocer las propuestas artístico-culturales del sector a los candidatos a la alcaldía de la comuna de San Marcos de Arica. Todas estas contribuciones van en estrecha sintonía con los análisis realizados, dejando también constancia para los objetivos de este estudio de propuestas orientadas a la gestión municipal en cultura, sobre las necesidades de la escena local.

- Se deben considerar, retomar y/o renovar los modos de concebir la economía para el sector escénico, donde nuevas lógicas de trabajo al interior de los espacios culturales no solo articulen aspectos de creación, difusión y programación, sino que también se privilegie el cooperativismo y la asociatividad, donde el artista y creador cuente con acompañamiento y protección de sus derechos creativos y de sus posibilidades laborales en la comuna. Hoy los centros culturales y artísticos deben enfocarse en la economía del artista y con ello contribuir poco a poco al abandono de prácticas competitivas y egoístas que el actual sistema nos ha forzado a adoptar estas últimas décadas en Chile. Un verdadero Nudo de las artes en la región.
- La cadena de valor de las artes escénicas (Formación - Creación y producción - Exhibición y difusión - Participación y acceso - Condiciones laborales y financiamiento público para las artes escénicas). Requerirá de la articulación y coordinación de una serie de agentes que se relacionen de manera intersectorial para lograr sus objetivos. Se debe por tanto sofisticar la cadena de valor en cuanto a los efectos positivos que esta presenta, lo que beneficiara al ecosistema cultural en su conjunto a través de los llamados “Efectos de derrame” (Greater London Authority, 2019) que impactarían en los distintos agentes involucrados e incluso en la economía local en su conjunto.

- Las futuras políticas culturales contemporáneas deben incorporar en sus diseños e implementación a las redes sociales e internet ya que hoy también son parte de los nuevos espacios culturales deliberativos. No obstante estas políticas deben perseguir y alcanzar el equilibrio de acción entre mayor acceso a las manifestaciones artísticas y al mismo tiempo, promover una cultura de lo común que las nuevas tecnologías viabilizan.

- Una infraestructura cultural y artística en la región es hoy urgente de concretar. Será gravitante orientar todos los esfuerzos posibles en gestión cultural para poder implementar y ejecutar modelos de gestión que habiliten y desplieguen un multiespacio cultural donde se alberguen, germinen y se desarrollen las diversas disciplinas artísticas de la ciudad. Un centro cultural que hoy felizmente empieza a cobrar forma en un arquitectura patrimonial como lo será el ex Casino de Arica.

- Finalmente, será también gravitante que la ciudad cuente con acuerdos y convenios de cooperación y asociatividad bilaterales con entidades gubernamentales y no gubernamentales en cultura, artes y patrimonio de la macro zona andina (Sur del Perú, Bolivia, Norte de Chile y Noroeste Argentino).

CAPÍTULO V

Conclusiones

Esta investigación ha intentado contribuir con un conocimiento teórico sobre las renovadas formas de ejercer la praxis de la gestión escénica en la ciudad de Arica en Chile, aportando de manera genuina con un nuevo punto de vista, desde la voz de los principales precursores del teatro, la danza y el circo de la comuna. Insumos reflexivos y prácticos orientados para la comunidad cultural, escénica y artística de la ciudad.

El proceso de desarrollo de la propuesta realizada comenzó a principios del año 2020 con el objetivo principal de evidenciar y analizar la situación de la gestión cultural en su dimensión escénica durante la coyuntura de la crisis sanitaria por Covid-19, el exponencial auge de la cultura digital y el carácter centralista del país hacia este sector en la comuna de Arica, puntualizando esa constatación en las áreas del teatro, la danza y el circo (nuevo circo). No obstante fueron 4 gestores escénicos que contribuyeron con sus testimonios, lo que significó superar las expectativas y adquirir nuevos conocimientos en torno a las particularidades de la articulación de prácticas, saberes y acciones escénicas en aquel contexto, inserto en un espacio cultural tan particular como la XV región de Arica y Parinacota.

Desde el punto de vista de los objetivos y propósitos específicos que esta investigación se planteó, se puede concluir que:

1. Se logra expresar claramente una descripción de la situación general y actual de la gestión escénica en Chile, con particular énfasis en la ciudad de Arica, profundizando en las principales nociones que favorecen a entender esta ocupación y su realidad actual.
2. Así también se evidencia una significativa recopilación de antecedentes y recolección de datos, que posibilitaron un levantamiento de información

teórica sobre la gestión escénica en Arica, durante la pandemia por Covid-19 y la irrupción de la llamada cultura digital.

3. Se consigue también verificar claramente, a través del análisis de los testimonios de los principales gestores culturales de las áreas del teatro, la danza y el circo de la comuna de Arica, los principales procedimientos abordados y los resultados obtenidos en el contexto de pandemia por Covid-19 y cultura digital.
4. Finalmente se logra plasmar la elaboración de recomendaciones que contribuyen a los diagnósticos establecidos, para una consiente y adecuada gestión del teatro, la danza y el circo en Arica, mas conectada con la realidad del territorio, considerando los nuevos retos del sector, así como las renovadas y desafiantes formas de ejercer la praxis de la gestión cultural.

Los resultados obtenidos de las entrevistas tienen como gran ingrediente la vehemencia de las opiniones y juicio crítico de los gestores escénicos de la comuna. Y en esa medida se concluye preliminarmente que la información obtenida desde los testimonios de la muestra, a partir de las dimensiones que han trazado las preguntas que se ha formulado este estudio, coinciden con los preceptos presentados en la hipótesis inicial siendo la praxis de la gestión cultural de las artes escénicas en la comuna de Arica, y las variables coyunturales que la han condicionado: la pandemia por Covid-19, la cultura digital, el espacio cultural y el rasgo centralista del país, los aspectos más característicos y reiterados del devenir en la experiencia, del quehacer en gestión de los espacios, certámenes, festivales y creaciones escénicas realizadas estos dos últimos años en la ciudad.

No obstante, fue también significativo conocer, de primera fuente, otras aristas que se desmarcan de la hipótesis inicial, muy presentes en los testimonios y que apuntaron a focalizar las observaciones, críticas y propuestas hacia el fortalecimiento y buenas prácticas de la gestión de la institucionalidad cultural local (Municipio de Arica, departamento de cultura), que es la primera línea de trabajo directo con artistas, gestores, organizaciones culturales y sociales.

Así también se concluye que el aspecto del financiamiento para las artes escénicas fue otro factor puesto de manifiesto con frecuencia, donde se hizo énfasis en el trabajo de diagnósticos y presupuestos participativos para elaborar planes municipales en cultura, que se incorporen a la planificación comunal. Se concluye de igual modo concebir nuevas políticas culturales (regional y escénica) que estén en su diseño, totalmente impregnadas de planes, programas y proyectos en absoluta sintonía con la realidad territorial, que den cuenta de una ciudad inmersa en una región tripartita, de relaciones y circuitos culturales bilaterales, donde la elaboración de las mismas cuente con la participación transversal de la comunidad.

Concluir también que los alcances teóricos y prácticos percibidos en el desarrollo de esta tesis han sido beneficiosos como contribución a una rama de la gestión cultural (artes escénicas) que si bien puede que no logre representar a la totalidad del ecosistema de ese sector escénico de la ciudad de Arica, ha posibilitado a partir de una muestra, colocar en debate varios puntos de conversación en torno a cómo construir un mejor espacio cultural para el buen desarrollo de esta arista de la artes en la comuna.

Se concluye de igual modo que la realidad que ha afectado al área escénica en Arica posibilitó dar respuesta a las interrogantes iniciales de esta investigación.

1. Se concluye que fue posible constatar los criterios y mecanismos que los gestores escénicos de manera estoica y resiliente afrontaron frente a la actual pandemia, pudiendo ser testigos de sus repercusiones creativas y económicas en el sector escénico de la ciudad de Arica.
2. Definitivamente la praxis de la gestión de las artes escénicas hoy no sólo conserva su cualidad presencial, sino que también, se asume por parte de los gestores culturales como una realidad que cohabita con lo tecnovivial a través de la cultura digital, expandiendo sus posibilidades creativas y de difusión hacia audiencias desde todos los rincones del planeta.
3. Se concluye también que el rasgo centralista del país, si ha sido gravitante y si ha tenido grandes repercusiones en las posibilidades de accionar y concretar la gestión escénica en la comuna de Arica en la últimas décadas.

No obstante la vehemencia sobre los diagnósticos en el país y en el territorio nortino, así como la conciencia de las potencialidades culturales de la región y el bagaje de capacidades de los gestores culturales que residen en ella, han demostrado de manera fehaciente la importancia del rol del gestor escénico que siempre se adapta a las circunstancias y busca los instrumentos que le permitan enfrentar esta adversidad y reformular la calidad del vínculo entre los creadores, la obra de arte y el público en esta comuna del norte de Chile.

Durante el desarrollo de este estudio los cambios socio/culturales que en Chile estaban aconteciendo permitieron observar transformaciones y nuevas miradas desde el punto de vista de la institucionalidad cultural (MINCAP) en este nuevo gobierno. Nuevos enfoques que para criterio de esta tesis dan señales claras del camino que se quiere co-construir para el sector artístico/cultural del país. Se concluye que iniciativas ya implementadas como fondos concursables con criterios de selección en paridad género, descentralización, facilidades en nuevos formatos de rendición más ecológicos, ítems económicos para madres (artistas) con cuidado de sus hijos etc., están en significativa sintonía con los diagnósticos y recomendaciones expuestas en este trabajo. Algunas de las transformaciones anunciadas por el MINCAP están orientadas a la creación -por ejemplo- de un *Estatuto del Trabajador Cultural*, a la aprobación de un *1% del PIB* para gasto público como presupuesto para cultura y *los Puntos de Cultura* para cada territorio barrial. Son iniciativas que van por buena dirección y que deberían ser replicadas en todos los estamentos culturales de la comuna.

Durante estos tiempos de pandemia, la ciudadanía se vio afectada por el aislamiento, las privaciones y la disminución de la esperanza en el futuro. También la salud mental de la comuna se vio profundamente afectada. Sin embargo, y al mismo tiempo, este difícil periodo demostró -más que nunca- la fortaleza de los gestores del teatro, la danza y el circo para continuar con su trabajo, de la mano de artistas que luchan por sobrevivir y que, pese a todo, se esfuerzan por entregar alegría y risas, crear belleza y generar asombro entre el público, de la forma que

puedan. Este estudio, por tanto, es también un reconocimiento a todos aquellos creadores/as y gestores/as escénicos que han luchado por mejores condiciones laborales y culturales, especialmente en Arica, una comuna única en nuestro país, tan variada en identidades culturales, pero también muy necesitada de una descentralización efectiva para su desarrollo cultural futuro.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcina, Pep, et al. (2012). *7 Ideas Calves, La competencia Cultural y Artística, La Cultura y las Artes avanzan de la mano de las tecnologías*, serie didáctica de la educación musical, editorial Grao, de IRIF, S.L, 1ra edición, Barcelona, España.

Amtmann, Gustavo, (2014). *Seminario Márquetin y Gestión del Financiamiento Cultural*, Diplomado en Gestión Cultural, semipresencial, Universidad de Chile /Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

CANAL, Yáñez, et al. (2018). *Praxis de la Gestión Cultural*, Dirección de Investigación y Extensión, Facultad de Administración, Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales, Manizales, Colombia.

Concejo Nacional de las Culturas y las Artes (2017). *Política Cultural Regional de Arica y Parinacota 2017-2022*, Arica, Santiago de Chile.

Concejo Nacional de las Culturas y las Artes (2017). *Política Nacional de Artes Escénicas 2017-2022*, Santiago de Chile, 2017.

Cornejo, Maiten, Wheatley Eloísa (2011). *La política cultural comunal/regional de Alemania -Una perspectiva para las regiones en Chile*, Tesis de posgrado, Magister en Gestión Cultural, Escuela de Posgrado, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Dubatti J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Bogotá, Colombia.

Fernández, Silanes, Nona (2020). La Marcha del Boletariado, Artículo, Diario digital, *El mostrador*, Santiago de Chile, 19 de marzo, 2020, p.3. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/03/19/la-marcha-del-boletariado/>

Garretón, Antonio, Manuel (2003). *El Espacio Cultural Latinoamericano, bases para una política cultural de integración*, Proyecto Pensamiento Renovado de Integración Secretaria Ejecutiva Andrés Bello. Fondo de Cultura Económica Chile S.A. primera edición, Santiago de Chile.

Gormaz, San Martín, Luciano (2019). *Reflexiones en Ritoque, Micro textos para la gestión cultural Local*, Ritoque FM10.79, Facultad de Artes, Universidad de Playa Ancha, primera edición, Valparaíso, Chile.

Jiménez, Vargas, Ileana (2012). *La Entrevista en La Investigación Cualitativa: Nuevas Tendencias y Retos*, Revista Calidad en la Educación Superior, Programa de Autoevaluación Académica, Universidad Estatal a Distancia ISSN 1659-4703, volumen 3, número 1, Costa Rica.

Kvale, Steinar, (2011). *Las entrevistas de investigación cualitativa*, Morata, Madrid.

La Rosa, Vásquez, Carlos, Andrés (2017). *Las artes escénicas en el Perú: el dominio del discurso económico occidental*, Tesis de Grado Académico de Magister en Estudios Culturales, Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Mariscal, Orozco, José, Luis (2015). "La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica", Revista Telos, Universidad Privada Dr. Rafael Bellosillo Chacín vol. 17, núm. 1, enero-abril, Maracaibo, Venezuela.

Núñez, María del Pilar, Santamarina, María M. (2017). *Propuesta de análisis crítico del discurso en entrevistas clínicas en profundidad* de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Granada, España.

Peña, Domínguez, Miliannys, Naranjo, Fernández, Roberto (2018). "*Reflexiones teóricas en relación con la Identidad Latinoamericana y el pensamiento de José Martí. Un Acercamiento Inicial*", Revista Didascalía: D&E. Publicación Cooperada entre CEDUT- Las Tunas y CEdeG-Gramma, Cuba.

Peters, Tomas (2020) *La Sociología(s) del Arte y de las Políticas Culturales*, Editorial Metales Pesados, 1ra edición, Santiago de Chile.

Preciado, B, Paul (2020). *Aprendiendo del Virus*, Artículo, diario El País, Madrid, España.

Propuesta Constitución Política de la República de Chile (2022). *Derechos Fundamentales y Garantías*, Santiago, Chile. <https://www.chileconvencion.cl/wp-content/uploads/2022/07/Texto-Definitivo-CPR-2022-Tapas.pdf>

Raiteri, Mondaca, Hermann et al. (2010). *La Riqueza de las Identidades de Arica y Parinacota, Todas las diversidades construyendo el Sueño Colectivo*, Grupo Proceso, Corporación Libertades Ciudadanas, Editorial Universidad Bolivariana S.A., Santiago de Chile.

Rueda, Iñiguez Lupicinio, et al. (2006). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*, Editorial UOC Av. Tibidabo, 45-47, 08035, Barcelona, España.

Szurmuk, Mónica, Irwin, Mckee, Robert (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Instituto Mora, Siglo Veintiuno Editores, Ciudad de México, México.

Unidad de Estudios GAM (2020). *Consulta sobre consumo de contenidos digitales de artes escénicas en contexto COVID-19*, Santiago, Chile.

ANEXOS

Anexo 1

Propuestas desde las Artes Escénicas y Sector Audiovisual de Arica.

A continuación se comparten las propuestas que fueron elaboradas y generosamente aportadas para este estudio a partir de las experiencias y conocimientos de diferentes gestores escénicos y artistas locales y residentes de la ciudad de Arica (*Comité de las Artes Escénicas y Audiovisuales de Arica*) sobre las necesidades y falencias que ha presentado el área de las artes escénicas desde sus realizadores hasta sus beneficiarios. Cabe señalar que dicha instancia incorporó al sector audiovisual en estas recomendaciones pues han sido fundamentales en el trabajo y el proceso de creación, difusión y presentación de la gran mayoría de los proyectos en las artes escénicas sobretodo en el período de pandemia y cuarentenas por Covid 19.

Las organizaciones y agrupaciones escénicas y audiovisuales que apoyaron estas indicaciones fueron: Compañía teatral *La Peregrina*, colectivo de creación artística *Teatroglifo*, productora audiovisual *Red Oxygen Films*, *Colectivo cultural y social Carnavalón*, *Artistas Unidos de Arica*, Compañía de danza y teatro *Circulo Ancestral*, compañía de cuenta cuentos *Titiritando*, compañía de danza *Jallalla*, compañía de Teatrocuentos *Recreo-o*, compañía teatral *Confeti*, agrupación cultural *Colgados*, compañía de teatro comunitario *Teatrotodos*, compañía de teatro *Ekeka Munay*, compañía *Teatro de Tierra*, comparsa *Que Diablos Son*, creación audiovisual *Vito Films*, productora audiovisual *Film Arica*, fundación *Arte Amaru*, fundación *Trashumante*, productora audiovisual *OUTRO* y Agrupación Social Artístico Cultural *Galpón Jivasanaka Circo*.

Desde lo Administrativo

- Subvencionar proyectos culturales con fondos no concursables.
 - Para agrupaciones de las artes escénicas y audiovisuales en la ciudad de Arica.

- Activar un área específica dentro del Departamento de Cultura que tenga una conexión directa con el sector artístico-cultural de la ciudad para :
 - Garantizar una comunicación certera de actividades con la población, con el fin de evitar un exceso de actividades paralelas enfocadas a un mismo público.
 - Promover desde plataformas comunicacionales de la municipalidad las distintas actividades artísticas locales y así apoyar su gestión y difundir su trabajo.

- Establecer un catastro socioeconómico de los artistas
 - Con el fin de sostener un monitoreo regional respecto a sus ingresos laborales y empleabilidad.

- Subvencionar espacios multidisciplinarios para ensayo y montaje del sector artístico-cultural de la ciudad de Arica.
 - Descentralizar el teatro municipal.
 - Trabajo asociativo con El Ministerio de Bienes Nacionales (Para el uso, concesión o expropiación de espacios fiscales).
 - Aprobación para la utilización de propiedades y/o terrenos municipales para propósitos de prácticas y desarrollo artístico-cultural, facilitando el acceso a permisos y/o construcción de infraestructura cultural.
 - Transparentar (catastrar y publicar) las propiedades municipales existentes o las que utiliza actualmente la municipalidad.
 - Generar programación cultural pública, en un proceso de diagnósticos y presupuestos participativos con los distintos recintos artístico-culturales de la ciudad. Habilitando esos espacios e instancias a todos los gestores culturales de manera pública y transparente (*Casa Crispieri, Poblado Artesanal, Teatro Municipal, Parque Centenario, Piscina Olímpica, Casino Municipal de Arica etc.*)

- Calendarios de eventos artístico /cultural, sistema y plan de gestión sean definidos y explícitos para acceder a la parrilla programática anual con antelación, ejemplo: Mes del Circo, de la música, del cine, del teatro, de la danza etc.
 - Destinar financiamiento (permanente) por parte del Departamento de Cultura, para mayor implementación y mantención de la técnica de iluminación, sonido e infraestructura del Teatro Municipal de Arica, para que los artistas regionales puedan obtener los requisitos técnicos óptimos para las diversas realizaciones escénicas en la comuna.
- Regularización en cláusulas de contrato de trabajo para artistas de la ciudad.

Desde la profesionalización

- Mantener catastro de trabajadores de las artes escénicas y audiovisuales profesionales o técnicos.
 - En una plataforma pública y oficial con verificadores reales de trabajo o trayectoria (demostrar residencia y renovación cada seis meses).
- Priorizar el uso de los presupuestos de cultura municipal en el sector artístico-cultural local y no en agrupaciones fuera de la región.
 - Gestionar con recursos externos las actividades culturales de artistas fuera de la región.
 - Transparentar los recursos destinados para el arte y la cultura de los artistas locales.
 - Definir con anterioridad el porcentaje del presupuesto que está destinado para cultura y evento.
- Respetar el valor-obra: qué se realicen presupuestos participativos en acuerdo con los sectores culturales, estableciendo los valores mínimos necesarios según área artística (por jornada, por semana, por mes) y se

transparente un “tarifario” y así evitar pagos indignos por servicios prestados por ejemplo:

- Obra creada, ejecutada y estrenada durante varios meses en año vigente, no obstante el sueldo de los gestores y creadores escénicos no alcanza la tarifa base (mínimo) por el trabajo realizado.
 - Aplica también al profesional audiovisual donde se le solicitan trabajos terminados, pero se pasan a llevar y trastocan las leyes y normas laborales por más externalizado que haya sido el servicio, desligando de responsabilidad a la municipalidad contratante.
 - Evidenciar el desglose de los tarifarios en los ámbitos económicos donde se desenvuelve el espectro escénico en Chile. Incorporando la línea “Virtual” que hoy ya cuenta con recomendaciones desde el Sindicato de Actores y Actrices de Chile Sidarte.cl
- En las instancias de contratación de actores, actrices, bailarines/as y artistas circenses, tanto en trabajos presenciales y/o virtuales en los que se involucren, se deberán respetar las remuneraciones que incluirán pagos por concepto de derechos de autor del interprete o ejecutante, rescatando lo señalado en la propuesta rechazada de nueva constitución de la república de Chile de 2022 (32) en su Capítulo II (Derechos Fundamentales y Garantías), artículo 95 , incisos 1 y 2 que señalan:
- La constitución asegura a toda persona la protección de los derechos de autor sobre sus obras intelectuales, científicas y artísticas. Estos comprenden los derechos morales y patrimoniales sobre ellas, en conformidad y por el tiempo que señale la ley, el que no será inferior a la vida del autor.
 - Se asegura la protección de los derechos de intérpretes o ejecutantes sobre sus interpretaciones o ejecuciones, de conformidad con la ley.
- Que los presupuestos regionalizados se usen prioritariamente con artistas de/en la región y no para traer solo artistas nacionales e internacionales

(especialmente con honorarios desproporcionados en contraste a lo que se paga a los creadores regionales).

- Regularizar la desproporción económica de los “Eventos masivos” v/s Eventos locales.
 - Establecer nuevos presupuestos acordes y dignos, con importante enfoque a los creadores regionales catastrados.
- Generar talleres para una formación constante para artistas locales.
- Posicionar la participación y concreción artístico/cultural de la ciudad de Arica en el norte de Chile.
- Proyectar a Arica a largo plazo como un centro referente sudamericano (Visión) y a corto y mediano plazo como referente de la Macro zona andina (Misión): Un nodo artístico y cultural a nivel nacional e internacional, dado su localización territorial, y su clima cálido, promoviendo el intercambio bilateral entre Arica, Bolivia y Perú, principalmente y con la Macro Zona Andina (sur del Perú, Bolivia, noroeste de Argentina y el Norte de Chile).

Desde lo social y comunitario

- Generar las futuras propuestas de trabajo desde el co-diseño y no sólo desde la participación simbólica, sino que vinculante (considerar el trabajo artístico comunitario, según la necesidad de la ciudadanía).
- Resignificar los espacio públicos para el arte y la cultura, facilitando el acceso de manera eficiente para el sector artístico- cultural, agilizando los trámites burocráticos y gestionar los recursos básicos para las actividades.
- Espacio(s) multipropósito(s) dedicado(s) para cada uno de los sectores artístico-culturales (si es propiedad existente, habilitar a las necesidades dentro de los primeros 2 años de alcaldía, si es

Recopilado espacio por construir, contar con el terreno y aprobación de edificación (tanto aprobación por los gestores como documentación de permisos de edificación) dentro del período de alcaldía)

- Ver ejemplo: TAPAC (<https://www.tapac.org.nz/venue-hire/studio-hire> // <https://www.tapac.org.nz/venue-hire/theatre-hire>) // estudios de grabación municipales (*Estudio de Grabación Municipal de Copiapó // Quilicura RM*: <https://quilicurarte.cl/quilicura-arriba-tenemos-el-primer-centro-de-producción-musical-municipal-del-pais/> && <https://lamaquinamedio.com/musica/quilicura-emplea-iniciativa-en-apoyo-a-artistas-de-la-comuna-con-producción-musical-gratuita/>)
Estos espacios pueden ser transversales para grabación de voces para actores, grabación de músicos, grabación audiovisual (voz en off) etc.

- Establecer escuelas formativas de todas las disciplinas escénicas y audiovisuales, accesibles al público general donde se contrate a gestores y profesionales regionales para impartir las clases.
 - El Co-diseño con *PLADECO*³¹ que es la hoja de ruta de la municipalidad en la comuna durante los 4 años que dura cada administración municipal. Debe incorporar y garantizar estas propuestas en el ámbito artístico/cultural para poder ser ejecutadas.
 - La asignación de cargos públicos para el departamento de cultura de la municipalidad debe pasar por concurso público y orientado a profesionales idóneos en el ámbito de la cultura, las artes y el patrimonio de comprobada trayectoria en la región.

Todas estas propuestas y sus ámbitos de acción requieren ser vinculantes, con diagnósticos y presupuestos participativos, por tanto diseñadas por un equipo multicultural y social; entre concejales, gestores culturales, artistas, productores y los vecinos/as de la comuna de Arica.

³¹ Plan de desarrollo comunal.

Anexo 2

Carta de presentación

Estimado(a),

Soy Mario Ubilla Montoya, gestor cultural en lo escénico y me comunico con usted para invitarle a responder la presente entrevista, la cual será parte de un trabajo de investigación conducente para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Playa Ancha, Chile.

Como ya le había comentado, el objetivo es poder recoger información, desde su propia experiencia como gestor/a de su espacio o actividad escénica en la ciudad, y como este ejercicio en este último tiempo ha sido afrontado bajo contextos coyunturales en lo económico, sanitario y social. Pudiendo conocer las dificultades y/o oportunidades que haya generado para el desarrollo del sector escénico que representa.

Como vera las preguntas están orientadas y organizadas por 7 conceptos claves (variables) que derivan del marco teórico de esta investigación. Por lo que se le solicita su participación voluntaria para ser parte de este cuestionario, donde todos sus datos y/o respuestas serán completamente confidenciales.

De antemano le doy mi agradecimiento por colaborar con esta Tesis de Postgrado de Gestión Cultural titulada: *“PANDEMIA Y CULTURA DIGITAL EN LA GESTIÓN CULTURAL DE LA CIUDAD DE ARICA, Perspectiva de cuatro gestores escénicos”* Que desea contribuir al análisis y reflexión en torno al trabajo dedicado y comprometido que gestores/as en materia escénica han desarrollado en la historia reciente de la ciudad de Arica.

Anexo 3

Entrevistas

Debido a la pandemia por Covid-19, las entrevistas se realizaron entre noviembre y diciembre de 2021, mediante un cuestionario con 18 preguntas distribuidas temáticamente por los siete ámbitos conceptuales que derivan del marco teórico de esta tesis (Cultura, Espacio Cultural, Gestión Cultural, Artes Escénicas, Covid-19, Cultura Digital y Política Cultural) hacia los 4 gestores culturales en lo escénico:

- Fernando Montanares Letelier del *El Centro MB2 para la Experimentación de las Artes*. (Teatro)
- Cecilia Acuña del *Colectivo Social, Cultural y Deportivo Carnavalón* (Teatro)
- Peluza López de *la Escuela Danza Viva* (Danza)
- Pamela Castillo Contreras, de *la Agrupación Social Artístico Cultural GALPÓN JIWASANAKA CIRCO* (Circo).

El cuestionario constó de 18 preguntas, todas ellas distribuidas temáticamente por los siete conceptos claves del marco teórico de esta tesis, las que detallan a continuación:

- **Cultura**

1. La mirada o noción de cultura desde la cual se sitúa la institucionalidad cultural de la comuna ¿Cree que se ajusta al ejercicio real de quienes desarrollan y gestionan la actividad cultural, en su dimensión escénica?

- **Fernando Montanares (Teatro):** La institucionalidad pública llamada MINCAP, tiene lineamientos bien standart a nivel nacional, por lo que no creo que sea tan cercano a la realidad local, a pesar de que tiene muchos espacios de participación no creo que sea aún suficiente. En términos de Municipalidad creo que hay una carencia aun, y es que

no conozco si tienen programas concretos en relación al arte escénico más allá de la programación del teatro municipal.

- **Cecilia Acuña (Teatro):** Somos una comuna muy rica en cuanto a diversidad cultural y creo que eso la institucionalidad lo tiene muy claro y trabaja con esos parámetros, considerando todas las esferas culturales, pueblos originarios y tribales, arte, organizaciones comunitarias, arte urbano, etc., con un gran respeto y respaldo a la cultura patrimonial. Sin embargo, creo que hay una concepción errada en cuanto a los trabajadores de las culturas y las artes, ya que se tiende a pensar el trabajo cultural como pasatiempo y no como la principal actividad económica de los artistas, artesanos, gestores y cultores. Si bien este es el caso de muchos exponentes, hay un gran número de personas para quienes el trabajo en cultura es su principal dedicación y única fuente laboral. Arica al no tener educación profesional artística, ni contar con espacios ni circuitos de programación constante, pone a estos trabajadores en una situación de precariedad.
- **Pelusa López (Danza):** No definitivamente han hecho falta políticas públicas que apunten en la dirección de preservar, desarrollar fortalecer, a quienes trabajamos en montajes escénicos en la región, la institucionalidad ha privado del verdadero valor que requiere la cultura y sus manifestaciones regionales.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Yo creo que hay dos cosas paralelas, cómo trabaja la institución con respecto al concepto de cultura y cómo nosotros nos empapamos habitualmente de la cultura que nosotros ejercemos en cuanto a nuestras labores habituales. Pero claro, en la institución ya sea municipalidad, MINCAP o la que sea tiene un concepto de cultura muy asistencialista, como muy del evento, eventualista, muy de producción. Entonces todo lo que subvencionan de algún modo no tiene procesos. Y caro, ven la cultura como eso, como algo para consumir, donde necesitan mucha

participación y convocatoria de cosas masivas más que un trabajo de procesos que obviamente llevamos todos los que trabajamos en el área cultural, no tan solo en las artes escénicas sino en el área cultural mayoritariamente. Entonces es muy distinto, estamos en otro escalón completamente distinto creo yo que como lo ve la institución. Nosotros llevamos procesos largos, no solo desde el área de gestión sino como de trabajo de formación, hay un trabajo largo y claro, la institución no ve eso. Les importa lo que se ejecute, lo que subvencionan o donde ellos pasan la plata a algunas organizaciones o los eventos que ellos hacen, como la convocatoria o la participación de ese momento, pero no hay un detrás, un proceso.

2. ¿Qué nuevos conceptos y dimensiones son necesarias para pensar la cultura y el poder, en el nuevo escenario político, local y global?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Industria Cultural, Públicos, circuito de distribución artística, temporada.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Concebir la cultura como un derecho y eje transversal en todas las dimensiones de la vida: social, económica, educativa, socio ambiental, derecho fundamental para el bienestar de una sociedad sana. Es necesario entender así la cultura, ya que suele quedarse limitada en entender el derecho cultural solo como el acceso a las artes. El derecho cultural tiene que ver con la participación activa de las comunidades, de los territorios, en camino a una democratización de la cultura, donde las comunidades no se entienden como beneficiarios sino actores, agentes participantes, que definen y deciden en cuanto al hecho cultural, comunidad inclusiva y diversa. La participación es otro concepto a resignificar, ya que esta también se ve limitada a una participación pasiva, donde se asume que las comunidades participan con solo hacer reuniones

donde se les informa lo que las autoridades programan y deciden, o bien se quedan hasta la etapa consultiva pero que no hace participe en lo resolutivo a los territorios. En este sentido me ha tocado participar en consultas y diagnósticos “participativos”, mas nunca en presupuestos participativos, por ejemplo. Estas dos acciones: diagnósticos participativos y presupuestos participativos, serían muy necesarios empezar a dialogar y poner en práctica desde las institucionalidades, siendo coherentes a estos tiempos en que desde la política cultural actual se dispone como eje fundamental la ciudadanía cultural, y donde nuestra sociedad está siendo participe en los planteamientos de una nueva constitución y todo lo que llevó a ese proceso. Las comunidades, los territorios han más que demostrado su capacidad organizativa y la demanda de protagonismo en cuanto a sus derechos culturales y sociales.

- **Pelusa López (Danza):** Los nuevos conceptos son la capitalización del trabajo realizado por años de los gestores culturales que muchas veces en forma pobrísima han asumido la tarea con financiamientos pobres o muchas veces sin ellos y la cultura no obedece a estaciones políticas que han coartado y mutilado sus expresiones con ideologías precarias, todos tienen derecho a manifestarse culturalmente especialmente en lo que se refiere a migraciones forzadas, que también tienen un bagaje cultural importante y de intercambio universal, la neo liberalización no contribuye, solo le interesa la competencia y el consumo, cuestiones alejadas de la cultura.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Hay como una dicotomía cuando, se trabajan iniciativas escénicas como hábito constante asumido en la dinámica cotidiana, y por otra, cuando la institucionalidad no sabe captar la realidad local y ni siquiera ponerse al servicio de esas realidades territoriales. Entonces

nuevos conceptos sobre cultura tienen que estar incorporados a una realidad territorial donde el hecho cultural esté empapado de la participación ciudadana.

- **Espacio Cultural**

3. Con un espacio cultural tan particular como nuestra ciudad ¿Cuáles cree que son las principales dificultades y oportunidades que posee el territorio para la gestión de las artes?

- **Fernando Montanares (Teatro):** La raíz comunitaria del trabajo artístico es una constante *dificultad* para instalar espacios de gestión cultural profesionales. Una *oportunidad* es también la poca sofisticación del medio local en tanto que permite espacio para la experimentación constante.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** *Dificultades:* nuestra comuna posee muy pocos espacios culturales, los cuales a su vez tampoco cuentan con una infraestructura óptima ni menos con un gran equipamiento. Prácticamente solo se cuenta con el Teatro Municipal como espacio de muestra para las artes escénicas, el cual cuenta con un equipamiento muy básico, por lo que para la creación hay que acomodarse a lo que hay por un lado y está sujeto a la disponibilidad de este espacio que se ocupa para todo, graduaciones, presentaciones de todo tipo, etc. Por otro lado, se cuenta con los escenarios al aire libre, que, si bien tienen un alcance, es un espacio donde se requiere tener infraestructura y equipamiento particular o bien estar financiados para poder llevar a cabo. Además, que, por motivos de montaje y cuidado de las cosas, solo permite tener una función. En estos espacios sería muy difícil poder realizar funciones pagadas, por lo que los espacios al aire libre si o si tienen que ser financiados gracias a

proyectos. Por su parte el teatro tiene un costo elevado de arriendo por si las compañías quisieran hacer funciones pagadas, ya que las audiencias por una parte no están acostumbradas a pagar una entrada y el universo de personas que “consumen” artes escénicas no es tan grande como para poder financiar una temporada con altos costos de producción (transporte + arriendo del teatro + aporte al elenco, que sería lo más básico). Otra dificultad para la gestión de las artes, es la dependencia de financiamiento público, puesto que optar por la autogestión si bien se puede es complejo y no sustentable. El público ariqueño no está acostumbrado a pagar para acceder a espectáculos artísticos.

Oportunidades: Frente a la adversidad, se incita a mayor creatividad y a aprovechar con los recursos que se cuenta, como trabajar en la apropiación del espacio público, generar propuestas en espacios no convencionales. El buen clima de nuestra comuna, hace que se puedan hacer funciones al aire libre todo el año.

- **Pelusa López (Danza):** La burocracia y demora en la aprobación de las gestiones culturales ya deberían ser parte del pasado y en cuanto a oportunidades del territorio, son numerosas, el desierto, su historia, su diversidad cultural la idiosincrasia de la gente, las fiestas religiosas, carnavales, hay tanto donde crear.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Como te dije el circo igual en su desarrollo en Chile ha sido netamente en Santiago y Valparaíso, las grandes capitales, Concepción también. Entonces siempre hemos tenido la dificultad de lo territorial, cómo alcanzar a tener formación, porque los procesos formativos son acotados, hemos tenido que traer maestros y siempre desde otros lugares que por suerte pueden venirse un mes, no más que eso, ya desde ahí esa es la dificultad. Como también, estos procesos han sido

lentos. El circo en Arica en general ha sido lento el proceso de formación, en Santiago o Valparaíso llevan años luz de trabajo más profesional que en las regiones, regiones del norte o del sur, que son más extremas y que, yo llevo en el circo más de veinte años trabajando y lo que hemos avanzado en cuatro, cinco años lo hemos hecho de manera muy lenta. Entonces esa es la desventaja, lo geográfico de Chile dificulta el desarrollo porque esta todo centralizado. También obviamente tiene que ver con los financiamientos, que también están centralizados, pero eso, cómo el desarrollo del circo se ha afectado por la centralidad. Ahora, obviamente tenemos factores muy buenos en la región para poder desarrollar el circo, como un buen clima, que nos hace que podamos entrenar siempre a diferencia de otras regiones en que se les llueven las carpas, o que tiene que bajar la carpa en invierno, o por el frío, etc. Yo tengo conocidos en Punta Arenas que no pueden trabajar en invierno si es que no tienen un gimnasio con calefacción y eso en Arica no pasa. Puedes entrenar siempre, no hay excusa para no desarrollarse. Estamos en una zona estratégica geográfica, como estamos más cerca de Sudamérica que del mismo Chile, entonces podemos también mirar a otros horizontes en cuanto al desarrollo, y también es nuestra visión como galpón, en algún momento poder hacer vínculos con Perú, Bolivia, Ecuador, que están más cerca que incluso Santiago. Entonces es una zona que enriquece dentro de su geografía, de su ubicación. Dificulta porque el desarrollo en Chile ha sido muy centralizado, pero podemos mirar a otros horizontes y obviamente nos da un sello particular, la región es multicultural y todos los artistas en general nos empapamos de la cultura local. Nosotros mismos, ponerle Jiwasanaka al galpón fue producto también de eso, y constantemente estamos buscando desde nuestra identidad para poder identificarnos con algo propio, ha sido igual

nuestro sello. Entonces, claro, nos encanta la región, vivimos acá, tiene sus dificultades y el proceso es mucho más lento nomás, y lo asumimos como tal.

4. ¿Cómo considera que debería implementarse una verdadera descentralización de la región en donde la dimensión cultural y artística tuviera un importante protagonismo?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Subvenciones a organizaciones, elencos estables, etc.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** El centralismo lo vivimos como región en dos dimensiones, por un lado, a nivel nacional, donde la gran actividad artística, los circuitos escénicos y los financiamientos públicos se concentran en la región Metropolitana y Valparaíso y por otro lado en el contexto local, la mayor cantidad de actividad artística y los circuitos están centralizados en la ciudad de Arica, e incluso en el centro de la comuna, ya que Azapa y Lluta, territorio rural de la comuna carecen de actividades de este tipo. Ahora bien, en cuanto a las manifestaciones culturales toda nuestra región es riquísima, pero no han sido fomentadas en su magnitud. Lamentablemente a las fiestas tradicionales de los pueblos cada vez asisten menos personas, ya que sufren del despoblamiento y las nuevas generaciones de las familias de los pueblos no han heredado muchas de las tradiciones. Por tanto, la descentralización es un tema a trabajarse tanto localmente como a nivel nacional. A nivel local fomentar, potenciar y salvaguardar las fiestas tradicionales, las manifestaciones, a través de la valoración y reconocimiento público de los tesoros humanos vivos de los pueblos, a través de una subvención de esas personas, por lo general, adultos mayores, y por otro lado

generar actividades de transmisión de estos saberes, tanto a las personas de los pueblos como a los de la ciudad. Considerar una real participación de las personas de las comunidades a través de presupuestos participativos y fomentar proyectos de turismo patrimonial, cultural y sustentable. Proyectos y programas que fomenten el intercambio entre cultores, artistas y gestores del interior con los de la ciudad. De igual forma generar programas de intercambio entre las diferentes comunidades y los artistas de la comuna.

A nivel nacional, debiéramos volver a la regionalización de los recursos del MINCAP, nuestra región es pequeña en relación a otras y la en general los actores y agentes culturales la autoridad les conoce, por tanto, podrían generarse programas de financiamiento sin la necesidad de la concursabilidad. Un trato a escala humana.

- **Pelusa López (Danza):** Bueno, solo con voluntad política.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** De partida, que los fondos que existen, ya que están concursables, que esa misma concursabilidad sea pareja para cada región y en el contexto de cada región. Desde ahí ya parte la descentralización, que los fondos no estén completamente centralizados y que casi todo se lo lleva Santiago y Valparaíso, eso al toque empieza a democratizar los dineros. Que uno sepa que existe cierta cantidad de plata para cada región, eso es fundamental, y obviamente también nosotros mismos sabemos que las características de la región hacen que nosotros podamos tener más vínculo con Perú, con Tacna que el mismo Iquique, entonces que uno propiamente tal pueda hacer giras, que nos ayude a visualizar nuestras giras fuera de nuestro Chile, que es mucho más fácil llegar a Tacna que llegar a Iquique, y que sea como zona franca, que podamos trabajar como zona franca el trabajo escénico, que es mucho más

fácil para nosotros movernos. Entonces creo que de partida tiene que hacer autonomía en cada región de financiamiento, de la concursabilidad y también de las asignaciones directas, porque aquí también llega plata a nivel regional y no sabemos cuánta plata, nunca hemos sabido cuánta plata llega y sabemos que es hartito y que sea equitativo en las artes, porque no sé, uno no se da ni cuenta pero hay un montón de eventos regionales que van derivados a la música y versus las artes escénicas que prácticamente no tiene nada entonces como ...¿dónde está lo equitativo también? ¿Cómo se mueven las platas regionales que llegan? ¿Cómo se distribuyen? Entonces tener esa información y tratar de tener autonomía regional en cuanto a poder moverse, para nosotros es mucho más fácil poder movernos, porque igual la región no tiene mucha capacidad, como las otras regiones, de poder hacer giras por las distintas comunas, porque son pueblos muy pequeños, están muy alejados, no puedes llevar grandes producciones a pueblos muy chicos, entonces también la circulación regional... pero si podríamos llegar muy fácilmente a Tacna, a Puno, que están súper cerca. Entonces esa facilidad de una entre comillas zona franca artística escénica, yo creo que por ahí podría ir, porque las particularidades lo dan, para el sur podría ser incluso con Argentina, que es mucho más fácil también.

- **Gestión Cultural**

5. ¿Cómo evalúa el trabajo de gestión cultural desarrollado para MB2 / Carnavalon teatral / Galpón Jiwasanaka Circo / Escuela Danza Viva desde sus inicios y su impacto territorial?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Creo que Centro MB2 es un contrapunto a la media artística ariqueña, generando un punto de

quiebre al proponer un espacio independiente que crea, produce y exhibe programación artística fuera del mundo público. Los programas de vinculación de este espacio con las comunidades y públicos, es además único en la región y tan potente en su ejecución que tiene diversos convenios de colaboración con instituciones privadas, públicas y de la organización civil. Solo en 10 años la agrupación Social y Cultural MB2, ha generado la instauración de un paradigma que, por medio de su trabajo territorial ha permitido poner las artes escénicas en la palestra de una discusión social, instando a establecimientos educacionales a contratar obras locales, valorar la producción local y también participar de la oferta programática de esta gestión.

- **Cecilia Acuña (Teatro):** Carnavalón teatral se instala desde sus inicios como una instancia de Encuentro, donde poder compartir e intercambiar saberes, obras artísticas y prácticas entre el territorio y les artistas, ya sean locales, nacionales e internacionales. Con esta misión se han llevado a cabo estos 8 años sus proyectos. Durante estos años ha ido desarrollando su relación con el territorio, profundizándose en cuanto a la gestión cultural comunitaria, ya que pasó de ser de un encuentro centrado en la programación y el acceso a las comunidades a espectáculos de renombre, a centrarse en generar un impacto en la comunidad donde se instala la actual carpa carnavalona, generando así vínculos con ella y trabajando en una producción conjunta con dicha comunidad. Carnavalón en su quinta versión tuvo la posibilidad de adquirir una carpa, la cual centró la actividad de este encuentro, que hasta ese entonces proponía una programación full itinerante abarcando muchos lugares en cada encuentro. El hecho de centrarse en un solo escenario fundamentalmente, nos dio la posibilidad de generar un impacto mayor con la comunidad donde se instala la carpa, ya que por un lado nos obligó a abrir el

trabajo de producción a los vecinos y otras organizaciones como lo son el Galpón Jiwasanaka Circo, a quienes convocamos a realizar el montaje de la carpa y nos capacitamos juntos en montaje y seguridad aérea, hecho que motivó a esta organización a hacer sus propios eventos en conjunto con nuestro equipo técnico y se han compartido saberes y experiencias en técnica y montaje y a que estén juntos a nosotros como parte del equipo que instala nuestra carpa.

Por otro lado, se convocó a las organizaciones territoriales del barrio para provocar ese apropiamiento del evento, invitándolos a que sean parte de la producción en terreno, cuidando la carpa, realizando boca a boca, acompañando a los artistas por el barrio, creando la antesala de la carpa con venta de comidas y bebidas, cuyas ganancias sean para sus organizaciones. Por otro lado, colaborándonos con ollas comunes para la alimentación del equipo y también una mano en la carga y descarga de graderías piso, etc., que más bien ha sido una iniciativa de vecinos viendo el despliegue de trabajo que conlleva el montaje de la carpa y los escenarios.

Carnavalón desde sus inicios se ha caracterizado por la gran convocatoria de voluntarios, los cuales a lo largo del tiempo se han fidelizado y se han capacitado en diferentes aéreas como técnica, montaje y cocina.

Esta experiencia nos ha llevado a generar un trabajo más abierto a la colaboración y participación con quienes e trabaja desde la retroalimentación de sus conocimientos, aptitudes y actitudes.

- **Peluza López (Danza):** El trabajo de gestión cultural que ha realizado a Escuela Danza Viva, siempre ha sido gestionada por y desde la misma escuela, hemos sido apoyadas, pero ha faltado, no ha sido suficiente, pero ha sido un buen trabajo, con un impacto

territorial importante en la ciudad y fuera de ella, igual Iquique, Valparaíso y Perú, no solo involucra a un rango etario, sino a niños, jóvenes, adultos, adultos mayores, hombres y mujeres.

- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Llevamos alrededor de, oficialmente, como cuatro años y medio, pero claro, desde que empezamos a habitar este espacio yo creo que unos cinco o seis años. El espacio estaba en abandono cuando llegamos, de a poquito empezamos a habitarlo, darle vida. En ese tiempo estaba acá también el programa Quiero mi Barrio, que obviamente aportaba también a esa vida que necesitábamos cubrir acá, ellos también hacían talleres, nosotros empezamos a practicar acá y desde ahí empezó a generarse esto de habitar el espacio con un sentido más artístico y cultural. Cuando el Quiero mi Barrio se fue nos dio la posibilidad de ser más autónomos y ahí activamos la pj, que desde ahí por eso digo oficial llevamos como cuatro años y medio. Desde el día en que nosotros empezamos oficialmente con una personalidad jurídica.

Desde que empezamos hasta ahora hemos tenido un proceso obviamente en el público, en el territorio y también en la infraestructura del lugar, si bien a nosotros nos cuesta un montón juntar las lucas para mejorar el espacio, lo hemos logrado a través de financiamiento con Sodimac en una primera instancia y luego nosotros con nuestras propias lucas hemos mejorado el espacio. Y en cuanto a la programación, lo que realizamos acá, claro al comienzo fue como tratar de tener una programación habitual cosa que la gente supiera que existía el galpón, abierto a la comunidad, haciendo talleres para niños, para jóvenes, luego haciendo intervenciones o algunos espectáculos, entonces acá empezó a llenarse de gente del barrio que obviamente encontraba que era un espacio que, al principio cuando nosotros llegamos se quería demoler porque era un foco de delincuencia y que después

cambio el giro a ser de actividades que tenían que ver con algo mucho más productivo para el espacio, entonces lo encontraban muy positivo. Y obviamente también empezamos a generar otro tipo de programación con otras organizaciones que también buscaban espacio acá. Generamos taller de muralismo, incluso de audiovisual, se exhibían películas en un momento también, danza, y así la gente que venía, con las mismas agrupaciones o artistas independientes que necesitaban espacios podíamos cubrir esa demanda de lugar. Y así también a la vez recibíamos actividades que eran para el público. Entonces los primero dos años hicimos bastante de eso y después con el tiempo, porque la idea del galpón cuando se generó, aparte de abrir un espacio para la comunidad aquí en el barrio, también pensamos en que el circo no tenía cabida con un espacio propiamente tal, pensado para el circo.

Entonces cuando lo generamos y pensamos un espacio no como un centro cultural sino un espacio de circo, era también para desarrollar al mismo, potenciarlo, profesionalizarlo. Y claro al comienzo tratamos de abrir a la comunidad, pero ya los últimos dos años hemos empezado a tratar de satisfacer las necesidades que nosotros como artistas de circo teníamos, no teníamos cabida, porque no había un espacio adecuado para el circo y no llegaban muchas formaciones de circo, por lo mismo, porque no existía un espacio. Entonces era como un círculo vicioso y con esto empezamos a tener más equipamiento adecuado, con el tiempo y pudimos satisfacer esa necesidad de poder formarse, que es lo más importante para nosotros en este momento. La formación artística del área circo propiamente tal.

Entonces en el último tiempo han venido maestros, se han generado algunos proyectos, actividades formativas, seminarios, etcétera y el mismo equipo del galpón que empezó al principio con

muy poca gente se ha ido sumando gente, otras que se han ido de la ciudad que se yo, pero siempre ir nutriéndose y esa misma gente se ha ido formando. Y ahora en la última etapa, como que ya todas esas formaciones que hemos tenido en el cuerpo, nos han dado las herramientas para poder empezar a tener proyectos creativos y de investigación. Entonces, comenzó todo esto como abierto a la comunidad para generar un espacio que resinifique también un espacio público para un uso más de bien y paralelamente empezamos a trabajar en nosotros mismos, este espacio también nos sirvió a nosotros para nutrirnos, poder formarnos más profesionalmente. Que en otros lados no daba cabida a eso, yo que ya he paseado por distintos lugares, nunca teníamos esos procesos tan largos para poder centrarnos en nosotros mismos y poder trabajar en nosotros mismos. Siempre era como el taller que duraba tal tiempo y no daba esa capacidad de un proceso largo. Acá hay chicos que están desde el inicio y que claro, llevamos casi cinco años trabajando sin parar y que ahora ven frutos de lo que empezamos hace dos, por ejemplo, cuando recién empezamos a tener talleres con algunos maestros y que ahora nos da la capacidad de tener alguna creación. Y que ya estamos pensando en dos años más y así, entonces realmente entre comillas sin querer queriendo, o sea claro que tenía esa intención pero nosotros no nos autodenominamos escuela, pero sí hemos tenido un proceso de formación constante y que es bacán para nosotros, también buscábamos eso, la profesionalización del sector.

6. ¿Será gravitante la figura del gestor cultural en el nuevo contexto sanitario, para reformular la calidad del vínculo entre creadores y el público, entre la obra de arte y las personas en este territorio?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Pienso que en medio de un contexto neoliberal el artista es gestor cultural per se, no obstante, esto no significa que quien no trabaja en la creación sino que en la generación de plataformas de exhibición no tenga un rol. Creo que el gestor cultural de orden administrativa es necesario para impulsar desde un lugar formal estrategias de vinculación de obras y comunidades/públicos.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** A mi parecer si, ya que el gestor cultural es un mediador entre la institucionalidad cultural y los territorios, las organizaciones y colectivos han sido quienes se han hecho cargo de la participación cultural de las comunidades. Ahora bien, en este contexto pandémico, nos ha demostrado que muchos dirigentes sociales han hecho labores de gestión cultural, por el puro ímpetu y certeza que la con dinamización cultural es la que va ayudar a levantar y empoderar a sus comunidades.
- **Pelusa López (Danza):** Siempre va a ser relevante la figura del gestor cultural, es el o la que crea, la que permanentemente está haciendo diagnósticos entre el público y la expresión cultural a preparar a entregar.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Yo creo que los vínculos siempre se tienen que renovar, es una constante eso, si tú no estás en constante trabajo, imposible renovarlos también. ¿Qué pasó? que antes de la pandemia llevábamos un trabajo sostenido y con la pandemia cayó un momento, hubo meses en que no estaba pasando nada, porque estaba difícil para todos, y claro, como que obviamente el aguante que uno tiene, la porfía, y por ahí empezamos a empezar a empujar nuevamente el carro, y ahí retomamos ciertos vínculos con el exterior porque estañamos muy para adentro, y retomar vínculos que tenían que ver como..., pasa que acá regionalmente con los artistas no nos movemos mucho, sino como unos cuantos, pero nosotros tenemos más vínculo con

el sector del circo en otras regiones. Entonces, recién ahí empezamos a mover las aguas para poder enlazarnos de nuevo, conectar, y volver a hacer cosas. Paralelamente empezamos a generar proyectos para poder trabajarlos virtual, que eso también nos hizo ayudar a conectarnos de nuevo con un público que no nos conocía, obviamente lo virtual hizo que expandiéramos un poco pero que también perdiéramos esa cosa con la conexión que tiene que ver con las artes escénicas vivas también. Como que perdimos y ganamos.

Pero así como sumando, yo creo que al final de las cuentas tiene que ver con que se renueven siempre las aguas, y esos lazos con gente de circo de otros lugares se van generando, reformulando constantemente y con el territorio es lo mismo, si no haces cosas y no te ven es difícil llegar al público y que también conozca o llegue gente nueva... siempre tienes que estar re encantando con algo. Por ejemplo nosotros ahora hicimos el festival a comienzos de octubre, pero no hacíamos nada presencial desde antes de la pandemia entonces teníamos miedo de no poder tener público. Ya la gente está con desconfianza con respecto a salir, era difícil saber cómo re encantar entonces claro, después de un año y medio de no hacer nada, hay que volver a hacer el trabajo. Entonces yo creo que la re conexión es contante con o sin pandemia, da lo mismo. Si no estás conectado con el entorno, territorial y tu entorno, de tu sector es difícil trabajar ensimismado, para ti, siempre tienes que estar mirando al lado, porque siempre necesitas de redes también para trabajar.

7. ¿Ha faltado voluntad y criterio para dar soluciones contundentes al sector escénico en contexto sanitario? ¿Cuál es su opinión frente al desempeño e injerencia que han tenido las instituciones de administración regional y comunal en estos términos en la ciudad?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Pienso que el arte es importante para la sociedad, pero no lo más importante, hay áreas más urgentes, y la oficialidad siempre ha usado esa desventaja para colocar nuestro quehacer en la vitrina de lo decorativo. Entendiendo esto, pienso que las instituciones accionan tal y como suponen que deben accionar, pedirles más que eso es francamente una pérdida de tiempo a mi pensar, no obstante su trabajo a mi gusto con lo escénico es, por supuesto, muy carente.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** El primer año de la pandemia, las instituciones culturales regionales hicieron un aporte bien paupérrimo a la crisis laboral que vivimos los trabajadores de las artes y la cultura. Tanto la municipalidad como el ministerio levantaron catastros de diagnóstico, que aún no se entiende cual fue el objeto de dichas acciones, lo que da a pensar que se hizo para hacernos creer que algo se iba a hacer.
 Con una falta de criterio y voluntad ambos estamentos destinaron un presupuesto de emergencia totalmente precario. La municipalidad destinó para realizar una programación on line donde por disciplina eligieron de 4 a 5 exponentes, insuficiente para el universo de artistas, y en una única oportunidad. En cuanto al MINCAP también destinó una licitación para la realización de una programación única, que, si bien fue de más amplia convocatoria, contemplo meses de reuniones on line, peleas por cupos, y retraso en los pagos y que finalmente tampoco publicaron como era el fin de dicha programación, lo cual genera un mayor sentimiento de indignación y frustración, con la impresión de que los artistas estábamos mendigando.
 Da la impresión que ambas instituciones generaron dichas acciones como para que se viera q algo estaban haciendo, y que

deberíamos estar agradecidos que dichas instituciones movieran cielo mar y tierra por generar dichos “trabajos” que más bien fueros “pololitos”. No se trabajó desde la emergencia, para generar programas mancomunados con otros ministerios, o bien entre la muni y mincap para la generación de empleo.

Por otro lado, bajo la excusa del Covid y las cuarentenas, la municipalidad congeló las subvenciones durante estos dos años en vez de trabajar en conjunto con las organizaciones para poder darle vuelta a sus proyectos.

Al finalizar este primer año y con la llegada de fondos de emergencia, se ha dejado ver de manifiesto y con mayor evidencia la problemática de la concursabilidad, la cual es sesgada y finalmente beneficia a un par de organizaciones con mayor poder de gestión y con más presupuesto y medios, es decir quienes contaban con espacios y dineros tuvieron más y más dineros y subvenciones. De hecho, en las artes escénicas es paradójico como organizaciones como El tren y centro MB2 estando en pandemia y contexto de emergencia y precariedad del resto del gremio, este año se hayan adjudicado más de \$150.000.000 entre subvenciones directas del CORE, el MINCAP y fondos concursables, es decir el mayor presupuesto que hayan manejado en su trayectoria. Y bueno no es de extrañar si cuento con financiamiento como un PAOCC se maneja un presupuesto se puede pagar a profesionales que trabajen en tus siguientes postulaciones.

- **Pelusa López (Danza):** Si bien es cierto hay tardanzas y también consientes que hay muchos dineros que debiesen ser ocupados para proyectos culturales, que se devuelven al centro, claro que falta robustecer a esas entidades con contratación de profesionales que tengan alguna relación con la cultura, las demoras burocráticas que son pero eternas y que no sabemos si

se deben a falta de personal o a una costumbre de hacer todo a última hora, son detalles a mejorar, pero igual pensamos que tardíamente o con todas las dificultades antes mencionadas es lo que hay y finalmente no solucionan, aunque a veces es eterna la espera.

- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Creo que no, no hubo nada. O sea que se hizo, de ayuda del ministerio en general en Chile no hubo ayuda, la ayuda que hubo de emergencia fue concursable y ganaron los mismos que ganaban siempre, y los que sí necesitábamos ayuda no la obtuvimos. En el área regional tampoco hubo una ayuda real, lo único que hubo fueron unas cuantas capsulas que algunos tuvieron que hacer y más encima se demoraron como seis, siete meses en pagarlas, desde la dirección de cultura prácticamente no hubo, se hicieron cuántos catastros que no se supo qué pasó con eso, de la municipalidad tampoco, en su momento se pedía que se hiciera un cruce con el área social, para que llegaran ciertos bonos antes de esto del IFE, pero no hubo. Entonces creo que no hubo un accionar con respecto a ayuda, que verdaderamente fuera una ayuda. Creo que recién ahora algunas personas han podido obtener alguna ayuda con respecto al IFE porque se hizo universal pero antes de eso, prácticamente todo el año pasado no hubo nada. Y todos los artistas, la gran mayoría se tuvo que dedicar a vender otras cosas, a tener otro trabajo, entonces no hubo otra ayuda. Y cómo, cómo se pudo haber ayudado; tanto catastro que se hizo para poder registrar cuántos éramos en total, creo que ahí estaba la información para poder ayudar. Pero no había ni la intención, ni siquiera de ayuda de cajas, de canastas familiares o algo por el estilo, entonces no sé, no. Creo que no hubo la intención, estábamos completamente minimizados como trabajadores, pero yo creo que esa ha sido

una constante en todo, no me extraña tampoco. No hubo ayuda, para mí en el área cultural no hubo ayuda, esa ayuda de emergencia llegaron a las mismas personas que siempre se ganan los fondos, por que más encima había un montón de requisitos que cumplir, entonces para las personas que realmente estaban en situación vulnerable todo este tiempo no llegó. Más encima después se supo de todas estas asignaciones directas del ministerio que se dieron en pandemia pero a grandes fundaciones que tenían que ver con, con el mismo Luciano Cruz-Coke y toda esta gente, entonces ¿de qué me estás hablando?

- **Artes Escénicas**

8. ¿Es la financiación pública un obstáculo para la libertad escénica o es justo lo contrario, una necesidad absoluta?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Este es el paradigma del siglo XXI. A los artistas no se nos da dinero para realizar una obra, sino que para completar un informe final para justificar el dinero que ha gastado el estado. La libertad escénica es una ficción, ya que esta libertad está condicionada por los circuitos de exhibición y políticas públicas. La libertad escénica creo que es un concepto romántico que pos vanguardias artísticas cayó y el también el mundo cambió por lo que hay márgenes muy concretos en todas partes para accionar. Creo que los fondos son como los mecenas del renacimiento. Creo que hay muy pocos artistas en la historia les han dado dinero para hacer lo que quieran con libertad. La iglesia lo hizo con sus fines adoctrinantes, las monarquías para mantener su poder, los partidos políticos para autoafirmarse como verdades absolutas, en la contemporaneidad, los estados

lo hacen para mantener vigentes convenios internacionales y cumplir estándares, al menos en Latinoamérica y en Chile particularmente, dudo que el estado entregue fondos con fines meros de un avance en la disciplina por medio de la genialidad y libertad creativa de los artistas.

- **Cecilia Acuña (Teatro):** A mi parecer el financiamiento público no ha sido un obstáculo para la libertad escénica y tampoco una necesidad absoluta. Tanto como artista como Colectivo Carnavalón hemos levantado proyectos sin ni un peso de financiamiento público ni privado, a punta de colaboraciones de la comunidad carnavalona, justamente en pandemia, el 2020 realizamos el programa on line Carnavalón lo hacemos todos en junio, siendo uno de los primeros en realizar una iniciativa virtual y el 2021 el 8º Encuentro Carnavalón teatral Desde las raíces, ambos proyectos desde la pura autogestión.

La Pandemia nos hizo ver y nos demostró que Carnavalon constituye comunidad que se siente y es parte, donde existe una audiencia fiel y voluntarios que nos siguen y nos apoya. Esto nos llevó a reflexionar que para nosotros como colectivo que nuestro principal y fundamental recurso es el capital humano, que creemos somos una de las pocas organizaciones de artes escénicas de la región que cuenta con ese despliegue de personas que trabajen y se organicen en levantar proyectos por “amor al arte”.

- **Pelusa López (Danza):** Jamás un obstáculo, si una necesidad urgente.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** O sea, creo que el financiamiento lo necesitamos si o si, no es que sea una traba, tenemos que tener ingresos, tenemos que tener financiamiento para poder producir. Producir en la nada es muy difícil, la concursabilidad yo creo que es la traba, el hecho de concursar con

nuestros pares y que esa concursabilidad no sea equitativa también creo que es lo complejo. Ahora que se abre el fondo de artes escénicas, ese fondo es nacional y obviamente no ve las particularidades de las regiones y que hay regiones totalmente distintas entre sí, ya eso de partida nos da desventaja a las regiones pequeñas y más encima de extremo. Pero sumado a que esos mismos fondos se le agregue todo lo virtual, en que ya no estamos solo incluyendo a los trabajadores escénicos sino también trabajadores de lo audiovisual, teniendo ellos también otros fondos de audiovisual, es como complicado, por lo mismo que te digo, están exigiendo cosas virtuales pero también esos trabajadores están mezclándose también con la gente de artes escénicas, entonces ahí hay que tratar de separar las aguas de alguna manera porque los perjudicados somos los artistas escénicos.

Ahora hay mucha amplitud para el trabajo de audiovisualista, pero el trabajo escénico que se abrió un poco exclusivamente para eso y ahora está cada vez más reducido, y obviamente para las regiones es mucha más la desventaja por todas las particularidades que tiene cada región, entonces igual es complicado. Tan solo nosotros estar postulando a algún fondo de creación o de producción, cualquiera que sea y competir con grandes organizaciones o grandes compañías de Santiago ya es tirado de las mechas, más todos los trabajos virtuales que hay hoy en día. Entonces el porcentaje es alto de lo que se lleva el trabajo audiovisual, que no es menor, que lo encuentro súper profesional y todo pero está mezclado.

Entonces nosotros nos damos cuenta de que nos distribuimos cierta cantidad de lucas y de repente el audiovisualista se lleva caleta de lucas, con su equipo, porque tienen un equipamiento mayor también, en técnica, en equipo audiovisuales, que no es

menor y que no estoy diciendo que se lleven mucha plata con respecto. Lo que estoy diciendo es que cómo en el mismo fondo se ocupen las mismas platas para cubrir el trabajo escénico que ahora tenemos que cubrirlo audiovisualmente.

9. El teatro/la danza/el circo es insustituible. La pandemia nos ha obligado a utilizar la tecnología para transmitir el arte: ¿Considera que se está mutando a otros modos de concebir lo escénico?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Yo creo que el encuentro real en tiempo y espacio es insustituible por una experiencia tecnomediada, sin embargo ambas son experiencias distintas. El teatro ha mutado siempre y seguirá haciéndolo, algún día posiblemente ya no existirán personas actuando sino que solo robots y continuaremos expandiendo los marcos epistemológicos de lo que significa el teatro.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Creo que la pandemia hizo que les artistas escénicos investigáramos en otros lenguajes y en otras disciplinas, lo que desarrolló nuestra creatividad a full, ahora bien, no podría catalogar estas acciones artísticas como teatro en sí, ni tampoco cine, ni meramente teatro o danza grabado. Creo que es algo nuevo que explora en lo escénico y lo audiovisual, lo cual considero positivo en cuanto a que diversifica las formas de comunicar, emocionar y hacer arte. Ahora bien, lo escénico creo que conlleva el contacto energético, es decir la presencia, ese flujo energético entre quien esté en el escenario y quien especta, donde se ve envuelve y se toca, donde se suspende el tiempo y espacio, conservando estas características de su rigen de ritual en el presente, hecho que por más que se haga en streaming no sucede tras la pantalla. Lo que no quiere decir que uno sea mejor

o tenga más valor que otro, sino más bien, son experiencias artísticas diferentes.

- **Pelusa López (Danza):** Es insustituible es lo que la cuerpo dice: dolor, alegrías, incertidumbre, sueños. La pandemia nos ha encaminado a seguir danzando y siempre hay maneras diferentes de concebir lo escénico.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Yo creo que llegó para quedarse la tecnología, ya no hay vuelta atrás. O sea, volvemos atrás en el sentido que volvemos a la presencialidad de nuestros espectáculos, de nuestro trabajo escénico, pero ahora se concibe y lo concibe la institucionalidad como un trabajo paralelo, o sea ahora todos los fondos concursables tienen el formato online, entonces y si tu no lo sumas, obviamente pierdes puntos ahí para poder ganarte un financiamiento. Entonces desde ahí, desde esa vereda, si ya la institución no está poniendo una, entre comillas, alternativa, entonces ya llegó para quedarse. Ahora, yo encuentro que aporta un montón la virtualidad, por ejemplo nosotros ahora hicimos el festival que fue presencial , que queríamos hacerlo presencial como sea, pero también tuvimos que hacer el formato virtual del festival, que tuvimos que “streamiar” el festival completo, ahora nos sumó público obviamente, pero suma también el trabajo de gestión y de producción, y lo encarece también, porque ya ahora de preocuparte de la gestión y la producción propiamente tal de lo que lleva una presentación presencial, tienes que preocuparte de todo lo que conlleva la producción audiovisual, transmitirlo virtualmente, entonces es más trabajo para las producciones, tienes que contratar a más equipo de trabajo de esa área porque obviamente, porque al principio cuando uno empezó lo hizo con algo muy casero, y se empezó a trases de los meses a profesionalizar y si bien es un nicho de trabajo para muchos audiovisuales, también eso hace que

encarezcan los montos de las artes escénicas, ya no piensas solamente en los honorarios para el mismo elenco, la producción, sino que tienes que sumar financiamiento para la parte audiovisual y finalmente los montos de los financiamientos están iguales, no han subido, entonces lo encarece , le da más amplitud pero lo encarece. Ahora las artes escénicas están carísimas, el trabajo de producción propiamente tal es carísimo ahora.

10. Según usted, ¿Cómo han sido los cambios en el consumo de las artes escénicas en el contexto de cuarentena sanitaria por Covid-19?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Hay un entusiasmo generalizado por la participación cultural a propósito de lo difícil que fue el tiempo de confinamiento.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** En cuarentena nos dimos cuenta como artistas que teníamos un nuevo campo, por así decirlo, en donde explorar y crear, y pienso que las audiencias también asimilaron este cambio y se abrieron a “consumir” los trabajos artísticos en este otro formato, También se abrieron a ver trabajos experimentales. Creo que tuvo un boom en un principio, por la novedad y por el contexto de encierro y las cuarentenas y que actualmente ha ido en declive por el retorno a las actividades presenciales. Sin embargo creo que un aspecto muy destacable y a valorar es la posibilidad de ver y participar de instancias interregionales e internacionales, como lo han sido talleres, clases, obras, festivales. Por otro lado ha sido una posibilidad de democratizar de alguna forma el acceso al contenido escénico de otras latitudes y poder compartir y estar interconectados a nivel nacional e internacional. (como podría decirse).

- **Pelusa López (Danza):** Ha sido más complicado, pero no menos importante.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** No, si hubo momentos en que no hicimos circo. Hubo meses en que no hicimos nada, estábamos en esa incertidumbre en que no sabíamos si esto iba a durar una semana, dos semanas, un mes, no sabíamos y cada uno estaba en procesos muy distintos, además que también al comienzo de la pandemia era como, nadie podía salir, nadie podía hacer nada, nadie podía respirar, entonces era muy difícil, y cuando ya empezó todo el mundo a habituarse a las redes sociales, al trabajo en zoom, nosotros empezamos a pensar que hacemos. No queríamos hacer talleres virtuales, empezó a bombardearse de talleres, no sé yo creo que a todo el mundo le pasó que tenía mil reuniones por zoom todos los días, que ya hacer más cosas por zoom era como no.

Y nos negamos hasta el día de hoy a hacer talleres por zoom porque también el trabajo de circo es muy específico y tiene que ver mucho con trabajo de contacto y de confianza entonces si estoy haciendo algo, una acrobacia donde estoy mirando a través de una pantalla el proceso de una persona, también tiene que haber un... nosotros trabajamos mucho el cuidado del cuerpo, es muy difícil. Hay maestros que lo hacen y bacán, pero no nos sentimos con las herramientas para poder llegar a esos proceso de confianza con alumno- facilitador para poder llegar a intervenir cuerpos, nosotros desde ahí dijimos no, y empezamos desde ahí a trabajar internamente en la organización propiamente tal, los primeros meses fue eso. Yo debo decir que el galpón los primeros meses de pandemia no hizo circo, nos adentramos a trabajar en la interna y a reorganizarnos, pero hacer circo no hicimos.

11. ¿Qué evaluación tiene respecto de cómo se ha abordado la crisis en el sector de las artes?

- **Fernando Montanares (Teatro):** ¿De parte de la institución pública? Malísima. Las medidas no insuficientes, sino que inexistentes.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Creo que a nivel nacional ha sido similar que a nivel local, como respondí en la pregunta nº 6. Falta de voluntad, de criterio y de trabajo intersectorial. Los trabajadores de la cultura y las artes podríamos haber un hecho un gran trabajo en pandemia como mediadores y educadores con la comunidad y los territorios. La concursabilidad sigue beneficiando a quienes tienen más capacidad de gestión que son quienes cuentan con más presupuesto para invertir en las postulaciones. Por otro lado, el hecho de que ahora los fondos concursables sean de convocatoria regional y no nacional ha ido en desmedro de las regiones y ha provocado una gran desigualdad, por otro lado, una carencia de autonomía de decisión de las regiones y generado más burocracia en la entrega de pagos y recursos. Y en la emergencia esto no cambió.
- **Pelusa López (Danza):** Tengo una impresión triste, no se ha abordado como un tema importante, siempre se nos ha tratado como el patio trasero de todo lo demás y de hecho los artistas nacionales nos hemos empobrecido, pero igual hemos seguido con nuestro trabajo, nosotros mismos hemos luchado por sacar adelante nuestro arte, ha faltado ayuda y compromiso.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Sí, quedó de manifiesto. En la pandemia se manifestó más que hay sectores muy precarios y que les llegan a las mismas personas los mismos fondos. Y más encima que haya sido concursable eso fue como poner el dedo en la llaga. Y nosotros el año pasado no obtuvimos ningún fondo de emergencia, incluso no calificábamos, porque pedían cierto tipo

de facturación en impuestos internos que nosotros no tenemos, o sea te pedían facturación y no cumplíamos con ese requisito. Ahora también, a mediados de año hubo un bono para empresas culturales, y claro muchas organizaciones como nosotros que ni siquiera tenemos eso y el espacio tiene necesidades, cómo un año y medio tratando de absorber gastos del espacio sin ningún ingreso para los artistas, si ni nosotros teníamos ingresos y cómo íbamos a cubrir los gastos del galpón, y así un montón de lugares. En circo, la mayoría funciona así, como nosotros. Yo que estoy metida en gremios y qué sé yo; todo el mundo para la cagá, todos haciendo de todo, vendiendo pan, delivery, abriendo sus espacios para vender comida, porque no había otra manera. Pero claro la política cultural apunta a que como la cultura es un consumo se piensa que hay grandes empresas detrás de cada área cultural, como están los teatros, que son mini empresas, incluso el mismo circo, ellos visualizan el circo como una empresa, porque está el circo tradicional que está mirado desde lo tradicional, entonces también ahí ya a lo mejor se pudo cubrir a ese tipo de personas que igual está bien, porque obviamente no tenían donde, no podían abrir ni los circos ni los teatros que está bien, pero hay otra gente que se maneja en otro tipo de áreas, de distinto modo, entonces ...y no llegaron a ese sector. Y la concursabilidad ya ponía el filtro un montón.

- **Pandemia del COVID 19**

12. ¿Cómo podemos abordar la actual pandemia y sus repercusiones en el sector escénico comunal?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Aliándonos de las diversas posibilidades que nos ofrece esta dificultad.

- **Cecilia Acuña (Teatro):** Ha sido difícil y creo que lo seguirá siendo, puesto que a pesar de que los aforos se han ido ampliando y se ha facilitado el regreso a la presencialidad, estos aún son reducidos y con lleva tener espacios adecuados para la realización de actividades escénicas. Por otro lado los establecimientos educacionales, que son uno de las principales fuentes laborales de los artistas escénicos, se ve que este tipo de actividades no serán retomados a corto plazo. Con la reactivación de los teatros (hecho significativo en la región metropolitana) como que se tiende a pensar que la crisis del sector se ha acabado, siendo que acá aún se ve muy lejano. Creo que como artistas debemos organizarnos y generar instancias de exigencia con la institucionalidad para hacer frente la crisis que aun vivimos, en conjunto. Por otro lado continuar con la autogestión y la realización de proyectos más acotados, para menos público, lo que puede transformarse en algo mucho más experiencial a quienes lo vivan.
- **Pelusa López (Danza):** Bueno ese es un tema de salud pública, nosotros solamente podemos abordarlo por medio de crear obras que tengan que ver con el Covid.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** yo creo que tiene que ver netamente con la descentralización y que cada región tenga su fuente de financiamiento y también tiene que ver con la trayectoria de las organizaciones, compañías, etcétera y de cómo se van manejando y los procesos, como que por ahí va, porque yo creo que obviamente todo el mundo requiere financiamiento, cómo también va respondiendo a poder ocupar las platas de buena manera , para que no sea todo esto una repartija de plata a personas que no cumplan.
Entonces yo creo que tiene que ver con eso, con el trabajo sostenido, como poder generarse financiamientos regionales para

gente que trabaja ya habitualmente y que sea un trabajo ya más habitual y sostenido, de asignaciones directas creo yo. Por lo menos en lo basal, en el trabajo de base de una organización, quizás ya buscar financiamientos concursables o no, con méritos, no sé, dependiendo de las propuestas que se hagan para algunas cosas más específicas que tengan mayor cantidad de financiamiento. Por ejemplo, nosotros de todas las actividades que hacemos la que más tiene financiamiento es la producción del festival, que tiene caleta de plata y obviamente versus a una actividad más pequeña vamos a necesitar diferentes recursos, yo creo que eso se puede acomodar en la medida en que uno va también demostrando el trabajo constante que uno tiene.

13. ¿Cuál es la contribución del teatro/la danza/ el circo y de las artes en general en tiempos de incertidumbre e inestabilidad emocional a causa de la pandemia?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Depende la vereda en la que uno se pare. Puede ser abrir la discusión tanto como solo divertir. Creo que una contribución que a mí me gusta es la de acompañar a las personas.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Es difícil concebir el teatro sin la presencialidad, sin embargo, ahora que terminaron las cuarentenas creo que esta es una oportunidad de generar instancias al aire libre con un público limitado y por tanto íntimo. El teatro tiene la posibilidad de mirarse a los ojos, de reencuentro con lo humano. Por otro lado, los actores y actrices son excelentes mediadores para trabajar ciertos procesos, como restaurar las confianzas o bien educar en procesos de difusión de cuidados.

- **Pelusa López (Danza):** Una muy importante para mantener en alto la esperanza de que esto se pasaría y nuestro aporte no es tan visible, contribuyo a eso y aun lo hace.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** yo creo que la re conexión es contante con o sin pandemia, da lo mismo. Si no estás conectado con el entorno, territorial y tu entorno, de tu sector es difícil trabajar ensimismado, para ti, siempre tienes que estar mirando al lado, porque siempre necesitas de redes también para trabajar.

- **Cultura Digital**

14. ¿Cuál es la relación que la cultura digital ha tenido con la gestión cultural de vuestra organización? ¿De qué manera el conjunto de prácticas, costumbres y formas de interacción social de la cultura digital se han vinculado con la gestión cultural que desempeñan en el territorio?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Pre pandemia, prácticamente inexistente. En pandemia extremadamente necesaria. Pos pandemia una oportunidad de expansión.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Una de las acciones a incurrir gracias a la Pandemia fue la reactivación de nuestras redes sociales y generar un proceso de vinculación digital tanto con el territorio como hacia afuera de la región. Hemos realizado dos temporadas de 8 capítulos de un programa social y cultural de transmisión en vivo, cuya programación contempló presentaciones artísticas, entrevistas con otros artistas y agentes activos de movimientos y demandas populares, pudimos hacer un registro y difusión de acciones comunitarias del contexto pandémico, y hacer memoria de lo que ha sido el Carnavalón teatral estos años

Esta exploración nos invitó a trabajar rápidamente en las plataformas digitales, y así se realizó también de forma remota el taller de teatro espontáneo, lo que derivó en la creación de la compañía *Kabuka esponteatro* y por otro lado a establecer redes de difusión y programación en nuestro Fun page con transmisión de estrenos y festivales de otras regiones, como lo han sido el estreno de Chakana, Danzar hasta morir y el Festival Gesta, como también participar de encuentros y otras reuniones para la organización e intercambio de saberes.

- **Pelusa López (Danza):** Ha sido necesario en tiempos de pandemia. Ya desde hace un tiempo que impartimos clases por ese medio y también nos retroalimentamos de la misma forma, entonces ha sido de vital importancia.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Sí, yo creo que tanto el artista visual audiovisual como el artista escénico ya sea desde la dirección, desde la producción desde el mismo intérprete tiene que aprender de ambas áreas, porque claro tiene que haber un punto medio. El artista, el intérprete y los directores trabajan desde la presencialidad, hay cosas que funcionan desde la presencialidad y desde los formatos virtuales no funcionan, cómo llevo esa mirada a una mirada audiovisual y ahí ir conjugando esas dos áreas, como aprendemos de la otra área cada uno. Es difícil porque por ejemplo yo desde el circo no estoy acostumbrada y también me ha pasado que los audiovisualistas no están acostumbrados a ese lenguaje, incluso el lenguaje desde el circo al teatro ya es muy distinto. Entonces como ese audiovisualista capta bien lo que se quiere decir en un truco, en una maniobra del circo, que no es lo mismo trabajar desde la danza o desde el teatro, entonces ahí hay un aprendizaje mutuo y comunicación constante de qué es lo que quiero lograr, qué quiere el director que se logre y qué quiere captar el audiovisualista.

Yo creo que desde todas las áreas de las artes escénicas tiene que haber un trabajo de cómo llevarlo, de cómo aprender del otro, es una constante, porque como dijiste ya es difícil que se divorcien esas áreas entonces cómo logro no perder esto de teatro, que no se convierta en cine o en teatro en la tele misma, que no se pierda eso, o como no se pierda lo del solei, para nosotros los del circo, que no se convierta esto en un solei, porque obviamente no tenemos esa cantidad de recursos tecnológicos para llegar a eso, y que se convierta esa esencia que se requiere como , que tiene el circo en lo presencial, que tiene el teatro y la danza en lo presencial, buscar ese punto medio, esa conjugación, que creo que tiene que ver con eso, con la comunicación constante entre el director de audiovisual y el director escénico, y aprender de cada uno.

15. Según su perspectiva ¿Cómo lo digital ha afectado los procesos de producción/creación y la circulación en lo escénico?

- **Fernando Montanares (Teatro):** No sé si existe cultural digital aún, posiblemente está sucediendo pero yo no la tengo tan claro aún. Claramente afecta la circulación de obras y talleres por ejemplo ya que lo digital reduce varios costos que hoy pueden ser incluso cuestionados, sin embargo, creo que es muy bueno pensar/se en el ejercicio de la creación desde este nuevo mundo que debe considerar la mixtura presencial virtual como una necesidad.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Como organización la Pandemia nos llevó a adaptarnos al contexto y lo digital fue una forma una forma de mantenernos vivos como organización tanto a la interna como hacia la comunidad. En esa exploración creativa se han generado

actividades de creación producción y circulación, lo que nos ha vinculado con otras organizaciones a nivel nacional a trabajar en redes de difusión e intercambio de saberes.

Creo que uno de los aspectos más destacables de la cultura digital son las posibilidades que te da de desplegar la creatividad y el vincularse con otros a gran alcance, atravesando fronteras. La formación e intercambio son el más claro ejemplo de esto.

- **Pelusa López (Danza):** Las características pueden ser la ansiedad que produce trabajar por medios telemáticos, si no se tienen los medios, si no tienes un computador, si a señal no está a la mano. Son características de este proceso, que afecta porque la arraiga de lo humano y de las creaciones colectivas que siempre se han trabajado presencialmente, la circulación a veces se nota disminuida, cuando no están los medios económicos ni tecnológicos dispuestos para el artista o el mediador (Gestor).
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Yo creo que depende también de la mirada, porque hay trabajos que uno quiere hacerlos con este lenguaje medio híbrido, que no sabes si es cine, si es televisión, creo que ahora igual ha habido harta experimentación entre sí, entre las artes escénicas y lo audiovisual, entonces como que da hartos formatos que como que no sabes lo que es, pero está bien, dentro de la gama de posibilidades da para mucho también, pero eso tiene que ver con el constante diálogo que hay entre los audiovisualistas y los directores escénicos, como que ya sabes para dónde vas. Porque a mí me pasó en un comienzo que queríamos grabar algo y no sabíamos cómo, ni siquiera el audiovisualista sabía qué quería grabar, en qué momento darle énfasis a una toma más cerca, o la luz. Que ya la luz, la misma iluminación afecta la cámara a lo que es presencial, entonces ahí hay un nuevo mundo, un nuevo lenguaje.

Entonces ahora que ya más o menos empezamos a convivir y a conocer cada área entre sí como que ya puedes crear formatos que sean más desde un film, como desde una misma película, como desde un lenguaje más escénico desde el teatro, desde la danza, desde el circo, a algo que puede ser más como una obra, a plano general una toma de cerca y listo, o un formato ya más híbrido. Porque lo he visto y queda bastante bien, pero ya tiene que ver con el diálogo y con cómo te llevas comunicándote con el audiovisualista, qué quieren lograr como resultado.

- Política Cultural

16. La Política Cultural Regional, la Política de Artes Escénicas y la Ley sobre Fomento a las Artes Escénicas en Chile, ¿Atienden a las reales necesidades del sector, considerando las realidades en regiones distintas a la metropolitana o por el contrario, han reforzado los privilegios sociales?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Si, porque están pensadas en un mundo más industrial, la realidad regional es otra.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Creo que no se vela por un desarrollo cultural equitativo a nivel nacional. La concursabilidad ha incrementado esto, no es posible que por ejemplo en una convocatoria no se financie ningún proyecto de la región, porque sacó menos puntaje que otros de otra región. Respecto a la ley de artes escénicas, esta fue hecha desde el centro sin la participación de las regiones, y si bien fue hecha con las mejores intenciones, ni se pensó en invitar a exponentes regionales para su discusión y propuesta, y si no es por la intervención de *La red escénica norte*, no se hubiera incorporado en su corrección la tasa de porcentaje regional en la elección del consejo de artes escénicas y la distribución de los fondos. Ahora bien,

personalmente creo que el cambio en que los fondos ya no sean regionales, sino nacionales fue en desmedro de nosotros, centralizó los presupuestos, las decisiones, restó posibilidades a las iniciativas locales y burocratizó los procesos.

- **Pelusa López (Danza):** Siempre, porque todo se consulta allá en Santiago y nuestros proyectos finalmente dependen de personajes que ni siquiera los leen y solo cumplen sus horarios, por sueldos importantes, retrasando y perjudicando al sector.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Yo creo que falta gente del sector que también esté ahí impulsando la política pública de artes escénicas, porque claro, finalmente esto se hace entre cuatro paredes con gente de Santiago que no tienen idea de lo que está pasando en otras regiones, falta gente que esté ahí como voceros, o gente que esté trabajando desde un trabajo sectorial en cada macro región puede ser, para poder apoyar estas políticas públicas, porque en verdad no se saca nada trabajando esta política pública como se ha hecho, porque en verdad no identifica a nadie, es una balanza que está cargada para un lado nada más. Ahora por lo que yo sé se están escogiendo concejeros de las artes escénicas para empezar a trabajar precisamente en esto, el fondo de artes escénicas es relativamente nuevo y con suerte salió ahora hace poco antes del primer fondo concursable el reglamento o sea salió el reglamento después del fondo, entonces todavía estamos en pañales con respecto al trabajo de política. Y bueno y tengo esperanzas también de que ahora estos concejeros nuevos aporten a ese desarrollo regional de ese trabajo que se está haciendo en cada región. Que se entregue esa información para crear esta política pública, porque de verdad en estos momentos creo que no le favorece a nadie pero creo que también la política de artes escénicas está recién empezando, hay mucho que ajustar todavía, hay mucho de trabajo que nos e sabe

que igual por lo que yo sé la política de artes escénicas lleva harto tiempo trabajándose, por lo menos cinco años de trabajo, con un proyecto de ley, y así hasta el momento creo que se ha avanzado, es lento el proceso entonces confío en que en su momento va a haber gente del sector aportando lo que se requiere para poder ser de verdad una política que identifique a todo Chile, con sus diversidades en cada región.

17. Los planes y programas culturales que han sido implementados las últimas décadas ¿Han incorporado “innovaciones reales” en las políticas culturales o han sido más bien una acumulación o sedimentación de lo ya hecho históricamente?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Creo que el mayor gesto es el fondo de artes escénicas itinerantes regional, sin embargo sigue siendo una ficción ya que no permite a un grupo regional llegar a otras regiones.
- **Cecilia Acuña (Teatro):** Se ha logrado un avance sin duda en la democratización de la cultura con centrarse en la ciudadanía cultural, y no en el acceso ni en el consumo cultural como las anteriores políticas, dándole valor e importancia y protagonismo a la participación. Ahora bien creo que aún no se ve reflejado en las prácticas de la institucionalidad cultural, sobretodo en su irradiación a lo municipal y gobierno regional.
- **Pelusa López (Danza):** Han incorporado poco, pero ahí vamos, ya que ahora sea un ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, nos hace sentirnos más abrigados culturalmente, pero hay aún resquicios de un autoritarismo del pasado que debe ser erradicado.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Bueno también yo creo que las oportunidades de las regiones han sido pocas para ser

escuchadas, también pasa que los mismos artistas escénicos hemos tenido una especie de *desesperanza aprendida*, porque las veces que nos han convocado no hemos sido escuchados y después cuando nos vuelven a convocar ya cada vez perdemos el interés, entonces también hay un círculo que no funciona mucho porque alegamos cuando no somos invitados pero también nos cuesta participar, entonces ahí la autocrítica también a nosotros mismos, cómo nos vamos enterando de estos procesos y cómo participamos porque también al comienzo tratamos de participar en todo pero después... creo que yo tengo el recuerdo vago de que algunos años atrás nos hayan llamado a cabildos, y que empezó a ir gente y que después eso no fue escuchado desde el fantasma del centro cultural que se iba a hacer acá en Arica, que no fue escuchado, nunca fue, y pasaron unas seguidillas de cosas muy concentradas en un año o dos que nos hizo perder la esperanza en cualquier otra convocatoria para poder ser escuchados, después bajó el interés, la convocatoria y obviamente eso también afecta, cómo somos constantes en nuestra participación para poder ser la voz escuchada, es difícil igual, después uno pierde la esperanza en la institucionalidad y después uno alega porque salen este tipo de políticas que no nos benefician y que están miradas desde el centro, pero cómo nos hacemos escuchar.

18. Según sus propias palabras ¿Cuál debería ser el rol de la política cultural regional y sectorial (artes escénicas) dentro del entramado social y cultural de la comuna de Arica?

- **Fernando Montanares (Teatro):** Una posibilidad para legitimar

el proceso cultural local.

- **Cecilia Acuña (Teatro):** Que las políticas culturales sean irradiadas y apropiadas en todos los estamentos institucionales, y no solo en MINCAP. La política cultural debiera referirse y promover el trabajo intersectorial, puesto que el desarrollo cultural está inmerso en todos los campos y áreas. Por otro lado debiera promoverse el desarrollo cultural desde lo local a lo global, reflejado en un trabajo mancomunado con las distintas instituciones como la municipalidad, el gobierno regional, centros culturales, agrupaciones, gestores, cultores, artistas y que no se quede solo en las palabras el desarrollo de la ciudadanía cultural.
- **Pelusa López (Danza):** Debiese de ser un universo para todos los artistas locales y los artistas migrantes como ciudad fronteriza donde podamos desarrollar nuestras creaciones insertas en la comunidad territorial, en donde las inclusiones para iniciativas también emergentes sean tomadas en cuenta en su diversidad.
- **Pamela Castillo Contreras (Circo):** Pero sí, yo creo que por ahí va, la nueva constitución va a apoyar esto de que de partida toda la política pública sea más descentralizada. Desde ahí partiendo con esa base nosotros como trabajadores de las artes nos va a beneficiar eso, y obviamente desde la mirada que las artes, la cultura va a ser como un derecho, no como algo de consumo como se ve ahora, entonces desde esa base a todo el mundo le va a beneficiar. Están las fichas puestas en ese trabajo.