



Facultad de  
Ciencias Sociales  
Escuela de Sociología  
Carrera de Sociología

## **Los desafíos en la autogestión del teatro con sentido social**

### **Análisis de un estudio de caso: El EA! como espacio de formación teatral alternativa, con enfoque en DD.HH**

AURORA BARRERA MATUS

VAITIARE VARGAS DELAPORTE

Memoria para optar al Título de Socióloga.

Profesora guía: Daniela Jara Leiva

Valparaíso, Chile

2022

## Tabla de contenido

<b>RESUMEN</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I: FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>6</b>
1. Teatro con sentido social como acto performativo de una cultura contrahegemónica.....	6
2. Desafíos para la autogestión artística en la transición a la democracia.....	9
3. Teatro con sentido social en América Latina.....	13
3.1. Metodologías del teatro con sentido social latinoamericano.....	13
4. Teatro con sentido social en Chile.....	17
4.1 Un hito de organización artística y autogestión comunitaria en Chile, Matucana 100:.....	21
5. Teatro con sentido social en Valparaíso.....	22
6. Espacio de formación teatral en el EA!.....	26
7. Pregunta de investigación.....	27
8. Objetivo general.....	27
9. Objetivos específicos.....	27
10. Justificación y relevancia del tema.....	28
<b>CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>29</b>
1. Arte crítico Latinoamericano, sociopolítica y performance.....	30
2. Hegemonía, cultura y neoliberalismo.....	34
3. Práctica cultural Contrahegemónica y la construcción de una hegemonía cultural alternativa.....	36
4. Relaciones de cooperación en las prácticas teatrales, como medio que fomenta el capital social.....	39
<b>CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO</b> .....	<b>42</b>
1. Tipo de investigación.....	42
2. Tipo de diseño.....	44
3. Técnicas de producción de datos.....	44
3.1 Otras fuentes de producción de datos.....	46
4. Técnica de análisis de datos.....	51
5. Universo y muestra.....	52
6. Consideraciones éticas.....	54
<b>CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE RESULTADOS</b> .....	<b>55</b>
1. El surgimiento autogestionado del espacio formativo del EA !.....	55
2. Prácticas culturales con caracteres contrahegemónicos en el teatro del EA!.....	64
3. El sentido social del teatro como resistencia en un contexto de precarización cultural.....	81
<b>CAPÍTULO V: CONCLUSIONES</b> .....	<b>89</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>92</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>100</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Ilustración 1 Manifestación el Día de la Danza	65
Ilustración 2 Intervención en Cerro O'Higgins	66
Ilustración 3 Rito de reparación en conmemoración al día de los DDHH	67
Ilustración 4 Obra "El extraño barquero" en Mercado Cardonal de Valparaíso	69
Ilustración 5 Participación de Cooperativa teatral de Valparaíso en EA!	76

## **PRÓLOGO**

“Sed buenos artesanos. Huid de todo procedimiento rígido. Sobre todo, desarrollad y usad la imaginación sociológica. Evitad el fetichismo del método y la técnica. Impulsad la rehabilitación del artesano intelectual sin pretensiones y esforzaos en llegar a serlo vosotros mismos. Que cada individuo sea su propio metodólogo; que cada individuo sea su propio teórico; que la teoría y el método vuelvan a ser parte del ejercicio de un oficio.”

**Wright Mills**

## RESUMEN

Para el caso de esta investigación, se comprenderá al teatro como un mediador del drama social, porque refleja problemáticas y reflexiones de la sociedad, que se presentan como herramientas efectivas de participación y cohesión social. Tanto así, que son capaces de transformar espacios, entornos y contextos de aprendizaje; fomentando la entrega de posibilidades, fuentes de trabajo y prácticas colaborativas.

En consecuencia, el objetivo consiste en comprender los desafíos a los que se enfrenta un teatro con sentido social, cuando por un lado configura prácticas culturales contrahegemónicas y por otro, resiste ante la precarización de las políticas públicas culturales, donde la autogestión aparece como una vía alternativa legítima, para el desarrollo de un arte crítico que pretende manifestarse con apoyo de una pedagogía teatral crítica.

Por consiguiente, se presenta el análisis de un estudio de caso acerca de la formación teatral en el Estudio de Artes EA!. Un espacio autogestionado enfocado en Derechos Humanos (DD.HH), con un modelo organizacional inspirado en el cooperativismo y un modelo pedagógico alternativo al tradicional.

Los hallazgos de esta investigación, arrojan que la configuración de prácticas de carácter contrahegemónico en el espacio de formación teatral del EA!, fortalecen el tejido y el capital social. Esto es propiciado por un entramado de componentes dentro del teatro con sentido social, que se manifiesta a través de relaciones de cooperación y activismo artístico.

Palabras claves: Teatro - contrahegemonía - arte crítico - capital social

## INTRODUCCIÓN

En primer lugar, esta investigación emerge por el interés de las investigadoras acerca de las artes escénicas en su rol de actrices en formación y particularmente desde la experiencia de éstas como artistas, en un contexto de crítica cultural. En segundo lugar, se considera importante llevar a cabo un análisis sociológico que permita comprender las condiciones, en las que se desarrolla el teatro con sentido social, bajo el contexto de las políticas públicas culturales institucionales. Por último, en tercer lugar resulta importante el presente estudio porque releva desde distintas vertientes, el gran aporte del teatro con sentido social para la transformación sociocultural y la representación de la diversidad.

En este escenario, el presente estudio aborda las contradicciones y desafíos a los que se enfrenta un espacio formativo de teatro en medio de un campo cultural precario, altamente competitivo y con bienes escasos. Ante esto, como una estrategia de supervivencia, emergen prácticas culturales de carácter contrahegemónico, tales como las relaciones de cooperación y el activismo artístico, las cuales se presentan como una alternativa legítima de resistencia en sus dinámicas de trabajo y expresión crítica, ante relaciones hegemónicas de conformidad, negociación y disputa.

A causa de lo anteriormente mencionado, en esta investigación se decidió analizar en profundidad por medio de la metodología de estudio de caso, el espacio formativo de teatro del Estudio de Artes (EA!); que con su enfoque en derechos humanos, crea una pedagogía teatral alternativa.

## **CAPÍTULO I: FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

Este capítulo delimita y explica el problema de investigación, el cual aborda un estudio de caso del espacio formativo de Teatro del Estudio de Artes, en adelante EA!; integrado por estudiantes, docentes y una directiva. La formación profesional que imparte esta escuela, orienta su formación a desarrollar una propuesta de teatro para la transformación social, con una forma de financiamiento de autogestión, que nace en plena pandemia.

Esta escuela de Teatro, se caracteriza por llevar a cabo, una metodología alternativa heredera de teorías y prácticas desarrolladas por pensadores latinoamericanos que problematizan su contexto y generan un vínculo socio-territorial con las comunidades. Es por esto, que se considera necesario incluir en esta investigación, una breve reseña histórica del teatro con sentido social en Chile y Valparaíso, de tal modo de contribuir a la comprensión del problema del campo teatral en profundidad.

### **1. Teatro con sentido social como acto performativo de una cultura contrahegemónica**

Para este estudio, se entiende al teatro como un fiel representante colectivo de la vida social, capaz de expresar de manera multidimensional perspectivas de grupos, siendo un espacio de interacción entre actores y su público. Así entendido el teatro, éste se caracteriza por permitir evidenciar las transformaciones culturales a lo largo del tiempo.

“Este hecho inherente a la propia creación dramática no debería impedir que se separe el teatro de la rica y efervescente vida social, donde los autores, los públicos se encuentran profundamente comprometidos... es el verdadero terreno de la práctica del teatro y un importante objeto para la sociología.” (Duvignaud, 1963, p. 56).

Para el caso particular del teatro con sentido social, se entenderá éste como un acto performático, dada su capacidad para revelar lo más profundo y genuino de una cultura, desarrollando su particular transparencia comunicativa, expresada por actos simbólicos, cargados de saber social, memoria y sentido de identidad (Taylor, 2011), características que manifiestan un tipo de comunicación sostenida, en una comunidad y en pertenencia a un orden social (Lechner, 1981).

El teatro con sentido social, permite entonces al sujeto encontrar un grado de conciencia respecto de las estructuras sociales, donde logra verse a sí mismo en un espacio con una puerta cerrada e insuperable, la cual, se articula con lo simbólico. De esta forma, los símbolos representados en un acto teatral bajo estas características, resulta performático cuando es capaz de moldear y filtrar la manera en que los actores sociales perciben, sienten y piensan el mundo. Además, de funcionar como foco de interacción social, al cumplir un papel activo en el proceso social. (Turner, 1974). En otras palabras, el simbolismo cumple un papel de catalizador en las transformaciones sociales, afectivas y conductuales de los sujetos, ayudando a resolver situaciones conflictivas como el cambio de status, vía ritual y la catarsis, renovando con ello, la fuerza cohesiva y reguladora de las normas de la sociedad.

Al mismo tiempo, este tipo de teatro manifiesta una acción resistente de memoria performativa, porque al romper lógicas homegeneizantes, permite ver las diferencias y resaltar los relatos de grupos excluidos - tanto en la sociedad como en la academia - orientando sus temáticas hacia el género, etnias, disidencias -, en suma estos grupos y otros que enfrentan la exclusión, relevando con ello, al cuerpo del artista como escenario de provocación e instrumento de protesta social. El teatro aludido, resiste en su trabajo de arte escénico, cuando a través de la formulación y narración de historias, consigue que la sociedad establezca un diálogo consigo misma, en un sentimiento que es comunicado y compartido (Barraza, 2020). Además, el

teatro con sentido social logra problematizar y persistir en la creación, porque mantiene como propios los lenguajes verbales y no verbales que, por su condición de populares, consiguen ser entendidos por un público que tiene en común los mismos códigos lingüísticos.

Los referidos códigos se vinculan con grupos subalternos, al manifestar un lenguaje que capta los conflictos sociales, sintetizados en historias dramáticas las cuales, buscan transformar la conciencia social, rebelándose a lo estandarizado, elitista y al consumo neoliberal, para dar cabida a lo oculto y silenciado. Presentando con ello, nuevas posibilidades de práctica comunicativa y subjetividad:

“Está claro que la porquería es lo que principalmente da filo a la rudeza; lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza antiautoritario, anti-pomposo, anti-tradicional, anti-pretencioso, antiburgués. (Bozo, 2014, p. 53).

La práctica colectiva del teatro con sentido social, puede ser representada por profesionales o aficionados, quienes en continua relación con grupos sociales y comunitarios de base (Bozo, 2014) conforman un espacio de resistencia y problematización interrelacionada entre comunidad y grupo de teatro. Y a su vez, dicha práctica se caracteriza por ser de carácter contrahegemónico, dado que se enfrenta a las relaciones hegemónicas culturales de los grupos dominantes, expresando con ello, el descontento frente a la imposición de una cultura oficial (Barba, 1989). Esta investigación propone que las clases subordinadas, a través, de las prácticas expresivas de este tipo de teatro encuentran un camino que contribuye a la acción y a la transformación social, desde la resistencia y los dispositivos propiamente populares para disputar críticamente a la hegemonía cultural. Se reafirma entonces, al teatro con sentido social como un fenómeno urbano “que sale a la calle física y metafóricamente, que se construye como aventura y viaje, una aventura que se abre al riesgo de lo imprevisto y lo desconocido” (Criciani y Falleti, 1992, p. 19) .

## **2. Desafíos para la autogestión artística en la transición a la democracia**

Resulta pertinente manifestar el valor de las organizaciones artísticas en su capacidad para construir: tejido socioterritorial en las comunidades; identidad local con sentido de pertenencia en relación al espacio; otorgar oportunidades a los estratos sociales en contexto de vulnerabilidad socioeconómica; y fuentes de trabajo alternativas. En resumen, el trabajo de las organizaciones artísticas es capaz de desarrollar un bienestar para la “salud cultural de la población” (Plan F, 2022 1h7m52s). Sin embargo, a pesar de la relevancia que constituye el trabajo artístico, en la actualidad se enfrenta a una constante precarización laboral, porque prácticamente, en el caso de las personas naturales, la única política pública cultural que tiene la institucionalidad, es el Fondo Nacional del Desarrollo cultural y las Artes (FONDART).

Los orígenes del FONDART se remontan a 1992 en el proceso de transición a la democracia, cuando agentes culturales y artistas exigieron una herramienta para dar solución a la censura, al miedo, al exilio y a la crisis política, cultural y económica. que caracterizaba al país desde la dictadura. Esta política pública cultural, intentó emular al sistema de financiamiento que tenían los FONDECYT, para el área de investigación de las ciencias y tecnologías. En ese contexto, los FONDART fueron un logro conseguido por los gremios culturales que permitieron “darle bola a la gente que no tiene voz” (Plan F, 2022 14m50s). Situación que conlleva a generar paulatinamente una “Fondartización” del mundo artístico, quien se ve presionado a robustecer la profesionalización de la labor creativa hasta la actualidad.

Sin duda, esta política pudo potenciar nuevas creaciones que han transformado la realidad cultural, pero la cantidad de proyectos concursables con buenos puntajes no seleccionados, es abismante. Porque por un lado,

los fondos no dan abasto a la demanda de numerosas postulaciones y por otro, muchas veces los requisitos de postulación no son viables para artistas de sectores socioeconómicos vulnerables; quienes no poseen las herramientas educativas, discursivas y sociales para lograr justificar su financiamiento.

En suma, es relevante mencionar que si bien el campo cultural se presenta como un sector precario, las dificultades se profundizan aún más con el estallido social en octubre de 2019, afectando a muchos teatros y espacios culturales que suspendieron sus funciones y por ende, mermaron sus ingresos de manera significativa. Seguidamente, la alerta sanitaria con la llegada del COVID-19 en marzo de 2020 y las restricciones por distancia social, proliferaron la crisis en las artes escénicas

Esto trajo consigo una preferencia cultural por las presentaciones digitales en plataformas streaming, las cuales pueden transmitir desde series y películas hasta obras de teatros, conciertos y óperas. En efecto, los espacios culturales como museos, bibliotecas, salas de conciertos y teatros, se vieron fuertemente afectados por estas nuevas prácticas culturales que se volvieron tendencia; dado el contexto de crisis sanitaria.

“De acuerdo con el Catastro Estado de Situación Agentes, Centros y Organizaciones Culturales realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (entre marzo y abril de 2020), el 77% de los encuestados que trabajaba en el ámbito del teatro se encontraban en una situación económica mala o muy mala y el 81% había sufrido la cancelación de actividades previamente confirmadas.” (Brodsky, Negrón, Valdovinos, Novoa, 2021, p. 7)

Es por esta razón, que finalmente la crisis termina impactando en los agentes culturales, dado que actualmente las condiciones del mercado nacional no consiguen sustentar a la actividad teatral. Por un lado, hay agentes que buscan el apoyo estatal por medio de fondos concursables, sin conseguir cubrir los gastos totales de la creación. Y por otro, hay otros tantos

agentes que ni siquiera intentan alcanzar dichos financiamientos dadas sus limitaciones técnicas y conceptuales para la gestión de proyectos culturales.

Dado este escenario, los gestores, técnicos y artistas encuentran acogida en redes cercanas de amistades, familiares y compañeros de trabajo, quienes en base a los aportes voluntarios que realizan logran apoyar los procesos creativos y de producción teatral. Incluso, muchas veces son estos mismos individuos quienes fluctúan como el público frecuente en las obras de sus cercanos. Es en este proceso endogámico, donde los aportes voluntarios de los propios trabajadores culturales y sus redes, se encargan de sostener la creación teatral en Chile (Brodsky et al. , 2021)

Esta situación, ha provocado mayor frustración, desconfianza y competitividad entre las agrupaciones artísticas con menores niveles de educación e ingresos y por ende de capital social. Entendiendo que el capital social se define como la construcción cultural de la trama de la confianza y cooperación desarrollada para el logro de bienes públicos. Resulta entonces sustancial comprender, que en la sociedad chilena mientras menor sea el capital social en los sujetos, más fuerte será la desafección política y la desconfianza que tendrán en las instituciones (Lechner, 2015) y por ende, más complejo será el acceso al necesario financiamiento estatal.

En cambio, a mayor ingreso y nivel educacional, mayor será el capital social acompañado de normas de reciprocidad, compromiso cívico y confianza social, promoviendo con ello, acciones cooperativas que disminuyan la incertidumbre, aumenten la integración social y fortalezcan las capacidades de la sociedad civil y de las personas. Sin embargo, a pesar de la capacidad del capital social para construir un tejido social, “Las relaciones de confianza que desarrollan las personas dependen de las oportunidades y las restricciones que ofrece el contexto histórico-social” (Hall, 2010).

Bajo esta perspectiva, los artistas nacionales del teatro con sentido social -en su contexto popular, crítico y de exclusión- han tenido que optar por recuperar espacios públicos para la difusión y el diálogo en torno a la cultura, desde la autogestión privada y muchas veces enfrentando las precariedades que significa resistir a las políticas culturales hegemónicas. En consecuencia y ante las problemáticas de financiamiento y apoyo, la autogestión aparece como una opción necesaria de resistencia, frente al abandono en que se encuentran las artes escénicas con carácter insurgente y “vulgar”.

El libre mercado ha restado espacio al Estado, dejando de lado la responsabilidad social (Harvey, 2009). En consecuencia, ha provocado que los proyectos autogestionados sean los encargados del “desarrollo de conciencia crítica, la ética de la solidaridad y de prácticas cooperativas” (León y Montenegro, 1999, p. 180), porque permiten a un grupo, colectivo o comunidad “acceder al control y al poder sobre los recursos” (León y Montenegro, 1999, p.180). De tal manera, que puedan tomar decisiones de forma autónoma, orientando la acción hacia la transformación social.

En ese sentido, podemos decir que la autogestión se ha encargado de ser “el movimiento social, económico y político que tiene como método y objetivo que la empresa, la economía y la sociedad en general, sean dirigidas por quienes producen y distribuyen los bienes y servicios generados socialmente” (Hudson, 2010, p. 582). Manifestándose como una iniciativa alternativa, que la mayoría de las veces está obligada a enfrentar por sí misma los desafíos impuestos por el libre mercado. Dado que, el neoliberalismo suscita e impulsa esta figura que fomenta una sociedad autoorganizada y autorregulada sin intervención estatal. (Lechner, 2015).

Las formas de vida social en el caso de la sociedad chilena -considerando los procesos de integración y desintegración- son producto de construcciones culturales que se sostienen en la desconfianza del Otro,

caracterizada por fenómenos de desintegración y una insuficiencia del imaginario social, que desencadena un déficit cultural (Lechner, 2015). Frente a esta situación, el Teatro con sentido social, se presenta como un problematizador al narrar historias de grupos excluidos, dejando en evidencia a una sociedad que no contempla representar a este diverso y oculto Nosotros.

En ese escenario, el teatro con sentido social busca integrarse en la sociedad, a través de la construcción de prácticas culturales incentivadas por conseguir metas y objetivos compartidos y así, generar un espacio de poder, donde los individuos se unan y actúen en función de sus intereses colectivos, resultado del capital social amalgamado para enfrentar los desafíos que impone la política pública cultural hegemónica.

### **3. Teatro con sentido social en América Latina**

Con posterioridad a 1950, el teatro con sentido social se fortaleció como un espacio de resistencia cultural en Latinoamérica y tomó distancia de lo exclusivamente estético, para acercarse a la realidad de los pueblos y sus reivindicaciones sociales (Chesney, 2000). Tanto así, que se transformó en un medio de expresión política en Paraguay, Argentina, Brasil, Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador y Chile principalmente. Además, propició redes de encuentros, economías sustentables y espacios de formación escénica como la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social y Cultura Viva Comunitaria. Estas redes agrupan personas de distintos países, incluso más allá de Latinoamérica, construyendo vínculos a través de las Artes y de los distintos tipos de teatro.

#### **3.1. Metodologías del teatro con sentido social latinoamericano**

Existen variados métodos con los que se ha trabajado en el teatro con sentido social en Latinoamérica, entre ellos, encontramos el Teatro Foro, Teatro del Oprimido, Teatro Playback, Teatro callejero, Teatro Comunitario, Teatro Espontáneo, entre otros. Estos tipos de prácticas teatrales, tienen como efecto la problematización de la creación colectiva y se transforman en el eje central del Teatro con sentido social. En consecuencia, este tipo de teatro en Latinoamérica, se constituyó como un movimiento cultural que buscaba la socialización del poder, tomando fuerza en la década de los 70's desde Brasil con Paulo Freire y Augusto Boal, quienes difunden la posibilidad metodológica de generar transformaciones sociales, desde la toma de conciencia, problematización, visibilización y politización de la realidad social (Lara, 2010)

Las ideas que aporta Paulo Freire, en esencia radica en un método de cultura popular crítica que entrega herramientas para luchar por la modificación de las estructuras opresoras. En su obra "*Pedagogía del oprimido*", presenta la necesidad urgente de terminar con la *educación bancaria*, donde la figura del educador se presenta como un mero opresor, quien sólo se limita al acto de depositar enseñanza en sus educandos.

Esta metodología crítica y liberadora, según Freire, solo funciona cuando los oprimidos logran tomar conciencia de la existencia que "alojan" al opresor; este descubrir contribuye a la construcción de un nuevo concepto de pedagogía, entendida como "aquella que debe ser elaborada con él y no para él, en tanto hombres o pueblos en la lucha permanente de recuperación de su humanidad" (Freire & Mellado, 2017, p. 26)

La obra de Paulo Freire inspira el pensamiento crítico de Augusto Boal e implementa su metodología en grupos de teatro analfabetos en Perú. Desarrollando con ello, la propuesta de que el pueblo como espectador pasivo del teatro se convierta en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Desde esta perspectiva, se fomenta la posibilidad de

autoobservación y de ensayo en el espacio escénico, como reales alternativas emancipatorias. El “espec-actor” como lo define Boal es quien “descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser” (Boal, 2018, p. 25). Este tipo de práctica teatral, está compuesta por ejercicios físicos, técnicas especiales y juegos estéticos mediante la socialización de los participantes de la escena teatral. Al mismo tiempo, ellos son o han sido parte de la audiencia, quienes activan su capacidad de desarrollar una conciencia y de transformar los medios de producción teatral.

Más al sur, en la década de los 80 's período de post-dictadura en Argentina, comienza a conformarse, La Red Nacional de Teatro Comunitario, con los “Grupos de Teatro Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas”. Para luego, llegar a conformar más de 40 grupos con un promedio de 50 integrantes cada uno. Una genuina representante de la situación descrita es Marcela Bidegain, quien ha sido la escritora, vecina, artista e investigadora que participa del teatro comunitario hasta el día de hoy. Con ello, ha contribuido a un concepto de teatro comunitario, que se construye por la vecindad y para la vecindad, donde se piensa y se expresa la realidad “no solamente se actúa, canta, diseña el vestuario y realiza la escenografía, sino que está centrado en la recuperación y reconstitución del entramado social sensiblemente vulnerado en nuestro país a partir de las diversas crisis socio-económicas que atravesamos” (Bidegain, 2011). De esta forma, este tipo de teatro aporta un sentido de pertenencia a la cultura barrial, trabajando con ello, en la recuperación del espacio público por el grupo que hace teatro en las plazas, escuelas canchas de fútbol, hospitales, galpones, sitios eriazos, terrenos abandonados, entre otros. En la totalidad de estas agrupaciones la inter-generacionalidad o pluri-generacionalidad (Bidegain, 2011) es una de las características que más enriquece al fenómeno del teatro comunitario.

Bajo este contexto, el Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano (ENTEPOLA) entre los años 1987 y 1995 se inicia en Chile en plena dictadura, resultando ser una experiencia importante de relevar para el desarrollo del teatro social con sentido social en Latinoamérica. Esta iniciativa a partir del 2006, se expande internacionalmente con un reconocido circuito de teatralidades populares, políticas y comunitarias, que permitieron diversos encuentros autogestionados por los propios grupos en cada país. La realización de giras por diferentes países del continente, permitió a los actores y actrices financiar los pasajes y hasta inclusive en algunos casos, un ingreso económico para solventar gastos de vida en uno o dos meses (que era el tiempo aproximado de giras).

Esta organización social, se dedicó por más de 35 años a realizar talleres y residencias con la comunidad, conversatorios sobre Teatro con sentido social latinoamericano y muestras teatrales (Anexo 5). Permitted con ello, constituirse como un espacio para la integración y reflexión desde distintas perspectivas, que incluían saberes, prácticas y experiencias en torno a lo popular, político y comunitario. Tratando contenidos teatrales enfocados en la población, escuela, cárcel, sindicatos, derechos humanos, rescate de memoria, salud mental, discapacidad, diversidad sexual, calle, autogestión, resistencia política-social, entre otros. (ENTEPOLA, 2021)

Sin embargo, a pesar de su larga y emblemática trayectoria comunitaria, el pasado año 2021 ENTEPOLA “baja el telón”. Las razones se sustentan principalmente, en el considerable desgaste que tuvieron sus organizadores durante años, al no conseguir un financiamiento estable ni contar con las voluntades políticas necesarias para esta iniciativa transformadora. Con todo, ENTEPOLA deja una huella en Chile y América Latina en lo referente a la experiencia teatral comunitaria y un vacío enorme para la cultura del continente (Amenábar, 2022)

#### **4. Teatro con sentido social en Chile**

A lo largo de la historia latinoamericana, el teatro con sentido social desde su particular perspectiva contrahegemónica, ha debido afrontar diferentes fenómenos sociales, económicos y culturales. Situación que ha llevado a este tipo de teatro a adaptarse a diversas transformaciones hasta el día de hoy. La tarea entonces, fue comenzar el debate sobre sus propias bases conceptuales y expresiones, asentando una visión distinta del hecho teatral y sus objetivos, que terminó por expandirse por los distintos rincones de América Latina, instalándose con fuerza en Chile, como una expresión de una cultura popular crítica.

El teatro con sentido social chileno, es un fiel representante de la situación detallada con anterioridad, dado que desde sus orígenes, entre fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, da cuenta de las precarias condiciones de supervivencia de los obreros en las oficinas salitreras. De esta forma, el teatro mencionado contribuye a "...impulsar la organización de los explotados con la finalidad de oponerse a los denigrantes empleos bajo un sol quemante y una sequedad angustiada. Bajo esta realidad, se impuso como actividad misional la tarea de testimoniar la vida cotidiana, iniciando así el llamado teatro popular o social, como se le reconoce en la actualidad " (Watts, 1999, p. 269).

En ese sentido, los dispositivos teatrales populares se ocuparon de profundizar en cómo las condiciones de vida de las clases desposeídas, determinaban a los individuos, mostrando sus percepciones y anhelos de humanidad (Acevedo, 1982). Construyendo así, un teatro capaz de comunicar ideas, reflexiones y enseñanzas, relacionadas con los procesos sociales y políticos del país, para insertar procesos de liberación social: "deja de ser un producto estético que se limita a mostrar la realidad inmediata para cumplir las demás funciones de agitación y articulación de la lucha política contra el imperialismo" (Chesney, 1987. p 13)

En esta época, este tipo de teatro se expresaba con el fin de convertirse en denuncia; en una acción premeditada, que buscaba impulsar al espectador a comprenderse en una problematizada realidad popular compartida junto a otros. Si bien los trabajadores eran los protagonistas de las obras, a su vez también eran quienes las escribían. Hecho que permitió de mayor manera expresar sus ideologías, dando forma a la escena popular y a la representación de su cultura (Bravo, 1986).

Un caso destacado es el de Antonio Acevedo, a quien se considera precursor del teatro social chileno a inicios del siglo XX, dado que él logró plasmar en sus obras la cruda realidad de las clases marginadas, a partir de su propia experiencia vivencial siendo un carpintero, que de manera aficionada y autodidacta, se desarrolló como escritor y dramaturgo. Acevedo construyó espacios en las artes escénicas, para representar los dramas de la explotación, marginalidad, alcoholismo y violencia, llevando a escena personajes como el obrero, el campesino, el minero, la prostituta, la mujer maltratada (Biblioteca nacional digital, 2018). Este insurgente teatro con sentido social, se sustentó en una dramaturgia combatiente, que de manera itinerante, se presentaba solamente en locales sociales o sindicales, dado que sus contenidos no eran aceptados por las compañías tradicionales.

Durante la dictadura militar en Chile, a partir de su instauración en 1973 se comenzaron a expandir medios de comunicación que censuraron e intervinieron a conveniencia, de manera que el rol de denuncia se movió al artístico (Hola, 2016). A pesar de la violencia y la hostilidad del contexto, fue una época en donde el teatro con sentido social adquiere un protagonismo vital al volverse recreativo, concientizador y explorador. De esta forma, no sólo se dedicó a denunciar la opresión, sino que también se expresó como un teatro anunciador y educativo, al crear espacios para la reflexión crítica con destreza comunicacional. El teatro social así se convirtió en un motor que movilizó a sectores populares, para participar en centros comunitarios, culturales, parroquiales y juveniles. Realizaron innumerables acciones

teatrales, con temáticas en torno a la violencia, la cesantía, los allegados, las inseguridades y los miedos. Intentando abrir el diálogo y la discusión, en un tiempo en que los circuitos de interacción estaban drásticamente limitados y restringidos.

Incluso, a pesar de que directores, actores y actrices fueron detenidos, asesinados o exiliados, la resistencia de las comunidades artísticas se mantuvo consistente y buscó alternativas en sus formas de trabajo y expresión del oficio teatral. Porque la cultura popular crítica en sus contenidos "...fue un enemigo acérrimo del gobierno militar, sobre todo aquellos grupos que se acompañaron de metodologías del teatro social para instalar discursos estéticos y políticos" (Bozo, 2018, p. 7). En consecuencia, este tipo de teatro fue esencial para recuperar el sentido de pertenencia y robustecer la identidad en sus territorios. Y logra contraponerse a la dictadura a través de la figura del marginal y del contestatario con ayuda del trabajo de Juan Radrigán, "el dramaturgo que reveló la miseria que Pinochet quiso ocultar en Chile" (Hola, 2016).

Radrigán a partir de 1979, es reconocido como un dramaturgo popular, de origen nortino que crece y desarrolla su arte en Santiago. Se desempeñó en diversos oficios y trabajos como cargador de la Vega Central, librero y obrero textil, porque desde pequeño tuvo que trabajar para mantener a su familia. De manera que no pudo acceder a la educación formal, más sí, a una educación en casa enseñada por su madre que era profesora. Se dedicó a la escritura de cuentos en diversos boletines de fábricas y algunos diarios de la capital, siendo uno de los fundadores del Centro de Escritores Inéditos. Además llegó a ser presidente de varios sindicatos.

A fines de la década de los 70's, tres de sus obras más icónicas: "El loco y la triste", "Las brutas" y "Hechos consumados", le dieron el título del "dramaturgo de los marginados", que montaba las obras como fuera por las

poblaciones, villas y barrios, con dos tarros de leche como focos. En sus obras, se dedicó a problematizar y representar personajes de los pobres, las prostitutas, los locos y abyectos, en espacios no convencionales y de acceso popular. Dando voz a los silenciados por el régimen militar; desde un idioma feo, agresivo, directo, pero real. (Hola, 2016). Se unió a la cooperativa de la Compañía de Teatro Popular “El Telón”, en donde presentaba sus obras en canchas de fútbol, sedes vecinales y gimnasios municipales, recibiendo principalmente la acogida del público poblacional, pero en un ambiente de permanentes amenazas y terror político.

Siguiendo la tradición de este tipo de teatro, dicha propuesta teatral fue puesta en escena por Andrés Pérez. Un joven de Tocopilla nacido de una familia católica, numerosa y de escasos recursos. Quien a espaldas de su padre, entra a estudiar a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y al mismo tiempo comienza a militar en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). En su trayectoria profesional, Andrés se destacó como artista escénico, siendo becado con una pasantía en Francia, donde consiguió participar de la reconocida compañía Théâtre du Soleil; experiencia que lo lleva a incorporar más herramientas teatrales y a ser reconocido internacionalmente, cuando interpreta a Mahatma Gandhi en “La Indiada”, estrenada en 1987.

Cuando Andrés Pérez vuelve a Chile, llega con elementos del teatro callejero, máscaras y técnicas circenses. Encargándose de rescatar personajes marginales del mundo popular, para presentarlos con coloridas estéticas. Hizo un teatro para todas y todos, en donde se pudo mostrar lo que se oculta tras bambalinas, haciendo de ello una celebración en las tablas con un poderoso mensaje optimista. Esta ética social del teatro permitió vincular efectivamente el rigor, con el goce, la fiesta y el trabajo comunitario: “...en un ambiente en el que salíamos de la dictadura y todo era sufrido, latero, dramático, donde había poca fiesta, poco carnaval, estas obras se transformaron en un foco de luz” (Muñoz, 1999).

Con todo esto, a principios de la década de los 90 's iniciada la transición a la democracia, el contexto de despolitización se expresa con fuerza, diferenciándose profundamente del escenario teatral donde se evidenciaba un compromiso político y una posición crítica frente a la dictadura militar. En este periodo, se atenúan conflictos del pasado, silenciando el conflicto social. No obstante, con un innovador enfoque festivo, emerge un teatro con sentido social, en el cual predomina lo sentimental-afectivo y los estereotipos de sectores populares de manera folclórica, llevando al escenario elementos musicales del folclore tradicional en canciones y bailes.

En este contexto, Andrés Pérez lleva a escena a la Negra Ester, una obra basada en las décimas autobiográficas del poeta y folclorista Roberto Parra. En ella, se muestra la relación amorosa entre el autor y una prostituta del Puerto de San Antonio, relatada con un lenguaje violentamente popular y tradicional de la cultura campesina. Esta obra se estrena dos meses después del plebiscito que destituyó a Pinochet, mostrando tras 17 años de dictadura a la memoria colectiva de Chile -desde sus comunes peripecias, despolitizadas y carentes de retórica- en un escenario de jolgorio, música y baile. Esta obra dió pie para la formación de la compañía Gran Circo Teatro y a un fenómeno teatral masivo que tomó carácter internacional.

En medio de la transición a la democracia, el teatro con sentido social incorpora un papel más participativo y activo. Los espacios públicos vuelven a ser recuperados y valorizados, siendo ocupadas las calles y las plazas para la creación y participación de obras teatrales. A su vez, al acabarse la censura política y al retornar al país actores exiliados, el contexto de las artes escénicas se logra hacer más visible y provocativo.

#### 4.1 Un hito de organización artística y autogestión comunitaria en Chile. Matucana 100:

Es importante destacar un hito histórico que revela las dificultades a las que se enfrentan las organizaciones teatrales post-dictadura. Este es el caso de Matucana 100, que pasó de ser un terreno de bodegas abandonado, a ser un activo centro cultural autogestionado por artistas, académicos, arquitectos y vecinos del sector. Esta recuperación cultural del espacio fue dirigida por la compañía teatral “Gran Circo Teatro”, que puso en cartelera obras artísticas y talleres abiertos a la comunidad, además de una cafetería y comedor a cargo de vecinos, con más de 30 mil espectadores desde su apertura.

Matucana 100, fue un espacio que a través de una administración autogestionada se volvió sumamente atractivo, por lo que las autoridades políticas se hicieron presentes y propusieron una administración compartida, a la cual, Andrés Pérez como director de la compañía a cargo, se opuso tajantemente. De esta manera, el espacio fue disputado por conflictos de intereses entre actores políticos del gobierno de Ricardo Lagos y artistas; lo que terminó por revocar el permiso de comodato que le habían concedido al “Gran Circo Teatro” y dejó como director a Ernesto Ottone. Esta situación desencadenó que Andrés Pérez y compañía, manifestaran su descontento a través de un acto performático de protesta (Cornejo, 2015) que se traduce en una evidencia de los obstáculos a los que se enfrentan los artistas y agentes culturales en Chile. A lo largo del tiempo, la trayectoria y el trabajo de Andrés Pérez fueron reconocidos a nivel nacional. A tal punto, que desde el 2007 se fijó por ley que el día 11 de Mayo, fecha de su natalicio, se celebra el día nacional del teatro; en conmemoración a su gran aporte a las artes escénicas.

## **5. Teatro con sentido social en Valparaíso**

En el escenario local en la década de los 90 's en Valparaíso, nos encontramos con la compañía de teatro porteña “Subterráneo”; un grupo creado por Juan Edmundo González que presenta en el Mercado Cardonal

la obra “El extraño barquero”. Una adaptación de “El extraño jinete” del dramaturgo belga Michael Gherdacode, que representa la historia del tradicional Roland Bar del barrio puerto de inicios del siglo XX: “creo que escribir una obra de teatro sobre algo tan porteño es un desafío para la dramaturgia y a la vez un gran esfuerzo porque el teatro rescatará culturalmente un patrimonio de la ciudad” (Historia del Teatro en Valparaíso, 2019)

Para ello, el grupo inició un detenido trabajo de investigación, por medio del Fondo de Desarrollo de las Artes y Cultura (FONDART) sobre este tradicional y desaparecido centro de reunión nocturno, recurriendo a archivos de diarios, la Municipalidad de Valparaíso, entrevistas a personajes de la bohemia, antiguos escritores y poetas porteños. Según Juan Edmundo Gonzalez, el mensaje que deja la obra, es que en el devenir del hombre lo más concreto es la vida y la muerte. Es por ello, que a través de personajes como la muerte, los viejos y el vigía, el autor pretende evidenciar la superficialidad, la evasión y la mentira como patrones de conducta muy presentes en la sociedad.

Como herederos de esta propuesta teatral con sentido social, en el escenario actual de Valparaíso, se encuentra la propuesta social de la “Cooperativa Teatral” que fue creada hace más de cuatro años. Desde 2018 trabajan en el Espacio Colaborativo Entrepiso (ECE) de la Municipalidad de la Comuna, con el propósito de generar redes de asociatividad y cooperativismo. Esta cooperativa está conformada por profesionales y aficionados del arte, quienes buscan ser una plataforma de sustentabilidad económica para sus socios, bajo los principios del cooperativismo aplicados al arte escénico. Su misión es satisfacer las necesidades culturales y artísticas de la comunidad, fomentando el acceso y participación artística de calidad a un amplio y diverso público.

El director de la Cooperativa Teatral de Valparaíso es Sebastián Caro, un oriundo porteño quien se formó inicialmente en el teatro con los talleres de la Escuela Industrial de Valparaíso. Para luego, profesionalizarse como actor en la Universidad de Playa Ancha y en la actualidad se desempeña como docente de esta misma y de la carrera de Teatro del EAI.

Hace dos meses, la obra que se estrenó por la Cooperativa Teatral de Valparaíso, “En la puerta del horno se quema el pan” se presentó en Canchas Vecinales, Juntas de Vecinos, Ferias de Artes, Universidades y Teatros Municipales de la región. En ella, se relata la historia del mundo de las panaderías de la década de los años 30, transportándose al presente a través de una puesta en escena, donde el “Rucio” Pizarro niño trabajador de la panadería Roma del cerro Barón, quien debe enfrentar el paso de infante a adolescente de la mano de un despertar de consciencia, envuelto en un contexto político en que se exigen mejoras laborales para los trabajadores panaderos, reivindicando con ello la actividad sindical y la lucha cotidiana por la dignidad.

La obra seleccionada por el Comité de Públicos Programadores, está inspirada en la realidad del autor, Juvenal Pizarro, quien rememora en su dramaturgia a personajes conocidos en la infancia y que ahora recuerda en su propia panadería de Rodelillo. Juvenal es dramaturgo autodidacta, poeta popular, panadero y dirigente social. Escribió la obra en memoria de su padre, según declaró:

“se me da de manera natural, sin tener conocimiento previo, menos algún tipo de formación académica. Me gusta la rima y buscar la musicalidad de las palabras, por eso la obra también tiene canciones...a partir de la memoria los barrios adquieren y potencian su identidad a través de su historia, por ello lo importante de rescatar y difundir la historia no institucional” (Pizarro, 2021, párr. 5)

Por otro lado, el dramaturgo comenta que:

“...la experiencia de trabajo teatral con la figura de la cooperativa, con actores y técnicos profesionales, permite una participación más

equitativa en responsabilidades y beneficios a los integrantes. Provengo del mundo de la organización social autogestionada, que tiene algunas similitudes, por eso agradezco la generosidad de quienes integran el equipo y se pusieron a disposición del trabajo colectivo reconociendo nuestros distintos saberes”. (Pizarro, 2021, párr. 5)

Un aspecto importante de relevar es lo que indica Ruby Frías, actriz integrante del elenco, quien se refiere a la puesta en escena creada por la cooperativa: “El telón está construido en base a puros sacos de harina que recolectamos de panaderías. Ahí hay patrimonio, material que es un rescate de historias. El vestuario está confeccionado con telas recicladas en su mayoría” (Frías, 2021, párr. 7). A su vez, la actriz señala que visitaron diversas panaderías emblemáticas de Valparaíso:

“Fuimos a los turnos, a ver cómo trabajan. Hicimos pan con Juvenal, nos fuimos nutriendo de todo eso y construyendo los personajes de manera colectiva. Fue bueno para nuestro proceso creativo, porque no estábamos solos construyendo a estas almas, fue un proceso compartido” (Frías, 2021, párr 8)

Esta experiencia relatada por el Dramaturgo y la actriz mencionada ejemplifican cómo el Teatro con sentido social en Chile y específicamente en Valparaíso, muchas veces ha sido voz y cuerpo de las realidades y los fenómenos de clases desposeídas, acogiendo en su metodología contenidos ideológicos que configuran parte de su esencia como dimensión sociocultural. Es por ello, que en las obras de temática social nos podemos encontrar con prácticas culturales contra hegemónicas para la transformación social, cuando albergan conceptos tales como emancipación, concientización, educación, transformación, recreación, movimiento social y denuncia. Acompañadas de agrupamientos con espíritu comunitario, que en efecto son responsables de crear sentidos de pertenencia e identidad con la comunidad.

## **6. Espacio de formación teatral en el EA!**

Continuando la tradición del teatro con sentido social en Valparaíso, un grupo de actores, artistas y pedagogos decide trabajar colaborativamente e instalar el Estudio de Artes EA!, ubicado en Cerro Alegre y emergiendo como un espacio de formación autogestionado con atisbos de una organización cultural. En sus inicios, esta escuela realizó talleres, charlas y conversatorios a través de plataformas online, para luego volverse presencial a medida que se levantaban las restricciones sanitarias. Surgió como una alternativa para cubrir la necesidad de habilitar espacios no institucionales dedicados a la formación teatral con sentido social. Intentando dar cabida al fortalecimiento del tejido social proveniente de comunidades artísticas, que abogan por un paradigma distinto al tradicional que considere la inclusión de las diversidades para la transformación social, a través del activismo y las lógicas cooperativas.

Por un lado, se trata de una incipiente organización cultural independiente y autogestionada sin fines de lucro, que se financia por la mensualidad de los estudiantes y los aportes cooperativos permanentes de la Directiva y los Docentes. Y por otro, se caracteriza por ser un espacio de formación teatral enfocado en la inclusión de derechos humanos tanto en su malla curricular, como en las producciones e intervenciones artísticas de su comunidad; manteniendo una relación formativa con el INDH.

En este contexto, cabe mencionar el vanguardista sistema de evaluación del Estudio de Artes, el cual se manifiesta con rúbricas que tienen el fin de mostrar los estados de avances cualitativos de los aprendizajes en los estudiantes; a partir de “instancias de observación” con un diálogo horizontal al culminar cada trimestre.

“El efecto sensibilizador y transformador del arte en la sociedad, permite modificar las condiciones de vulnerabilidad que facilitan la violación a los

derechos humanos. El papel esencial del teatro y la danza es contribuir decididamente a modificar las estructuras y superestructuras de una sociedad desigual y ser un aporte en la eliminación de todas las formas de discriminación” (Estudiodeartes.ea, 2021)

## **7. Pregunta de investigación**

¿Cómo se configuran las prácticas culturales de carácter contrahegemónico del teatro con sentido social en Valparaíso, a partir de un estudio de caso sobre el espacio de formación teatral del EA!?

## **8. Objetivo general**

Comprender cómo se configuran las prácticas culturales de carácter contrahegemónico del teatro con sentido social en Valparaíso, a partir de un estudio de caso sobre el espacio de formación teatral del EA!.

## **9. Objetivos específicos**

- A. Caracterizar el surgimiento del espacio formativo autogestionado del EA!
- B. Identificar las prácticas culturales de carácter contrahegemónico en estudiantes y docentes, de la formación teatral del EA !.
- C. Describir el sentido del teatro social para el centro de estudios EA ! y su relación con las políticas públicas culturales.

## **10. Justificación y relevancia del tema**

Actualmente, las producciones del teatro con sentido social que ocupan calles, salas, colegios, canchas o municipios, no siempre mantienen vínculos fuertes con la comunidad de base. A raíz de esto, “la producción de significados creativos vinculados al teatro y la dinámica de los procesos sociales donde se articulan el teatro y la comunidad, se estarían encontrando en peligro de extinción, dada la fuerte influencia de los grandes medios de comunicación en la conciencia popular, perdiéndose así un importante aliado (el teatro) para la transformación social (comunidad).” (Bozo, 2014, p. 12)

Además, en el ámbito de las políticas públicas culturales, resulta importante abrir paso a la discusión, que permita no sólo ampliar conocimientos y espacios para la investigación sobre el teatro con sentido social, sino que a su vez permita analizar los contenidos centrados en la creación y también en las prácticas del teatro ligadas al campo social, con sus aportes epistémicos, políticos y socioculturales.

Surge la relevancia de investigar el contexto del teatro con sentido social en Valparaíso, dado el limitado alcance de estudio de este ámbito en la zona, aun cuando ésta es reconocida internacionalmente como Capital Cultural y Patrimonio de la Humanidad. En consecuencia, esta investigación presenta un estudio de caso sobre un espacio formativo de artes vanguardista en Valparaíso, que transgrede prácticas de una cultura hegemónica y propone una transformación social, a partir de las relaciones cooperativas que fomenta y el tipo de intervención artística que propone.

Esta investigación tiene la intención de comprender las relaciones entre las prácticas culturales con caracteres contrahegemónicos dentro del teatro con sentido social chileno, el arte crítico Latinoamericano, el capital social y las actuales políticas públicas culturales; con los elementos que

intervienen en el proceso de interrelación. Pretendiendo ser un aporte al debate y problematización acerca de la cultura popular crítica, frente a la precarización y desamparo estatal al que se ven expuestos los artistas-agentes culturales, en su continua resistencia frente a las relaciones hegemónicas culturales.

## **CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO**

Los cuatro ejes teóricos de esta investigación son arte crítico latinoamericano, hegemonía, prácticas culturales contrahegemónicas y capital social. Respecto al Arte crítico latinoamericano se presentan construcciones teóricas de la socióloga Nelly Richard que aportan a una perspectiva relacional entre arte y política en la que es pertinente argumentar con el posicionamiento de Diana Taylor y su definición de performance. Lo que entrelaza a estos conceptos, corresponde a la configuración del significado de las relaciones cooperativas como estrategia de supervivencia en un contexto de precarización del campo cultural.

Junto a esto, se abordan otras propuestas teóricas que ayudan a comprender la conceptualización sobre hegemonía que plantea inicialmente Gramsci y Hall, dando paso al debate respecto a las prácticas culturales contrahegemónicas y la construcción de una hegemonía alternativa que plantean, Chimamanda Adichie, Nestor Garcia Canclini y Romina Sanchez . Quienes aportan a la construcción de la discusión sobre prácticas culturales contrahegemónicas. Situación que en efecto, permite comprender el vínculo que se establece entre dichas prácticas y las lógicas que fomentan el capital social con Norbert Lechner.

## **1. Arte crítico Latinoamericano, sociopolítica y performance**

En este apartado se busca establecer relaciones entre el arte crítico latinoamericano y la sociopolítica. Es por ello que se acudirá a las perspectivas teóricas de Jacques Ranciere y Nelly Richard, ya que con sus aportes, se podrá comprender que lo político en la configuración de las relaciones sociales, no se reduce a una región de lo social, sino más bien se presenta con un carácter ubicuo y desterritorializado, que emerge a partir de la contingencia. De manera que lo político puede surgir en cualquier espacio, ya sea dentro o fuera del área institucional de la política.

Sumado a esto y siguiendo la teoría de Ranciere, sería la distribución de lo “sensible” con sus modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que comparten el arte y la política (Ranciere, 2002) . Sosteniendo que el arte logra ser político cuando irrumpe en esta distribución de lo sensible, creando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial.

En ese sentido, el arte no sólo es político cuando transmite mensajes o representa conflictos, discursos políticos o ideologías. Tampoco sólo cuando emerge por fuera de espacios legitimados como galerías o museos. Sino que “el arte es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio” (Ranciere, 2011, p. 33). Por otra parte, cuando se conceptualiza al arte político crítico, el autor sostiene que este tipo de arte se va a producir a partir de una operación de disenso, que ponga a su vez en evidencia el carácter ficcional del orden social y presente otras formas de lo posible en un mundo común.

Para continuar profundizando en el concepto de arte en su aspecto político, resulta pertinente para la investigación acudir a la teórica Nelly

Richard, quien a partir del pensamiento posfundacional de Ranciere, sostiene que los conflictos políticos tienen la característica de ser impredecibles en cuanto a descifrar cómo se van a urdir las relaciones de poder-contra-poder-nuevo(s)poder(es). Al no existir una verdad absoluta ni originaria, es posible comprender que lo anti dominante sería resultado de contingencias prácticas multi articuladas, entre lo constituido (dentro) y lo constituyente (afuera). Esta dinámica heterogénea es capaz de incentivar a cambiar lo que se entiende por “revolucionario”, ya sea desde lo nacional o microlocal en donde interviene la crítica política:

“...las insurgencias y rebeliones de lo disconforme que irrumpen o dislocan parcialmente las estructuras de consolidación del orden injustamente antisocial que instauró el neoliberalismo, deben seguir expresando sus reclamos por mayor autonomía participativa para que los *ruidos* que emite ese *desorden democrático* interfieran con cualquier tipo de gobernabilidad que busque hegemonizar lo político.” (Richard, 2013, p. 248)

Por otro lado, la teórica mencionada en su obra “Crítica y política” (2013) postula que los grupos movilizados de la sociedad podrían formular diversas gramáticas de intervención sociopolíticas, según ritmos de acción variados, dependiendo de los momentos de agrupamiento o enfrentamiento de las identidades en juego. Desde la perspectiva de Richard, la expresión artística crítica no debe ser solo un acontecimiento disruptivo del orden, sino que son necesarios tiempos extensos de consolidación e integración de los agentes y discursos. A su vez, ella sostiene que si bien es imprescindible “diseñar modos de articulación-traducción entre sitios y posiciones que deben incluir variados puntos de antagonismos sociales, pero también de negociación política” (Richard, 2013, p. 217). Estas articulaciones y traducciones se manifiestan desde los aparatos como asociaciones, sindicatos, organizaciones y partidos; poderes establecidos como es el Estado con sus aparatos ejecutivos y legislativos; hasta colectivos emergentes e instituciones por transformar.

A su vez, Nelly Richard plantea que un pueblo no necesariamente se auto potencia alejándose de todo lo instituido, ya que lo estatal sería una formación político-institucional susceptible, de grietas que no poseen un destino imperiosamente reabsorbido por lo dominante. Estableciendo una distinción entre la política, en su formato instrumental y lo político:

[...] antagonismos de poder y representación en torno a las prácticas de constitución de lo social; los choques de identidades agitados por quienes no se sienten parte del reparto hegemónico (un reparto que divorció lo social de lo político y que subordinó lo político a lo económico, sofocando mediante el consenso forzado el "ruido sin sentido" del "desorden democrático") y por quienes apelan, para transformar las injusticias de dicho reparto, a una redistribución de lo público y lo privado. Volver a conquistar esta dimensión intensiva de lo político supone abrirse a la incorporación de todas aquellas demandas (de clase, raza, etnia, género) que luchan contra las capturas de la identidad en aparatos de clasificación dominantes para que lo igualitario se expanda horizontalmente a subjetividades diferenciadas. (Richard, 2013, p. 250)

Con respecto al arte crítico latinoamericano, Richard se dedica a investigar en profundidad sus características, lo que la lleva a categorizar a dos tipos de arte crítico encontrados claramente en el caso de Chile. Ella hace la diferencia entre un arte "militante" y un arte de "vanguardia" (Richard, 2007); para el caso de esta investigación, nos referiremos al primero, porque el objetivo de este tipo de expresión artística radica en su pretensión por *ilustrar* su compromiso de revelar una realidad política y ser un reflejo de la sociedad, que emerge por las fuerzas de la transformación social en los 70's, elaborando contenidos que adhieren a la noción de pueblo y de revolución, para proteger y rescatar valores de identidad nacional y popular como lazos de integración comunitaria, con el propósito de producir toma de conciencia.

"Sobre todo en el teatro, las obras de mayor repercusión cultural defendieron la necesidad de resguardar la historicidad de un patrimonio cultural amenazado por la desintegración, enfatizando el carácter de <<rito>> de la obra a través del cual <<los espectadores se reconocen como parte de una comunidad de valores, experiencias históricas, universos simbólicos compartidos e identidades sociales consensualmente reconocidas>>" (Richard, 1994, p. 24)

A raíz de la censura de la política y lo político en Chile en la década de los 70's, este tipo de arte crítico se transforma en un medio sustituto para expresar las disidencias (Richard, 1994). Representando la insatisfacción, disconformidad y el rechazo de la situación sociopolítica contingente y activando "vectores de emancipación subjetiva que trabajen 'revolucionariamente' con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera" (Richard, 2013, p. 156). Bajo la perspectiva teórica de Richard, este tipo de arte fracasó dado que con el tiempo se renunció a una multiplicidad de sus características constitutivas.

Actualmente la autora sostiene que no es posible que una obra sea política o crítica en sí misma, sino que más bien esto dependerá de los soportes sociales que se pretende afectar. En otras palabras, lo político-crítico de una obra, dependerá del contexto, de las fronteras que se pretende atravesar y de las presiones que logren provocar contra las imposiciones oficialmente consensuadas.

Ante este escenario, un ejemplo claro de Arte Crítico Latinoamericano que actualmente se manifiesta como una protesta de alto impacto, es la Performance con su práctica rupturista de activismo artístico contemporáneo, cuando representa dramas sociales y prácticas corporales, que sólo necesitan del cuerpo, palabras e imaginación del artista para manifestarse. Este tipo de intervención artística pretende interpelar al público de manera involuntaria o inesperada: "como cuando las Madres de Plaza de Mayo portan en sus cuerpos las fotos de sus hijos desaparecidos para realizar su reclamo de justicia" (Taylor, 2011, p. 14).

En ese sentido, el acto performático de esta propuesta de Arte Crítico, se constituye como una provocación y un acto, a veces político, a veces artístico, a veces ritual, con resonancias locales que resisten ante la codificación formal como escenario de provocación social. A ejemplo de lo

anteriormente mencionado, en lo que respecta puntualmente al caso chileno, se encuentra “El Teatro Callejero de Andrés Pérez” y “Las Yeguas del Apocalipsis”. Ambos trabajos colectivos de la década de los 90 's, que se caracterizan por expresar de manera crítica, un arte escénico rupturista que sirvió de inspiración para la creación cultural en la transición a la democracia, cargada de apertura frente a las reivindicaciones sociales.

## **2. Hegemonía, cultura y neoliberalismo**

Se partirá exponiendo que la palabra hegemonía, proviene etimológicamente del concepto griego Eghestai, que significa conducir, guiar o comandar, para luego con Gramsci definirla como la encargada de darle dirección político-ideológica a la base social del poder político, que ejerce un control hacia las clases dominadas por medio de normas imperativas (Gramsci, 2004) .En otras palabras, la hegemonía se encarga de construir un consenso que beneficia a la clase dominante, a través de un dominio que es instituido, aceptado y legitimado. Y al mismo tiempo, se impone como universal y neutral, provocando un “interés mutuo” , que se acompaña de rupturas y debilidades en las identidades, tanto individuales como colectivas.

“Este concepto general de hegemonía se constituye, en el pensamiento de Gramsci, a través de la diferenciación de las funciones de la dirección respecto de las funciones del dominio. La supremacía de un grupo social –escribe Gramsci- se manifiesta de dos modos, como ‘dominio’ y como ‘dirección intelectual y moral’. Un grupo social es dominante de los grupos adversarios, a los que tiende a ‘liquidar’ o a someter incluso con la fuerza armada, y es dirigente de los grupos afines y aliados”. (Baratta y Catone, 1995, p. 144).

Esta hegemonía se consolida principalmente en dos ámbitos: la sociedad política y la sociedad civil. En la sociedad política se expresa por medio de la fuerza, la administración del gobierno, el control del estado, las instituciones políticas, los aparatos de justicia, las fuerzas armadas y la

policía. Mientras que en la sociedad civil, se manifiesta por medio de las instituciones y organizaciones privadas dotadas de significancias, como la cosmovisión, arte, educación, medios de comunicación masivos y la religión :

“Familia, iglesias, escuelas, sindicatos, partidos, medios masivos de comunicación, son algunos de estos organismos, definidos como espacio en el que se estructura la hegemonía de una clase, pero también en donde se expresa el conflicto social... las instituciones de la sociedad civil son el escenario de la lucha política de clases, el campo en el que las masas deben desarrollar la estrategia de la guerra de posiciones” (Portantiero, 1994, p. 131)

En efecto, cuando nos referimos a una hegemonía que repercute en los sentidos de la sociedad civil, por medio de “los significados y valores implícitos y explícitos en un modo específico de vida” (Gramsci, 2011, p. 25), entonces estamos hablando de una hegemonía cultural, en la cual el dominio y el consenso no se sostiene sólo por coacción, sino que va más allá del control de los aparatos represivos, ya que a su vez se sostiene en un sentido común que favorece la conformidad, cuando logra imponerse de manera multidimensional.

En definitiva, podemos observar que la cultura desde una lógica problematizadora, puede articularse para disputar la hegemonía, dada su condición de rol determinante en la sociedad civil, donde se juega la lucha por la construcción de un sentido común.

“De esto se deduce la importancia que tiene el momento cultural también en la actividad práctica (colectiva): cada acto histórico no puede sino ser realizado por el hombre colectivo, o sea, presupone el logro de una unidad “cultural-social” por la cual una multiplicidad de deseos disgregados con finalidades heterogéneas, se sueldan en torno a una misma finalidad, sobre la base de una (igual) y común concepción del mundo.” (Gramsci, 1985, p. 139)

La hegemonía cultural, es de carácter neoliberal y se sostiene en los medios de comunicación de masas, quienes proveen el conocimiento social

necesario para generar una idea de pluralidad. Silenciando imperativamente el mundo de las artes críticas, dado que éstas se contraponen a la perspectiva neoliberal de la "... competitividad económica y la creación de sujetos prudentes, cuya cualidad moral está ligada a la evaluación racional de costos y beneficios de ciertas acciones como comparadas a otras" (Charkiewicz, 2005, p. 78).

En ese escenario, es posible comprender cómo el sentido común es moldeado por el paradigma que intenta imponerse, lo cual conlleva a señalar que la transformación social dependerá de las posibilidades de cambios en esta concepción impuesta. Por lo tanto, una cultura es capaz de disputar relaciones hegemónicas cuando es capaz de crear nuevos sujetos y movimientos que transmitan una visión del mundo alternativa, distinta del conocimiento formal y oficial de los grupos dominantes que imponen un modelo de desarrollo. Las relaciones hegemónicas de una cultura se construyen en "coyunturas" que evocan consenso, lucha y negociación, es por ello que "La hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o a la dominación pura (esto no es lo que el término significa), no es nunca un juego cultural en el que la suma deba ser cero; se refiere siempre a los cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura, a cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no trata de salir de él" (Hall, 2010, p. 293).

### **3. Práctica cultural Contrahegemónica y la construcción de una hegemonía cultural alternativa**

Para comenzar este apartado, se definirá a la cultura como las formas de vivir juntos, que engloban prácticas cotidianas y representaciones colectivas. En consecuencia, las prácticas culturales corresponden a las diversas formas en que se va modelando la vida en la ciudad, mientras que las

representaciones culturales manifiestan los diferentes imaginarios y símbolos que permiten a los sujetos reconocerse en un Nosotros y diferenciarse de los Otros. En ese sentido, la cultura se sostiene en dos procesos que se interrelacionan: “el proceso de individualización y la interacción de los individuos”. (Lechner, 2015, p. 113).

Luego, para comprender con mayor profundidad el concepto de práctica cultural contrahegemónica de esta investigación, el enfoque estará en los análisis que realizaron principalmente Romina Sánchez, Chimamanda Adichie y Nestor Garcia Canclini . Quienes manifiestan que lo contrahegemónico corresponde a aquello que intenta construir conciencias políticas y epistémicas desde la autonomía y la diversidad, incorporando la relevancia de los saberes propios y reconociendo a su vez el peligro que provoca aceptar una historia única (Adichie, 2009).

Las prácticas culturales contrahegemónicas pueden llevarse a cabo tanto en pueblos, comunidades o incluso en la academia, pero siempre y cuando se ejecuten más allá de lo teórico. Deben mostrarse en oposición no sólo ante las prácticas hegemónicas en sí, sino también ante sus símbolos y narrativas; lo contra hegemónico está en oposición al autoritarismo. Y la alternativa contra la expansión de lo hegemónico, radica en construir otros patrones sociales que propongan equidad e igualdad de derechos.

En ese sentido, una práctica cultural contrahegemónica se constituye como una oportunidad para el encuentro de saberes, lo que permite ser un puente entre distintos tipos de pensamiento. Puesto que, al construir una conciencia por medio de rupturas en las significancias impositivas y dominantes, se abre paso a cuestionar conflictos sociales y crear oportunidades de construcciones colectivas para el fortalecimiento del tejido social. A pesar de que, “no existen sectores que se dediquen full time a construir la hegemonía, otros entregados al consumismo y otros tan

concientizados que viven sólo para la resistencia y el desarrollo de una existencia popular alternativa” (García, 1984, p. 74).

Para el caso de las prácticas culturales contrahegemónicas latinoamericanas representadas en el teatro con sentido social, es posible observar que éstas reconocen el poder popular, la multiculturalidad, la diversidad sexual y afectiva. Y se consolidan en el auto reconocimiento epistémico de los pueblos, comunidades y poblaciones, quienes construyen identidad desde la intersubjetividad y la interculturalidad. Dichas prácticas, están sostenidas en una visión emancipadora, pluralista e integradora, que aun cuando puede tener objetivos ideales claros y concretos, en la realidad las personas y colectivos que las realizan son multidimensionales, por lo que están sujetos a condiciones que pueden dificultar la expresión total e ideal de la contrahegemonía.

De esta forma, las prácticas teatrales pueden ser parte de esta construcción de contrahegemonía, dependiendo del principio hegemónico al que articulen/desarticulen su discurso, la lucha política y sobre todo la tarea organizativa. Porque la hegemonía conlleva necesariamente la dimensión organizacional, “no hay producción de hegemonía sin desarrollo de instituciones o aparatos, sin una práctica estructurada materialmente, de la lucha ideológica, cultural y política” (Sánchez, 2014, p. 8). Bajo esta lógica, la unión entre las prácticas culturales y las prácticas políticas organizadas por una clase que aboga desde una voluntad colectiva y popular -en articulación con otros grupos sociales- conformará una nueva acción hegemónica, que podría traducirse en una hegemonía alternativa.

Es por ello, que el teatro con sentido social puede colaborar en la construcción de una hegemonía alternativa cuando no trabaja aisladamente, sino más bien desde una red integradora que repercute en la sociedad civil (organizaciones, colectivos e instituciones) con un nuevo modelo basado en relaciones y reivindicaciones más igualitarias y participativas, en oposición al

modelo transnacional neoliberal que fomenta la desigualdad y la exclusión social. En otras palabras, la construcción de nuevas relaciones de poder, dependerá de las nuevas culturas que emerjan con los medios suficientes para crear y expresar voluntades colectivas contrahegemónicas, que apuesten por la inclusión de los grupos excluidos de la sociedad.

#### **4. Relaciones de cooperación en las prácticas teatrales, como medio que fomenta el capital social**

De la temática anteriormente expuesta, es posible deducir que el teatro con sentido social funciona como catalizador de transformaciones en la sociedad civil. En ese sentido, resulta pertinente profundizar en las relaciones de cooperación que evoca la expresión artística del teatro, dada su capacidad para proponer y fomentar un capital social que beneficia a las organizaciones de la sociedad civil, tanto en su calidad de formalidad como de informalidad. Las relaciones que de ello se establecen entre la sociedad y/o los distintos grupos sociales de la misma, muchas veces promueven la participación política, aun cuando este no sea el propósito inicial de su formación; lo que se manifiesta como un aporte para el tejido y capital social (Lechner, 2015). Es más, cuando dichas relaciones buscan alcanzar un objetivo común, son capaces de construir diversos patrones culturales, políticos o sexuales, dependiendo de su contexto histórico.

Por un lado, según Garcés en su estudio sobre las organizaciones y colectivos en América Latina, existen cuatro grupos dentro de los cuales se pueden enmarcar: i) los movimientos más politizados que inciden en las dimensiones más estructurales de la sociedad; ii) organizaciones que cuentan con lógicas adultas, vocación de servicio y estabilidad temporal, pero desprovistos de autonomía; iii) las organizaciones locales, barriales o municipales que logran formalizar relaciones interinstitucionales; y iv) grupos

más “informales”, que giran en torno a actividades culturales con mayor autonomía en su funcionamiento. Habitualmente no se relacionan directamente con las instituciones o políticas públicas (Garcés-Montoya, 2010).

Este último caso mencionado, de agrupaciones “informales” no dificulta necesariamente que se potencie el capital social, dado que si bien en la actualidad estamos inmersos en un “clima posmoderno”, donde los cambios culturales construyen relaciones más flexibles en lugar de organizaciones formales, hoy esto no destruye los lazos de cooperación social, porque tanto el civismo, como la confianza y la reciprocidad, pueden generarse en base a lazos informales, más personales e inmediatos. Es más, para el caso contexto país es correcto aseverar que las y los chilenos disponen de más capital informal.

“Según la encuesta del PNUD, 46% de la muestra corresponde al tramo superior del índice de capital social informal. Sin embargo, también en este caso la distribución es desigual: 76% de los entrevistados de nivel socioeconómico alto posee capital social informal, pero sólo 36% de las personas del nivel bajo. Al respecto cabe destacar dos conclusiones. Primero, los grupos sociales más necesitados de capital social son los que menos tienen. Segundo, las relaciones diarias con su asociatividad diluida pueden contener un potencial significativo de confianza y cooperación.” (Lechner, 2015, p. 232)

Bajo esta lógica, las asociaciones civiles con acciones voluntarias se presentan como un espacio que relaciona asociatividad, confianza y compromiso, facilitando aprendizajes y conductas cooperadoras (Putman, 2003). En efecto, las relaciones que se establecen por medio de conductas colaborativas, tienen la potencialidad de generar recursos benéficos tanto para individuos como para comunidades, dado que los lazos sociales pueden evocar en recursos financieros que empoderan en la medida que aumentan conductas de solidaridad y reciprocidad (Bourdieu, 1986).

En otras palabras, cuando los lazos sociales generados por medio de conductas de cooperación, fomentan memoria social, identidad y elementos

emocionales, estaríamos hablando de una contribución para la formación de capital social (Durstun, 2003).

Por lo tanto, las relaciones y redes sociales; dichas variables tienen la facultad de fortalecer a los individuos frente a problemáticas sociales, facilitando sus capacidades tanto individuales como colectivas (Lechner, 2002).

“El capital social hace referencia a relaciones interpersonales que pueden ser utilizadas en la producción de bienes y servicios. De ellas es particularmente interesante su potencial como factor productivo, el grado en el que se utiliza y su rendimiento. Sin embargo, también lo es su contribución a las libertades de las personas, ya sea como medio para ampliar las oportunidades para elegir o al poner en juego la acción de los individuos como agentes de su propio desarrollo” (PNUD, 2008, p. 97)

En el contexto de las expresiones artísticas vinculadas al mundo del trabajo teatral cultural, podemos encontrar prácticas de cooperación informales orientadas como estrategias de supervivencia que despliegan algunos sectores urbanos populares, con el propósito de desarrollarse y hacer frente a un contexto económico social y cultural que los margina. Se trata de conductas pragmáticamente eficientes que les posibilitan a conseguir mejores condiciones de vida posibles y que en este caso, surgen de la mano de la asociación de los sujetos en formas de trabajo colaborativo.

Para el caso particular del teatro con sentido social, éste muchas veces se organiza dentro de agrupaciones informales que utilizan las relaciones de cooperación como medio de organización y supervivencia, dado que permite superar las complejidades de convivir en un contexto neoliberal de precarización del campo cultural. Este tipo de metodología parece esencial, porque es más pertinente para manifestar un ejercicio artístico de carácter social, político y recreativo de manera más autónoma. Además, resulta coherente establecer prácticas colaborativas en los colectivos teatrales con sentido social, porque es oportuno para establecer

dinámicas que cuestionan la subordinación e inequidad, invitando a promover diversas economías sociales en artistas, técnicos y gestores.

## **CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO**

### **1. Tipo de investigación**

La presente investigación se enmarca en un enfoque de tipo cualitativo, dado que éste posibilita comprender profundamente un fenómeno particular y contemporáneo, en su entorno real con sus rasgos distintivos, buscando responder a un cómo y a un por qué.

De acuerdo a las características de la misma, se ha seleccionado el estudio de caso como el método cualitativo de la presente investigación, porque es una herramienta que permite acercarse a un conocimiento concreto, contextual y en profundidad de la temática abordada, logrando con ello relevar los significados y representaciones subjetivas de los sujetos que son parte de esta investigación, quienes se integran a un espacio principalmente formativo en las artes escénicas, como lo es el caso del espacio de formación teatral del EA!

Un estudio de caso se considera como tal, cuando trata un caso atípico y singular en su complejidad. Por ello, la presente investigación recoge este método para estudiar un particular espacio de formación teatral, dedicado a fomentar relaciones de cooperación en las artes, que apuesta por prácticas culturales de carácter contrahegemónico

promovedoras de activismos artísticos. En este sentido, se considera que contiene un interés intrínseco, ya que “...consiste en el abordaje de lo particular priorizando el caso único, en donde el estudio del mismo es definido por el interés que este inspira” (Kazez, 2009, p. 72). Además, este método permite a la investigación distinguir la importancia del tema, al transmitir un significado profundo sobre las realidades del problema abordado, con el fin que el lector pueda acceder y reconocer la información considerando las subjetividades desde las que se investiga.

Es importante explicitar como investigadoras la perspectiva epistemológica que orienta y da forma a la presente investigación. En un contexto paradigmático de relaciones de carácter contrahegemónico tanto teóricas como prácticas. En este sentido, “Aprender de la experiencia es importante en parte porque la capacidad humana para comprender excede la capacidad del lenguaje para transmitir significado” (Alasuutari et al., 2008).

Esta investigación, estudia un caso en profundidad, enfocándose en los procesos de representación de prácticas culturales de carácter contrahegemónico en el teatro con sentido social del espacio formativo del EA! cuyos integrantes a partir de sus obras, métodos de elaboración, guiones y trabajo, establecen en vínculo con la comunidad por medio de sus expresiones artísticas y organizacionales. El estudio tiene una perspectiva transversal ya que, en su gran mayoría los datos levantados y el análisis fueron llevados a cabo durante el presente año 2022.

Es pertinente agregar, que este estudio de caso al enmarcarse en una metodología cualitativa, se ve limitado a no permitir extrapolar los resultados del análisis a la población, en este caso comprendida por organizaciones

culturales. Sin embargo, tiene el potencial metodológico de generar posibilidad de replicar y relevar la importancia de las problemáticas actuales del caso.

## **2. Tipo de diseño**

El alcance de esta investigación, es de tipo explicativo pero incluye elementos de tipo descriptivo, porque principalmente busca entender el sentido del fenómeno que se está estudiando y además da cuenta de sus características a través de una profunda y detallada descripción.

“Algunas veces, una investigación puede caracterizarse como básicamente exploratoria, descriptiva, correlacional o explicativa, pero no situarse únicamente como tal. Esto es, aunque un estudio sea en esencia exploratorio, contendrá elementos descriptivos; o bien, un estudio correlacional incluirá componentes descriptivos, y lo mismo ocurre con los demás alcances.”(Hernández Sampieri & Fernández Collado, 2014).

Esta investigación está diseñada como estudio de caso, lo cual permite que se construya un diseño metodológico de propia creación por las investigadoras. Situación que se ha decidido llevar a cabo poniendo el énfasis del estudio analítico en poder comprender, caracterizar, identificar y describir en detalle las distintas dimensiones en las que se encuentra el objeto de estudio.

## **3. Técnicas de producción de datos**

Este estudio se hizo en base a una fuente de datos primaria, lo cual permitió a esta investigación, acercarse al fenómeno estudiado y revelar, comprender e interpretar la perspectiva de las y los participantes de la realidad social investigada.

Se utilizaron entrevistas semi-estructuradas y registro fotográfico como técnica de producción de datos. Además, se tomaron elementos del método etnográfico y autoetnográfico como herramientas complementarias para comprender con mayor profundidad este caso.

Como técnica principal de producción de datos se realizaron entrevistas semiestructuradas a estudiantes y docentes del espacio formativo teatral del EA!, (Anexo 3) teniendo en cuenta que estas ofrecen un mayor grado de flexibilidad que las entrevistas estructuradas. Dado que el instrumento de evaluación se usa como una guía de preguntas que pueden ir ajustándose a cada entrevistado/a (Valles, 2007, p. 38), la entrevista semiestructurada permitió que el transcurso de la conversación se asemejara más a un diálogo fluido, pero orientado a recabar información de los temas que se buscan comprender en profundidad. Los temas sobre los que se enfocaron las entrevistas, están directamente relacionados con los objetivos específicos de la presente investigación.

Adicionalmente, se decidió incluir como técnica de producción de datos, el registro fotográfico, que además de plasmar imágenes para la posteridad, fué útil como ejercicio de observación, al permitir delimitar con mayor atención las escenas explícitas del estudio. Estas escenas contienen cuerpos, indumentarias, gestos y discursos, que se desenvuelven en espacios materiales, sociales y simbólicos; los cuales fueron sumamente relevantes para comprender la pregunta que guía este estudio, debido a que son fotografías de distintos escenarios asociados al problema de investigación. Para este caso, se seleccionaron dos imágenes, sobre intervenciones artísticas de tipo performática, en el contexto de sus presentaciones, como se verá más adelante en el análisis; y dos imágenes de las redes sociales del espacio formativo teatral EA!, estas imágenes permiten dar cuenta de una percepción más objetiva y gráfica del fenómeno.

Lo anterior, fue posible de llevar a cabo gracias a una matriz de análisis (Anexo 1) construida a partir de los objetivos específicos y su relación con diferentes preguntas de la entrevista, desde donde se desplegaron categorías con códigos del marco teórico de la presente investigación y códigos emergentes del contenido de los resultados.

### 3.1 Otras fuentes de producción de datos

A propósito de la producción de datos es clave mencionar que fue enriquecedor para la investigación integrar una conversación espontánea, que duró tres horas con Rubi Figueroa y Matías Trujillo (ex directora y uno de los sucesores de ENTEPOLA, respectivamente), quienes recibieron a las investigadoras en la ex sede de ENTEPOLA de Santiago, en un ambiente sumamente acogedor que propició la entrega de información valiosa relacionada con el tema central de este estudio, la conversación surgió a partir de la intuición y dado el interés de la investigación por descubrir qué sucedió con este Encuentro Teatral Popular Latinoamericano (ENTEPOLA), que dejó de subsistir tras décadas de funcionamiento. Es por ello, que se consideran como informantes claves para este estudio.

Otra importante técnica de producción de datos que permitió una entrada al campo con mayor profundidad y en detalle, fue el trabajo que desempeñaron las investigadoras con elementos etnográficos y auto etnográficos, los cuales se presentan descriptivamente a continuación.

A lo largo de este año, las investigadoras participaron como espectadoras de distintas obras teatrales con fuerte contenido social y en distintos lugares de Valparaíso. La primera fue “El extraño barquero” dirigida por George Casanova (Director y docente del espacio formativo teatral del EAI), una adaptación de Juan Edmundo González, que las y los estudiantes de la primera generación construyeron con una escenografía que llamaba la

atención por su indumentaria precaria y materiales reutilizados. El relato de la obra trataba sobre los excesos del ser humano, y fue vista en el Mercado Cardonal de Valparaíso.

Durante el invierno de este 2022 se pudo asistir a la obra, “En la puerta del horno se quema el pan” de la Cooperativa Teatral, por la dramaturgia de Juvenal Pizarro y dirigida por Sebastian Caro (docente de teatro del EA!) Dicho montaje teatral narra el conflicto de clases que vivió el padre de Pizarro, siendo panadero a temprana edad, durante los años treinta en Valparaíso, quien luchaba por mejoras salariales en medio de una fuerte inmigración europea. Esta obra fue vista por las investigadoras en la junta de vecinos del cerro La Merced y en el Centro Comunitario del cerro Rodelillo, ambas ambientadas en medio de quebradas y fuertes vientos característicos de los cerros porteños de Valparaíso.

Luego, las investigadoras asistieron a “Plaza pública” un montaje que cuenta sobre el encuentro de personajes de distintas obras, convergiendo en un mismo escenario y denunciando problemáticas sociales actuales. Esta obra fue dirigida por Claudia di Girolamo y se mostró en Sala Negra de la Universidad de Valparaíso, y luego de unos meses, en esta misma sala, las investigadoras asistieron al montaje “Donde bailan las y los que esperan” una emocionante obra familiar de la compañía teatral “Cabezas de Papel”, quienes a partir de la investigación de una residencia para adultos mayores en Santiago, revelan la situación social de la vejez en Chile, que principalmente se acompaña de soledad y abandono.

Después de un par de semanas, las investigadoras asistieron al montaje “La reminiscencia del hombre que parecía un ciervo”, obra de la compañía teatral “Bóveda Celeste” e interpretada por George Casanova (Director y Docente de Teatro EA! ) , la cual basada en hechos reales narra la historia de un guardia de seguridad, que en su pasado fue uno de los cien campesinos que viajó a la Unión Soviética en 1973. Dicha historia ficciona un Chile ideal, con componentes performáticos cargados de sensaciones

escalofriantes y fuertes escenas que se centran en la corporalidad del intérprete, abordando de manera crítica cuestiones de clase, etnia y género.

Para finalizar y robustecer el análisis, las investigadoras asistieron a dos obras de teatro en espacios culturales autogestionados en Valparaíso. Por un lado, “Las Brutas” escrita por Juan Radrigán, donde se narra la historia de las hermanas Quispes del pueblo originario Coyas, las cuales fueron asesinadas durante la Dictadura Militar, quedando a la fecha dudas sobre lo realmente ocurrido con ellas. De esta manera, se lleva a escena un fuerte vínculo crítico entre mujeres, etnia y política en Chile, esta obra fue dirigida por Willy Hidalgo y presentada en el espacio autogestionado “Manifiesta”. Además, se asistió “Requiem para una ciudad en ruinas” de la compañía teatral “Ignorante Teatro”, una obra que se presentó en el “Espacio la Compañía”, esto es una iglesia de Valparaíso recuperada por arquitectos y rearticulada como centro cultural, esta obra trata acerca de distintas tragedias de Valparaíso ocurridas entre los siglos XX y XXI, cuenta con un gran equipo de intérpretes quienes en un tono de terror contestatario, montan un llamativo espectáculo donde revelan desde la teatralidad, las atrocidades humanas que evocaron de importantes sucesos históricos en el territorio porteño.

Todas estas obras fueron observadas de principio a fin con la intención de generar un aporte a la reflexión sobre el teatro con sentido social. Se observó en ellas, particularmente sus escenografías, contenidos, espacios y públicos al que fueron dirigidas, además de códigos lingüísticos y puestas en escena en coherencia al contexto. Respecto a esto, cabe decir, que la utilización de las herramientas etnográficas fue decisiva para posicionarnos como investigadoras, ya que, permitió una entrada al campo con una visión más cercana a la realidad, respecto de las problemáticas y contradicciones de la autogestión en las artes escénicas.

Paralelamente en esta investigación, la experiencia personal y previa de las investigadoras en el campo, otorgó herramientas que corresponden a un trabajo autoetnográfico, que permitió comprender mejor a los sujetos de estudio, como participantes activos de un proceso.

En el caso de una de las investigadoras, la experiencia parte a temprana edad, en la etapa escolar básica con George Casanova (Director del espacio teatral y docente del EA!) como profesor del taller de teatro del Colegio David Trumbull. En adelante, siguió su formación participando en talleres teatrales en espacios culturales formales e informales, acercándose cada vez más al oficio del teatro y la gestión cultural. Con todo esto, para el año 2020, en plena pandemia, se inscribe a participar de los primeros talleres formativos de Teatro en el EA! . Situación que posteriormente la incentiva a matricularse al próximo año 2021, en la primera generación de teatro del EA! , pudiendo vivenciar por casi dos trimestres, instancias de aprendizaje formativo, intervenciones artísticas, y una finalización de trimestre con su respectiva “instancia de observación”.

También, la experiencia de la otra investigadora como artista escénica parte en la escuela básica y gran parte de su formación fue gracias a las actividades artístico culturales desarrolladas en Centro Cultural MB2 en Arica desde el año 2017. Actualmente se encuentra participando de “Metacorpo”, un colectivo teatral en Valparaíso que está en proceso de investigación y exploración creativa. Con todo lo anteriormente mencionado, resulta inevitable que esto influya de manera positiva y enriquecedora al foco de esta investigación, por la reflexividad en torno al teatro que han desarrollado sus investigadoras.

En cuanto a experiencias sumadas al desarrollo de esta investigación, se puede mencionar que durante la primavera de este año las investigadoras participaron en el taller “Reconociendo la emoción” con Paula Zúñiga junto con el “Laboratorio de Entrenamiento Pre-expresivo” con Claudio Palacios, fueron instancias en las cuales las investigadoras trabajaron teatralmente desde sus corporalidades y además fortalecieron el vínculo con el campo de investigación en el contexto del “Festival Germen” de la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso. En ese mismo contexto se llevó a cabo el conversatorio “Cooperativismo en las artes escénicas” con Paola Ruz Del Canto, quien moderó una importante y reveladora conversación para el contenido del análisis de los resultados de este trabajo, lo cual transformó el lente de la presente investigación.

Como último recurso autoetnográfico, resultó muy nutritivo para la discusión teórico práctica, la participación de las investigadoras como Secretarías de Acta en la Convención Nacional de la Cultura, las Artes y el Patrimonio. En dicha instancia, las investigadoras tomaron nota de la discusión de dos mesas de trabajo respecto a temas fundamentales de la Convención como lo fueron los Fondos Concursables, Programas del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), iniciativas de inversión en infraestructura cultural y/o patrimonial. Esta importante experiencia permitió incorporar perspectivas tanto del mundo de la política pública cultural institucional, como también de la sociedad civil, para comprender desde distintos ángulos las problemáticas que aquejan al campo teatral y su relación con las políticas públicas culturales en Chile.

#### 4. Técnica de análisis de datos

La técnica que se utilizó en la investigación corresponde al análisis de contenido, éste se refiere a una serie de procedimientos interpretativos dados en la comunicación, el cual ayuda a:

“percibir de un texto o una imagen el contenido manifiesto, obvio, directo que es representación y expresión del sentido que el autor pretende comunicar. Se puede además, percibir un texto, latente oculto, indirecto que se sirve del texto manifiesto como de un instrumento, para expresar el sentido oculto que el autor pretende transmitir.”(Abela, 1998, p. 2)

Para analizar las entrevistas semiestructuradas, se ocupó la herramienta de análisis Atlas Ti, aplicación muy pertinente para codificar las categorías previamente seleccionadas en la operacionalización (Anexo 2) y también las categorías emergentes, que se presentaron al profundizar en los contenidos obtenidos a través de las entrevistas semi estructuradas y el registro fotográfico.

De esta manera las categorías principales que guían el análisis de los resultados se pueden visualizar en el siguiente recuadro.

Espacio de formación teatral EA!	Deconstrucción de prácticas culturales	Teatro con sentido social en un contexto de precarización cultural
----------------------------------	--	--

Así mismo, fue pertinente para profundizar en las herramientas cualitativas, participar de la “Primera escuela de invierno para titulados/as y egresados/as de Sociología: Cultivando trayectorias profesionales” en el curso de realización de entrevistas para la investigación social dictado por la profesora Elizabeth Simbürger. Sumado al “Primer encuentro: Ciudad,

activismos, y nuevos lenguajes políticos, miradas desde Valparaíso” en la Escuela de Sociología de la UV.

## 5. Universo y muestra

El universo en el que se lleva a cabo esta investigación se compone de agrupaciones y organizaciones culturales chilenas, de acuerdo a las estadísticas más recientes y según los resultados del Catastro de estado de los agentes culturales y artísticos realizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP) y por el Plan de acción COVID-19, se afirma que: “Del total de 1.932 agrupaciones u organizaciones participantes el 98,4% realiza actividades en Chile”. De la cuales 410(9,1) se desempeñan en actividades laborales teatrales y de ellas el 7,3% tiene como actividad principal la educación.

“Los problemas asociados a la cancelación de actividades son bastante transversales y acentuados para las agrupaciones y organizaciones del sector cultural; más de la mitad de ellas (1.059 agentes) señalaron haber suspendido entre el 81% y el 100% de sus actividades desde el 3 de marzo de 2020 a la fecha del catastro. Con todo, esta situación parece ser especialmente significativa para los dominios asociados a las Artes Escénicas, como Títeres (76,4%), Circo (72,5%) y Teatro (67,8%).” (Catastro Agentes Cult. Covid-19.Pdf, 2020)

Teniendo en cuenta que la creación del espacio de formación EA! Se originó en plena pandemia, cabe decir que el 79,3% de agrupaciones u organizaciones culturales dedicadas al teatro, canceló entre el 61% y 100% de sus actividades por COVID-19. Es decir, el escenario para iniciar actividades en el campo cultural, era realmente adverso. Según este catastro “se puede señalar que la situación económica actual de los agentes es negativa, considerando que, agrupadamente, ambos estados (mala y muy

mala) suman el 73,8% de las respuestas entregadas por los encuestados.”  
(Catastro Agentes Cult. Covid-19.Pdf, 2020)

Por tanto, esta investigación considera que el espacio de formación del EA! coincide con el perfil de agrupaciones u organizaciones culturales, porque de manera presencial exhibe programas o contenidos artísticos y/o culturales, donde se observa el desarrollo de formación, creación, interpretación, difusión y exposición de artes escénicas. Mas no se considera en sentido estricto como una de ellas, ya que no cuenta con la formalidad necesaria de una personalidad jurídica para pertenecer a dicha categoría. En este sentido, es preciso aclarar que el Estudio de Artes se conforma como un híbrido entre una organización cultural y un espacio de formación, dadas las dificultades que tienen para formalizar y definir su estructura, al estar inmerso en un campo cultural precario, que a su vez se vuelve más crítico producto de la pandemia. Esto impactó inevitablemente en el surgimiento del espacio EA!, dejando como consecuencia un objeto de estudio complejo de identificar, dadas las transformaciones del contexto socio-cultural en Chile.

Dicho esto, la organización cultural del EA! se manifiesta como un espacio no formal de formación artística. Y se investigará, en particular, a la primera generación de teatro del EA!. , conformada por un grupo de seis estudiantes de entre 19 y 42 años y seis educadores, de los cuales tres son mujeres que imparten respectivamente cada una, taller de Voz por Cristina Alcaide, de Danza por Camila Bahamondes y de Derechos Humanos por Paola Garay, y tres son hombres que realizan respectivamente taller de Maquillaje Patricio Munita , Teatro por George Casanova y Máscara por Sebastian Caro; Paola Garay, directora del centro de estudios quien cumple funciones directivas y ejerce el cargo de coordinadora académica del espacio formativo, además de realizar la asignatura anteriormente mencionada.

Para el presente estudio, la muestra estuvo constituida por cuatro estudiantes y cuatro docentes, estos últimos corresponden a la directora del EA! , al director del área de teatro y dos docentes. En total ocho personas aceptaron ser entrevistadas, con un tipo de reclutamiento no probabilístico y por conveniencia que permitió a las investigadoras acceder a los datos de estos directivos, docentes y estudiantes, siendo clave para el desarrollo de estas entrevistas, la disponibilidad de tiempo de los participantes.

## **6. Consideraciones éticas**

Se entregaron consentimientos informados a la coordinadora académica, docentes y estudiantes entrevistados, para realizar las entrevistas y los registros fotográficos de los integrantes y del espacio formativo. En el consentimiento informado (Anexo 4) se menciona que su participación es voluntaria y que los datos solo se usarán con fines académicos en esta investigación, según la ley N°19.618. Es necesario destacar que en el caso de la Directiva y los Docentes, estos indicaron no querer resguardar su identidad. Mientras que de los estudiantes , solo un entrevistado ocupó seudónimo para resguardar su identidad. La retribución al espacio educativo se hizo a partir de colaboraciones en las “instancias de observación” de finales de semestre (Anexo 6). Además, se hará entrega de esta investigación impresa una vez finalizado este estudio.

Resulta esencial mencionar, que la investigación requiere no estigmatizar el carácter contrahegemónico en los entrevistados, ni asignarles un rol premeditado, ocupando un lenguaje sencillo, teniendo especial empatía y sensibilidad para abordar los temas, siempre primando el bienestar de las personas entrevistadas, lo que es propio de una investigación cualitativa.

## **CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE RESULTADOS**

### **1. El surgimiento autogestionado del espacio formativo del EA !**

En vistas del levantamiento de datos obtenido de directivos, docentes y estudiantes se caracterizará al Estudio de Artes EA ! como un emergente espacio de formación, con una red asociativa de fines comunes, que por medio de relaciones de colaboración y cooperación establece lazos de confianza. Resulta importante mencionar que este espacio de formación teatral se conforma además como una organización cultural, pero se ejecuta desde la informalidad, con una gran capacidad de convocatoria desde la comunidad de las artes escénicas porteñas.

El surgimiento del espacio de formación del EA !, responde a la necesidad de generar espacios de encuentro e instancias formativas alternativas en el área de la danza y el teatro. Este proyecto de educación artística con perspectiva crítica, emerge principalmente a partir de las experiencias interdisciplinarias en el área de las Artes en Paola, George y Camila, quienes conforman la Directiva del Estudio de Artes.

Desde una postura crítica, el Directorio decide resistir ante las precariedades del campo cultural porteño en el contexto de crisis sanitaria, decidiendo articularse como un espacio formativo autogestionado. Para ello, el financiamiento del proyecto se sostiene en sus propias gestiones, con el apoyo colaborativo permanente de sus familiares, amigos, cercanos y colegas. En paralelo, con la mensualidad de los y las estudiantes que participan de formaciones, cursos y talleres.

## Paradigma educativo crítico con enfoque en Derechos Humanos

En sus inicios, resulta necesario para el espacio de formación del EA!, construir un modelo pedagógico como propuesta de transformación a las condiciones tradicionales del sistema educacional, que desde la experiencia de los gestores del espacio, se manifiesta como un modelo pedagógico competitivo, categórico y cuantitativo.

“(...) Nosotros tres lo vivimos, ahí va un poco la respuesta de cómo nace el EA también. Vivimos esos procesos educativos duros que te ponían un 5 y tú nunca supiste por qué tuve un 5 y no el 6 que tuvo mi compañera, que está al lado...Claro, porque la comparación es permanente en el sistema de medición (...) El año pasado y este año igual, hemos ido mejorando algunas cosas de eso, porque son procesos difíciles. De partida, desestructurar a los estudiantes que por más que vengan a estudiar teatro, vienen con un sistema educativo de calificaciones. Los docentes que son artistas también, pasaron por un proceso educativo igual. Entonces hay que desestructurar todo eso para instalar esto.” (Garay, P. Directora EA! )

Para el EA, resulta fundamental la introducción y premisas básicas de la Observación General N°20 de los DD.HH. De allí, se desprenden los principales lineamientos que inspiran el paradigma alternativo, los cuales son:

“1. La discriminación dificulta el ejercicio de los derechos económicos, sociales y culturales de una parte considerable de la población mundial. El crecimiento económico no ha conducido por sí mismo a un desarrollo sostenible y hay personas y grupos de personas que siguen enfrentando desigualdades socioeconómicas, a menudo como consecuencia de arraigados patrones históricos y de formas contemporáneas de discriminación.

2. La no discriminación y la igualdad son componentes fundamentales de las normas internacionales de derechos humanos y son esenciales a los efectos del goce y el ejercicio de los derechos económicos, sociales y culturales. Según el artículo 2.2 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (el "Pacto"), los Estados partes deben "garantizar el ejercicio de los derechos [que en él se enuncian] sin discriminación alguna por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición social.

3. Los principios de no discriminación e igualdad están reconocidos además en todo el Pacto. En el preámbulo se destacan los "derechos iguales e inalienables" de todos, y se reconoce expresamente el derecho de "todas las personas" al ejercicio de los distintos derechos previstos en el Pacto en relación, entre otras cosas, con el trabajo, condiciones de trabajo equitativas y satisfactorias, las libertades de los sindicatos, la seguridad social, un nivel de vida adecuado, la salud, la educación y la participación en la vida cultural." (Naciones Unidas, 2009, p. 1)

El modelo pedagógico que presenta el EA! se construye con la influencia del Diplomado de Educación en Derechos Humanos cursado por la Directiva del EA! , el cual permitió vislumbrar la correlación existente entre las artes y los derechos humanos. Situación que se presenta como una perspectiva que posibilita el cambio y la transformación social en una pedagogía teatral crítica. Bajo esa lógica, los gestores del EA ! construyen el modelo pedagógico alternativo, aunando educación con derechos humanos, a través de las expresiones de la danza y el teatro; quienes asumen el riesgo de saber que no poseen las herramientas económicas, pero sí las herramientas colaborativas, artísticas y pedagógicas suficientes para emprender el proyecto de Estudio de Artes con enfoque en DD.HH.

Fue así, como de manera autónoma y autogestionada, se dan las condiciones para lograr construir colaborativamente el espacio del EA !. Y dar inicio a una serie de cursos virtuales formativos en Artes; dado el contexto de crisis sanitaria que imposibilitaba la presencialidad. En sus inicios, la convocatoria albergó a personas provenientes del sistema de educación tradicional, quienes se interesaron en complementar su formación con la postura crítica que se proporcionaba en el espacio. De esta manera, surge un interés externo por esta modalidad alternativa como instancia de aprendizaje en el Arte. Situación que incentiva al espacio de formación del EA ! a iniciar un proceso experimental de las proyecciones curriculares previamente establecidas.

“...Yo en esa oportunidad brindé un taller de comedia del arte intensivo, al cual llegaron como 8 o 9 personas y esas personas venían de la Academia, entonces ellos empezaron a manifestar una serie de

elementos que a nosotros nos hicieron tomar la decisión junto al George y al equipo de directivas de la escuela, de apresurar el proceso de inicio de la escuela de teatro y fue así como nos pusimos a trabajar rápidamente en diciembre del año 2020. Enero del 2020 se hizo la convocatoria y el 2021, en marzo del 2021 ya se inició la escuela, con un periodo de especie de marcha blanca, probando también como todo lo que habíamos proyectado a nivel de formación, a nivel de malla curricular. Y de esa manera surge, fue muy espontáneo y muy natural también ir percibiendo como el contexto... de esos seres que empezaron a manifestar como estaban súper dolidos con la institucionalidad... con el tipo de formación que estaban recibiendo." (Sebastián Caro, Docente)

### Proyecciones del perfil formativo del EA !

Este modelo pedagógico emergente y alternativo, aspira a formar artistas escénicos con una fuerte comprensión y defensa de los derechos humanos en sus diversas dimensiones, además de incorporar un cuestionamiento situado de su contexto sociohistórico. El perfil de formación del EA! contempla que el intérprete teatral sostenga una conexión de interrelación con su público, entendiendo que desde la creación escénica se construye un sujeto que es público y que a su vez, requiere ser observado desde una perspectiva de deconstrucción.

En otras palabras, la formación teatral del EA! fomenta que el intérprete establezca una relación con la comunidad de la cual es parte, de tal manera que su labor investigativa le permita situarse solidaria, cooperativa y comprensivamente en los espacios. A su vez, con una exploración artística que permita establecer una cercanía con la realidad de su público y potencie el equilibrio necesario, para crear un Teatro entendido por todos y todas.

## Perfil del docente alternativo

Para concretar dicho modelo pedagógico alternativo, el espacio formativo realizó una búsqueda prolija de docentes acordes al proyecto, que trabajaran con una metodología pedagógica congruente al proyecto, o bien, docentes que estuviesen dispuestos a reemplazar dichas metodologías que no coinciden con el modelo de aprendizaje crítico del EA! ; dado que su rol es elemental para concretar una formación artística basada en los derechos humanos dentro y fuera del aula.

“(…) los y las docentes cumplen un rol fundamental para que resulte, para que sea efectivo. Que entiendan de qué se trata el proyecto, que sepan relacionarse con los las les estudiantes también, que traigan una metodología particular que se adapte a esta a esta realidad, digamos, a las condiciones de esta institución, o bien que sean capaces de modificarse.”  
(Christina Alcaide, Docente)

El trabajo del docente alternativo exige que se establezca un vínculo cercano y participativo con el/la estudiante, de tal manera que el educador logre incorporar comprensivamente el contexto sociocultural, en el cual se desenvuelve el educando. Todo esto, con el fin de fomentar un aprendizaje verdaderamente significativo, que posicione las características particulares del estudiante como eje central del ejercicio pedagógico (Freire, 2017).

Para llevar a cabo esta práctica pedagógica alternativa, el EA ! se ha encargado de construir una metodología que propone una evaluación alternativa a la evaluación de los exámenes. La evaluación cualitativa del estado de avance de aprendizajes en los y las estudiantes procura un lenguaje más inclusivo y participativo, para proteger la integridad y los derechos humanos. Dicha evaluación alternativa, consiste en la elaboración y aplicación de rúbricas en “instancias de observación” al finalizar cada trimestre, en las cuales los docentes exponen abiertamente los contenidos que serán observados y a su vez, los estudiantes tienen la facultad de escoger un criterio que quieren que sea observado.

“...no te evalúan con notas(...) tal vez la nota no define si yo aprendí bien o no lo aprendí. Aquí tenemos observaciones, resulta que el año está dividido en trimestres no en semestres, al final de cada trimestre nosotros tenemos una observación que vendría siendo como el examen del término del trimestre. Ahí tú muestras el proceso o una muestra final de lo que tú has ido aprendiendo durante el trimestre, y ¿de qué manera se evalúa?, te dan ciertos parámetros dentro de una tabla que te dan los profesores y está como... el conocimiento: aplicando, desarrollando...entonces el avance de lo que se está viendo... si ves una diferencia también tuya del momento en que entraste al momento en que estás mostrando...aparte hay un desafío que es algo que yo le digo: yo quiero que usted me evalúe esta cosa en esta observación.” (Jean Aravena, estudiante)

### Contradicciones y problemáticas del proyecto: Organización “anfibia”, financiamiento híbrido entre lo colaborativo y lo privado

El EA! como espacio formativo, con atisbos de organización cultural, construyó un modelo organizacional interno que es pertinente a las condiciones y la propuesta cultural del espacio. Es por ello, que resulta factible para el surgimiento del Estudio de Artes, adoptar un financiamiento autogestionado, que se sostiene principalmente en la Directiva, pero a su vez, por las colaboraciones de sus cercanos, amigos y docentes, quienes cooperan con gestiones, “colectas”, “lucatonos” y disminución voluntaria de valor hora trabajo como aporte al proyecto.

Si bien, este proyecto cultural de tipo “informal” apuesta por la autonomía, dicha decisión no sólo se sostiene en una idea alternativa de hacer arte, sino que también aparece como una solución más cercana de solventar económicamente. La autogestión de tipo privada, resulta la vía más idónea de supervivencia dadas las limitaciones operativas y de gestión a las que se ven enfrentados como trabajadores del arte, carentes de herramientas técnicas para acceder al financiamiento estatal. Situación que les lleva a replantearse el tipo de autogestión que están llevando a cabo y las posibles conexiones estatales que necesitan para la sostenibilidad del proyecto educativo, ante un campo cultural precarizado.

Esta resistencia por sostener dicha propuesta educativa de arte crítico con una idea de economía solidaria, contiene dificultades económicas y organizacionales, que recaen en la directiva gestora del proyecto y principalmente en la Directora académica, quien toma el rol protagonista de resolver las problemáticas, con acciones que aminoran las deficiencias del espacio. En ese sentido, la directiva del EA ! se ve directamente presionada y afectada por la exigencia que significa sostener autogestionadamente un espacio sin aportes estatales, lo que en consecuencia perjudica su labor dentro de la organización cultural:

“...como los directores del EA ! tenemos que generar recursos para vivir con otras cosas. Entonces, le estamos quitando un tiempo a la escuela que deberíamos dedicárselo, pero como no entra, tenemos que hacer otras cosas. Eso también es una carencia que tenemos y eso en algún momento se tiene que resolver...en la parte económica ahí tenemos que sacrificarnos, tenemos que hacer un esfuerzo como para que el proyecto no se termine(...)los tres directores somos los que nos llevamos el peso más grande, nosotros como en la parte administrativa, lo primero es pagar la casa, pagar los gastos comunes y los profesores... Entonces, los directores del EA ! que es la Camila, la Paola y yo, a veces no ganamos ni uno...no es que no ganemos nada, no ganamos plata, ganamos muchas otras cosas.”  
(George Casanova, Director Escuela de Teatro y docente)

Con lo mencionado anteriormente, es posible observar las condiciones de precariedad a las que se enfrentan los gestores y artistas del EA!. Situación que se condice con los resultados del Catastro de Artes Escénicas del 2015, el cual nos reveló la frecuente insostenibilidad a la que se ven expuestos la mayoría de los artistas escénicos en el país.

### Incidencias del emergente espacio formativo del EA!

A pesar de las complejidades de la emergente propuesta formativa en las Artes, un aspecto relevante a considerar del espacio EA! , responde a los efectos a corto plazo que ha generado la estrategia formativa, en términos de fomentar un sentido de pertenencia que ha permeado a las y los estudiantes. Quienes caracterizan a este espacio de formación como un

lugar acogedor, con una metodología de evaluación cualitativa que valora la diversidad y la inclusión social, para desarrollar empatía y transformación personal. En este sentido una estudiante nos cuenta:

“Me siento identificada un poco con el tema de cómo partió esto, porque igual esto es como un sueño que tuvieron ciertas personas y ahora lo están llevando a cabo y como que lo llevan a cabo contra viento y marea igual. Por todos los problemas que se pueden presentar en el camino de formar un proyecto y de ir transformándolo también... Te cambia la perspectiva de ver las cosas. Igual yo me siento una persona súper empática. Y a veces también la cago. Obvio, nadie es perfecto, pero siento que en este espacio se genera y se desarrolla esa empatía como cualidad”  
(Camila Molina, Estudiante)

Bajo el mismo argumento la directora menciona que,

“Los profes toman desayuno con los estudiantes, conversan otras cosas, algunos se acercan aquí a mí o a George a contar de repente problemáticas que tienen y nosotros los apoyamos, los escuchamos, les damos incluso directrices de lo que pueden hacer” (Paola Garay, directora)

Si bien, desde las autopercepciones de profesores y directivos, las proyecciones que se esperan del EA !, aspiran a un desarrollo desde lo formativo, la investigación y hasta incluso, como un movimiento cultural en Valparaíso. Dicha proyección muchas veces se ve truncada por obstáculos económicos y de gestión, dado que los fundadores del espacio no han logrado obtener los recursos necesarios para desarrollar su trabajo, teniendo que sostener un modelo organizacional y económico “anfíbio”, que dificulta caracterizarlo de manera específica. Situación que podría verse afectada por las condiciones precarias en las cuales se ven inmersos desde el comienzo del proyecto.

Sin embargo, resulta importante develar que a pesar de las complejidades del origen de este espacio de formación, desde su surgimiento hasta la fecha, se ha mostrado como un espacio que fortalece el tejido social, cuando consigue establecer nexos en sus relaciones pedagógicas, artísticas, organizacionales y cotidianas. Se comprende que el

espacio formativo del EAI, en un proceso bidireccional, opera como un espacio formativo que repercute en la configuración tanto de docentes como de estudiantes, quienes por medio de su participación activa van incorporando herramientas, códigos y lenguajes en resistencia a la precarización cultural.

## **2. Prácticas culturales con caracteres contrahegemónicos en el teatro del EA!**

En este segundo capítulo se identifican algunas de las prácticas culturales de carácter contrahegemónico que se han podido observar en estudiantes y docentes del espacio formativo EA!. La primera, da cuenta de la importancia del vínculo con el territorio que generan las y los integrantes del EA! a través de un arte crítico, que se expresa por medio de un activismo artístico, arraigado al territorio de Valparaíso. La segunda nos revela una serie de relaciones de colaboración, que se inspiran en una economía más solidaria para artistas, productores y gestores del teatro.

### **A) Expresiones de activismo artístico en el EA! : Intervención pública, performance y teatro popular**

Según los hallazgos, el trabajo que realiza el EA! en su formación teatral, se caracteriza por elaborar un arte crítico, dada su intencionalidad de crear y producir obras, performances e intervenciones, que ilustran un compromiso con la realidad político-social del territorio, que incentiva a través del lenguaje escénico, reflexiones críticas para la transformación social. A continuación, un registro de cuatro fotografías que evidencian lo anteriormente mencionado, en diferentes momentos y espacios por Valparaíso.

Todas estas muestras artísticas convergen en una puesta en escena, que se caracteriza por relevar las corporalidades de las y los intérpretes, vinculados a un territorio en particular, quienes se presentan en espacios públicos y los transforman en un escenario a través de sus cuerpos, de la danza y del teatro para la representación del drama social. Además, dichas creaciones artísticas, poseen en común hacer uso de espacios no convencionales para profundizar la problematización. Recurriendo a indumentaria de fácil acceso, con vestuario y puesta en escena con materiales reutilizados, de bajo costo material.

En síntesis, la ocupación de espacios, la intencionalidad de sus actos, los lenguajes que utilizan en performance, obras de teatrales e intervenciones públicas son un aporte para la construcción de conciencias políticas y epistémicas desde la autonomía y la diversidad (Adichie, 2009), dado que las muestras de arte que realizan y sus relaciones con el entorno, se hacen desde una propuesta ideológica y práctica.

Desde esa perspectiva, la primera muestra de práctica cultural de carácter contrahegemónico que es posible identificar, se encuentra en la propuesta artística de protesta por el Día Internacional de la Danza (29 de abril del 2021 a las 7:45 am, en la Av. P. Montt). En el frontis del Congreso Nacional, en plena pandemia, se llevó a cabo una intervención que constó de dos clases abiertas y una improvisación, donde se invita a la comunidad artística del territorio a reivindicar el derecho humano a las artes. Por ello, en esta intervención desde la organización cultural del EA! se propone ocupar vestuarios de color negro, para simbolizar un “duelo” ante el descontento por el abandono a las Artes en medio de la crisis sanitaria, reclamando de esta manera por medio de su página de Instagram:

“¡Se le da espacio para franja deportiva dejándonos nuevamente bajo la mesa!. ¡La cultura y las Artes movilizadas!” (Estudio de artes EA!, 2022)

*Ilustración 1 Manifestación el Día de la Danza*



La segunda práctica cultural contrahegemónica que se pudo identificar a lo largo de la investigación, fue posible de observar cuando el Estudio de Artes es invitado a participar como defensores de DD.HH en el desarrollo de la conmemoración del parque O'Higgins. Dicha intervención artística se realizó junto a vecinos y vecinas del sector, con la intención de conmemorar sus 10 años de trayectoria defendiendo y protegiendo al parque y pulmón verde del cerro. La propuesta artística se realizó en colaboración con el colectivo de marionetas gigantes “Sueños de Maché”, quienes recibieron a las y los vecinos en este jolgorio popular de pasacalle, para luego realizar un encuentro comunitario en la Escuela Juan José Latorre del cerro O’Higgins.

Ilustración 2 Intervención en Cerro O'Higgins



La tercera imagen que se presenta a continuación, interpretada por Danza y Teatro del EA! , representa un “Rito de Reparación” realizado a las afueras del Ex Centro de Tortura Cuartel Silva Palma. Con el fin de conmemorar el día 11 de Septiembre como día de los Derechos Humanos, para visibilizar y conmemorar a las víctimas de la Dictadura militar chilena. En ese sentido, la propuesta escénica se presenta como una performance, en la que basta con la acción corporal asociada al territorio para representar una obra de arte que pretende cuestionar los límites y la estabilidad social, por medio de un escenario performático que disrumpe un espacio público, cargado de memoria social con un carácter crítico-político. “El performance aparece como una respuesta artística, donde el cuerpo es escenario de provocación social” (Taylor, 2011, p. 15). En otras palabras, la performance realizada por los integrantes de la escuela de Teatro, se presenta como instrumento y

expresión de protesta ante los crímenes de la Dictadura, por medio de una danza teatro cargada de simbolismos.

*Ilustración 3 Rito de reparación en conmemoración al día de los DDHH*



Por último, se presenta la imagen de composición dual, que muestra la presentación de finalización del año 2021 de Teatro EA!, realizada en el restaurado Mercado Barrio Puerto aledaño a Plaza Echaurren. Un sector porteño donde actualmente convergen transeúntes en situación de calle, delincuencia, drogas y violencia generalizada. Para los integrantes de la escuela, presentar su obra de término de año, “El extraño Barquero”, resultó coherente realizarla en este espacio, porque se condice con la propuesta de

teatro popular que construyó inicialmente el autor de la obra Edmundo Gonzales. Ésta revive el drama social de Valparaíso en inicios del siglo XX, con un código lingüístico marginal y agresivo de la época, dramatizando historias de tortura, alcoholismo y lujuria. Dado este contexto, el montaje permite evocar reflexiones profundas acerca de la realidad socio-cultural del territorio, visibilizando conductas humanas en contextos de vulnerabilidad, precarización y abandono social, tan presentes aún en la sociedad contemporánea.

“Entonces, pensando que Juan Edmundo es un referente para George y eso él también lo ha intentado plasmar aquí en la escuela, con sus estudiantes. Entonces creo que es importante, no es menor, digamos que se haya seleccionado ese texto por ejemplo y por lo que hemos conversado también en otras instancias, esa es la idea, va por ahí la búsqueda. Que los textos tengan alguna relación, idealmente con este entorno, con este contexto de la ciudad de Valparaíso, con autores que hayan vivido acá, por ejemplo, que hayan trabajado acá.” (Christina Alcaide, docente).

Ilustración 4 Obra "El extraño barquero" en Mercado Cardonal de Valparaíso



Por un lado, es posible observar que las manifestaciones del EA! , expuestas en esta investigación, se expresan como un arte crítico que rompe lazos institucionales y económicos, ante la histórica exclusión del acceso a teatros, galerías y espacios convencionales de arte. Y también, se expresan por medio de una producción e intervención teatral popular, que otorga un sentido crítico de la realidad, ante el contexto post-estallido social y de crisis sanitaria.

### Los vínculos que evocan de un teatro crítico

En primer lugar, se presenta el vínculo cuerpo-territorio como una apuesta social disruptiva, que pretende comprender de manera reflexiva, el nexo entre las corporalidades y los contextos. En esa lógica, el arte crítico de la escuela de teatro EA! en sus directrices formativas, fomenta un vínculo con el cuerpo-territorio, con el fin de potenciar la comprensión de la diversidad de estructuras de pensamientos, las cuales deben ser consideradas al momento de la investigación para la creación escénica.

“O sea, si voy a trabajar con los pescadores de Quintero por ejemplo y voy con ellos a armar una obra, tengo que entender las estructuras de pensamiento que tienen ellos, cómo resuelven la vida, cómo comprenden el mundo. Es como decir, es su propia cosmovisión del mundo del pescador de Quintero.” (Paola Garay, Directora y docente)

En segundo lugar, este tipo de teatro genera un vínculo con el espectador, que se caracteriza por la cercanía que se establece con el público, tanto proxémica como lingüística. De tal manera, que los espectadores construyan una identificación con la historia teatral y comprendan ciertas similitudes con su realidad social. Para que esto suceda, la obra debe incorporar las herramientas necesarias para que el espectador se conmocione a través de los contenidos y lenguajes, evocando expresiones como la risa, las lágrimas

y los aplausos, gestualidades humanas que posibilitan la conexión entre el relato dramático y la propia historia personal. Dicho esto, es posible evidenciar que la escuela de teatro del EA!, comprende que al utilizar un formato de lenguaje llamativo y lúdico, permite que la temática a abordar pueda ser comprendida por todos. Dado que esto, permite una mejor recepción del mensaje reflexivo que se intenta transmitir.

“Yo creo que la gracia de trabajar lo social o la crítica desde el teatro. Creo que aporta por el formato, porque es una manera que es atractiva, en cuanto a lenguaje. Creo que, desde lo escénico, la ludicidad que plantea todo lo que tiene que ver con lo estético, los mismos personajes. Creo que desde ahí se puede producir un efecto como de identificación, de cercanías con el espectador. Entonces, creo que la llegada a ciertas temáticas, a ciertos planteamientos que se pueden realizar desde el teatro, generan otro efecto, otra llegada” (Christina Alcaide, Docente).

A su vez, queda de manifiesto que cuando se potencia la cercanía proxémica, ésta se expresa como un lenguaje mediador de la interrelación entre público y obra teatral. De manera que repercute en “un contacto más... íntimo...con la gente. Siento que es distinto, como que nos pone en el mismo nivel quizás. Como yo estoy en la calle igual que tú...” (Javiera Miranda, Estudiante)

Por último, el vínculo comunitario que se encuentra en la escuela de teatro del EA!, revela un componente esencial para la expresión de un arte crítico que necesita de las voluntades colectivas para conseguir medios a fines. Y en ese sentido, la comunidad aparece potencialmente como un legítimo tejido para concretar objetivos artísticos, que inspiran transformación social en los territorios.

“...el teatro, apunta siempre a lo colectivo, o sea, yo necesito del vecino que vaya a ver la obra, necesito de la vecina que me preste el enchufe para poder conectar y generar electricidad para la obra. Es comunidad, todo el rato comunidad, entonces es ir en contra de lo que nos han enseñado por 40, 50 años. De lo que nos queda como de dictadura también, de ese quiebre que hubo brutal y de cómo todavía hay resabios de eso...” (Sebastián Caro, Docente)

Este tipo de práctica teatral se articula a la red comunitaria, presentándose como opositora al fin estético tradicional, porque se dedica a profundizar en las posibilidades que otorga la expresión artística a las comunidades. Bajo esta lógica, el arte no es visto como mera decoración, sino más bien como un aspecto central para las personas, que permite darle una oportunidad a la comunidad de expresarse a través de él.

A fin de cuentas, estos tres vínculos son fomentados por los distintos componentes del teatro con sentido social. Entonces, resulta importante mencionar que el sentido social del teatro EA! , se manifiesta con las características de un arte crítico, que permite que los espectadores se reconozcan siendo parte de una comunidad de valores, historias, símbolos e identidades sociales comunes (Richard, 2013). Porque al evidenciar el carácter ficcional del orden social, presenta otras formas de lo posible en un mundo común (Ranciere, 2011).

#### La emergencia de recuperar espacios para la construcción de un escenario popular crítico

El teatro con sentido social del EA! , visto como una expresión del arte crítico, por un lado requiere expresarse por medio de antagonismos sociales, pero por otro también de negociación política. Porque un “pueblo” no se autopotencia necesariamente alejándose de toda institución, sino que también a partir de ocupar las grietas que no tienen un destino dominante (Richard, 2013) . Dicho esto, la recuperación de espacio se presenta como una oportunidad para el empoderamiento tanto de la comunidad artística del EA! como de sus espectadores, dado que genera un espacio de pertenencia y expresión de problemáticas en los territorios.

“Como en estado de abandono, por así decirlo, estábamos buscando lugares...No lugares bonitos donde mostraron una obra. (...)Estuvimos buscando varios lugares, que al final por tiempo, por esto de que los permisos y todo eso no se pudieron conseguir. Y terminamos en el mercado... que estuvo exacta con el lugar...incluso habían como unos curaditos por ahí que eran como parte de la obra, era lo que queríamos mostrar también. (Jean Aravena, estudiante)

A su vez, la recuperación de los espacios no sólo se traduce en una ocupación local para la expresión de la problemática representada en la obra teatral. Ya que la descentralización artística, también se presenta como manifestación de transformación social.

“...si tú te pones a pensar, voy a presentar esta obra en esta comuna descentralizada, que también eso es importante y que el teatro se mueva en distintos sectores, fuera de los lugares, de los espacios a los que estamos habituados... los que están ahí como instalados en edificios teatrales, salas oficiales. Creo que ese movimiento, ese traslado, ese concepto de descentralización del teatro. Efectivamente, sí genera movimiento, aunque sea pequeño. Si va a generar una mínima, una pequeña transformación, por el solo hecho de que gente que no está acostumbrada a ver un espectáculo teatral lo vea y que además le pasen cosas con eso y que además se toque una temática que sea relevante desde el punto de vista social, porque así la gente que vio esa obra algo le va pasar, se va a ir con una idea nueva en su cabeza, o se va a ir con una conexión de haber visto algo que hablaba de un tema que para ella era o desconocido o relevante...” (Cristina Alcaide, docente)

Después de esto, es posible observar que las prácticas culturales de caracteres contrahegemónicos en el EA!, con sus contenidos críticos y contestatarios, buscan generar transformación social a partir de una praxis artística, que además considera la recuperación de espacios, como el escenario predilecto para construir experiencias artístico-culturales. Esto surge por un lado, como una necesidad de problematizar desde una perspectiva subalterna y por otro , para responder a la precariedad cultural a la que se enfrentan las y los artistas en su cotidianidad.

## **B) Relaciones de cooperación como estrategia alternativa a la hegemonía**

Este espacio de formación artística con atisbos de organización cultural se ha sustentado desde sus inicios, gracias a la voluntad colectiva y popular que caracteriza al teatro con sentido social. Se identifican distintas relaciones de cooperación como estrategias en el EA!, que producen oportunidades para construir una alternativa a la hegemonía:

En primer lugar, la adaptación de la casona para transformarla en un lugar adecuado para impartir artes escénicas fue un gran desafío que se ejecutó con gran ayuda de colaboraciones de distintas personas de la comunidad artística porteña. Quienes en conjunto con los fundadores del EA! , llevaron a cabo la reestructuración de las habitaciones, creación de salones más amplios para clases de movimiento y la adaptación de espacios habilitados para los/las estudiantes como cafetería, sala de maquillaje, cocina, etc.: “Así nace el EA! con riesgos, con dolores de guata, haciendo nosotros trabajo de constructor, botando paredes, haciendo de todo. Con mucha ayuda, de mucha gente” (Paola Garay).

Desde la mirada más económica, también nos encontramos con un aporte cooperativo que proviene de las y los docentes, cuando estos colaboran al proyecto al reducir el cobro de valor hora de su trabajo, según lo normalmente establecido en el mercado. A propósito, uno de los docentes nos comenta:

“En términos como de sueldos y cosas por el estilo, hay un valor que se intenta igualar (...) todavía no alcanza a ser el equivalente, pero entendemos. Como profe yo entiendo que es un proceso en que estamos todos apostando a generar una vía distinta de formación y la mayoría de los profes lo vamos entendiendo desde ese lugar” (Sebastian Caro, docente EA!)

Cabe destacar que si bien el EA! cobra una mensualidad y negocia con las lógicas de mercado, por medio de una educación privada para poder subsistir como proyecto. A su vez, también ofrece becas y ayudas a sus estudiantes, flexibilizando en sus condiciones de pago, dependiendo del contexto que lo amerite. Desde la autopercepción de los relatos, estas prácticas le posicionan con un rol más cercano, colaborativo y en algunos casos, resolutivo.

Por otra parte, desde las gestiones del EA! se generan relaciones de cooperación importantes en el territorio, por medio del vínculo con el Centro Comunitario del Cerro Rodelillo (CECO Rodelillo), lugar donde se fomenta en los estudiantes la conexión, observación y la participación en cultura territorial como habitantes y como artistas en formación.

“yo los llevo al Centro Comunitario de Rodelillo y hacemos un intercambio, vamos a hacer la clase allá, les muestro a los vecinos, que conozcan, vamos a caminar por Valparaíso, tiene mucho de incentivar la salida y la conexión con el territorio. De la observación también del medio que habito a diario.” (Sebastián Caro, Docente)

En este escenario, se comprende que el vínculo socio-territorial que emerge de la organización cultural del EA!, ha evocado una apropiación de espacios físicos y simbólicos que suscitan ideas compartidas, siendo un facilitador de redes que propician la transformación social. Esto podría posibilitar el desarrollo de vínculos que dotan de habilidades sociales a las personas que son parte de dicho tejido. Porque éste se propone como un conjunto de interdependencias que sirven de soporte emocional, cultural, físico, social e incluso económico; provocando la exploración de diversas lógicas culturales (Foucault 1987)

Por último y no por ello menos relevante, es posible reconocer relaciones de cooperación, en el vínculo establecido con la Cooperativa teatral de Valparaíso, como fuente de educación e inspiración para el espacio de formación EA!. En las imágenes que se presentan a continuación, se observa una charla realizada por una representante de la cooperativa, quien comparte en ese momento, sus conocimientos sobre gestión y autogestión; y los procesos de creación en colectivo.

*Ilustración 5 Participación de Cooperativa teatral de Valparaíso en EA!*



En este sentido es posible evidenciar que las prácticas culturales de este tipo de teatro, contribuyen a la creación de nuevas alternativas a la hegemonía del mercado y las políticas gubernamentales, porque necesita del trabajo colectivo para su existencia, requiere de una red que integre a diferentes actores culturales de la sociedad civil a través de la organización, la colectividad y la emergencia de instituciones más participativas.

“yo soy militante del teatro...Rechazo a la lógica neoliberal, porque va con el individualismo, va como en contra de lo que a mí como ser humano me hace sentido, que es la comunidad. Que ahora en pandemia básicamente quedó de manifiesto que no hacemos nada solos, necesitamos de alguien, del vecino, de la vecina, de mi familia, de quien sea, y eso es comunidad y el teatro genera comunidad(...)” (Sebastián Caro, docente)

En ese sentido, resulta oportuno entonces hacer referencia a la propuesta de economía social de la Cooperativa, que es comprendida por el docente Sebastián Caro como se mencionaba en el apartado anterior, pero para esta sección, se analizará desde su praxis política cotidiana, como un modelo asociativo con fines específicos y objetivos inmediatos, con una carga ideológica importante.

### **El cooperativismo como oportunidad para el arte con sentido social**

Siguiendo la línea de las relaciones de cooperación, nos encontramos con la experiencia relatada por Sebastian Caro, docente de la escuela de teatro del EA!, quien manifiesta que es factible encontrar una alternativa a las precariedades de las artes escénicas, sin renunciar a la autonomía y a la economía social; apuntar a la construcción de cooperativas de trabajo en el área de la Cultura.

“nos dimos cuenta que a nivel institucional había algo que estaba súper oculto, que eran las cooperativas de trabajo y se ajustaban básicamente a lo que uno viene haciendo del teatro, porque como es tan precarizado todo, justamente empiezan a aparecer que uno trabaja con un foco de un compañero, con una extensión del otro compañero y con una tela de otro compañero. Entonces, con la suma de todos, a nivel de colaboración, puedes armar tu obra. Y justamente cachamos que, a nivel de políticas culturales, empezaron a potenciar mucho el trabajo cooperativo. Que justamente tenía que ver con que uno genera una empresa, que permite el lucro, pero el lucro regulado en términos de que las ganancias se dividen en todos los socios cooperados.” (Sebastián Caro, docente)

En ese sentido, a través de la participación de Sebastian en la Cooperativa Teatral, es posible descubrir que dicha propuesta de economía social, se presenta como una oportunidad de construir una herramienta eficaz, que posiblemente resuelve la desconexión entre crecimiento económico y derecho laboral. Es más, actualmente en Chile parece ser que las cooperativas se encuentran en el escenario propicio para robustecer sus facultades y establecer vínculos concretos con las políticas públicas culturales.

Es por ello, que resulta coherente para las organizaciones artísticas con sentido social levantar este tipo de iniciativas, porque la colaboración y asociatividad son prácticas arraigadas en su quehacer crítico como trabajadores culturales. “Nosotros estamos constituidos como cooperativa...lo bakan de la cooperativa, es que tiene sus propias reglas también. Los estatutos son tuyos, entonces es como que tú armaras las propias reglas ...” (Sebastian, Docente). Entonces, en el desafío de transitar hacia la formalidad laboral, la figura de la cooperativa presenta ciertas ventajas, pues facilita la formalización del empleo cultural conciliando las particularidades de la producción artística (Galea, 2016).

A su vez, esta propuesta de economía social, está centrada “en las personas por sobre el capital, en un entorno donde el trabajo, es decir, el factor humano en la empresa, es clave para la creación de las obras artísticas” (Galea, 2016, p. 9). Es decir, optar por el cooperativismo surge como una óptima alternativa, frente a la flexibilización laboral y la consecuente precarización del empleo en el sector cultural y artístico. En su propuesta, se plantea un modelo económico alternativo al de mercado, que supone una mejora en la calidad de vida de los actores culturales, quienes muchas veces se encuentran en los márgenes de niveles básicos de protección social, porque suelen desempeñarse en contextos de autogestión e informalidad.

“creo que las decisiones que uno va tomando en armarte como cooperativa y no como empresa, hay una decisión tremendamente política que va en contra del sistema neoliberal económico que reina hoy en día y eso es tremendamente político...es tremendamente comunitario, es tremendamente generoso el ser parte de una cooperativa (...) decido ser parte de este conjunto, poner mis saberes a disposición y que de alguna manera todos se vean beneficiados de mi pequeño granito de arena que yo podría desarrollar en un trabajo.” (Sebastián Caro, Docente)

Por consiguiente, es posible observar que las cooperativas representan una propuesta de hegemonía alternativa, que podría disminuir la precariedad laboral a la que se enfrenta el sector cultural en las organizaciones del teatro con sentido social. Dado que por un lado, fomenta un modelo de desarrollo económico y social y por otro, principios democráticos que fomentan la autonomía, educación y formación de sus integrantes. De tal manera, que la labor artística pueda valorarse como un trabajo, para que los y las artistas puedan vivir de su quehacer.

Finalmente, podemos observar que las prácticas culturales de carácter contrahegemónico que configura el EA!, se desarrollan por medio de las relaciones de cooperación que establecen en su organización y economía, porque desde su praxis establecen lazos, vínculos y conexiones con otros grupos artísticos y colectividades de manera permanente, con lógicas que se contraponen al individualismo neoliberal y que promueven economías solidarias con apoyo mutuo. A pesar de lo mencionado, hasta el momento la asociatividad que ha configurado el EA!, no ha conseguido dar abasto para solventar la formación de personas que no tienen capacidad de costear estudios sin acceso a acreditación, gratuidad o beneficios sociales.

### **3. El sentido social del teatro como resistencia en un contexto de precarización cultural**

Inicialmente, se comprende que el sentido social del teatro en su capacidad transformadora dentro de la escuela de teatro del EA!, construye las herramientas necesarias para ser un mediador entre la creación artística y la transformación de la sociedad. Dicha transformación social, está impulsada por componentes tales como: influencia reflexiva, comunicación simbólica, memoria y pedagogía social. Estos componentes evocan fuertes vínculos con el cuerpo-territorio, el espectador y las organizaciones comunitarias, los cuales permiten sostener un tejido social que resiste, cuando se relevan los escenarios populares y la recuperación de espacios públicos; ante la necesidad social de la expresión artística como un derecho humano.

En consecuencia, se observa que la creación teatral del EA! ha funcionado como catalizador de transformación social, de manera tanto colectiva como subjetiva. Dado que ha podido repercutir en el contexto y en las personas que acompañan la cotidianeidad artística de la organización cultural. Bajo esta perspectiva, el sentido social del teatro se expresa en el EA! como una acción movilizante, que a partir de sus características y técnicas por medio de la creación, propone un cambio desde y para los sujetos, quienes logran visibilizar sus problemáticas y en efecto, desencadenan un cambio tanto interno como externo, que repercute en la comunidad de la que son parte.

#### **A) Componentes del teatro para la transformación social**

Influencia reflexiva: Cuando el teatro se manifiesta como una disciplina social, capaz de revelar un mensaje, transmitir una idea y mostrar una realidad sociopolítica, estamos observando su potencial para influir de

manera reflexiva. A su vez, dicha influencia reflexiva no sólo se construye desde una visibilización, sino que también desde una apertura comprensiva frente a realidades desconocidas. “Es una invitación desde otro punto de vista. Es una manera de analizar las diferentes posturas que uno puede tener frente a la vida....así como también ser un poco más empático...por ciertas situaciones que viven otras personas”. (Camila Molina, Estudiante)

Comunicación simbólica: Se parte de la premisa que las creaciones artísticas son transformadoras en la medida en que sus actores se reúnen a pensar, compartir y expresar ideas que estimulan acciones. Quedando de manifiesto que la creación con sentido social en el teatro, permite evocar reflexiones en escena gracias a un lenguaje particular, con códigos alternativos. Así, los códigos simbólicos utilizados en el lenguaje teatral con sentido social en la escuela de teatro del EA!, generan cierta apropiación por parte de sus espectadores. Porque apuntan a un código lingüístico contextual a la realidad del público participante, para influir de manera positiva en la recepción del mensaje reflexivo.

“uno amplifica la emoción, amplifica el gesto, amplifica la claridad y como eso requiere un entrenamiento para el trabajo del actor y la actriz, para poder estar a la altura (...) amplificación de la emoción y del gesto para amplificar la claridad e irrumpir llamando la atención del espectador que transita por espacios no convencionales del teatro...” (Sebastian Caro, Docente)

Concientización: Se entenderá la concientización como la apertura de perspectiva que es capaz de provocar el sentido social del teatro, bajo su ímpetu de problematizar la realidad para provocar un cambio social. En este escenario, fue posible evidenciar a partir de los integrantes de la escuela de Teatro, que la concientización consiste en evocar una reflexión frente a un desafío social, que pudiera estar afectando personalmente o no.

“problemáticas de personas que no oyen o que tienen problemas de vista. Mostrar este problema puede ser específico, pero afecta no solamente a una persona, sino a un sector de la población y que no todos están habituados a verlo desde otro punto de vista. Si hay un problema, no sé, un problema que viven diariamente personas que son ciegas. Al demostrar ese problema en una obra... puede ser consciente ...empatizar, crear conciencia. Si es que yo logro a través de mi obra, a través de mi montaje moverte tanto el corazón que tú tengas ganas, salgas con ganas de hacer algo más respecto al tema. (...).” (Jean Aravena, estudiante)

Memoria: El concepto de memoria en el teatro con sentido social del EA!, es un elemento que está estrechamente relacionado con la potencialidad que radica el interpretar la historia desde una escena dramática, favoreciendo el entendimiento de problemas no resueltos, para intentar conseguir una toma de conciencia colectiva que evoque una transformación social. Como se puede apreciar a continuación, Cristina Alcaide, docente del EA! menciona un ejemplo claro de lo referido con un ejercicio que ella realizó, en el que trabajó con la memoria Chilena, específicamente con la reconstrucción e investigación de la vida de Violeta Parra.

“Y obviamente, el personaje para mí fue relevante por todo lo que pude observar de su biografía, entonces claro, si pensamos en contenido social, si se desprendían de ese personaje. Mucho, mucho contenido, mucha crítica, hablar de Violeta Parra era hablar no solo de ella como figura, sino como de un país, de un país entero que no la supo apreciar y que no la supo comprender, que generó mucha frustración en ella como artista. ... Más que nada el planteamiento de la obra, era como una especulación, como generar una posible respuesta a eso y que tenía que ver con toda esta tramitación, que ella sintió como de ir contra la corriente y esta imposibilidad de desarrollarse, lo difícil que fue para ella y con todo el torbellino creativo que tenía” (Christina Alcaide, Docente)

Entonces, es posible inferir que la memoria en el teatro con sentido social es un componente que puede incitar al público a recordar las diversas realidades que sostienen su presente, convirtiéndose en un elemento trascendental para la transformación y crítica social. Porque es a través de la

memoria que el teatro se manifiesta para darle claridad al presente, dado que esas historias constituyen la estructura que permite la transmisión de conocimiento. (Taylor, 2017)

Pedagogía social: A partir de las reflexiones de los integrantes de la escuela de Teatro, fue posible observar que el sentido social del teatro, se encuentra como un factor pedagógico para mediar el aprendizaje, y que a su vez, evoca comprensivamente una apertura de la perspectiva del pensamiento. Desde el punto de vista de los docentes del EA!, quienes se han dedicado a la educación tradicional con una vasta trayectoria. Sostienen que la labor teatral dentro del aula de clases, se presenta como una herramienta eficaz para fomentar la empatía con el grupo, desarrollar habilidades sociales y comunicativas . En ese sentido, resulta aún más relevante este tipo de componente teatral en contextos educativos vulnerables, porque queda de manifiesto que el teatro repercute en las realidades de quienes más lo necesitan; posibilitando su transformación.

“... imagínate yo trabajo en un colegio que es súper social el trabajo que se hace ahí. Desde chicos vulnerables que tienen problemas de toda índole, como el teatro los genera, los da vuelta. O llevarlos a alguna comunidad donde se genera el arte del teatro, para hacer un movimiento en la Comunidad, es siempre, es intrínseco.” (George Casanova, Director Escuela de Teatro y docente)

En consecuencia, es posible evidenciar que cuando la educación teatral se ejerce desde un concepto de liberación, consigue alcanzar conocimiento de la realidad, a través de la acción y reflexión en común que se establece entre estudiantes y docentes, quienes se descubren como creadores y recreadores (Freire, 2016). Dicha situación ocurre en la formación profesional de la escuela de Teatro EA! y se manifiesta como una herramienta esencial para el desarrollo de una práctica teatral con sentido social.

## **B) La necesidad del sentido social del teatro y su relación con las políticas públicas culturales**

Si bien, las problemáticas económicas de los artistas escénicos en Chile se potencian en pandemia, su crisis se ha mantenido desde siempre. Porque la realidad social de la cultura se encuentra en una dinámica subsidiaria que no consigue contrarrestar las debilidades del sistema. A causa de esto, los artistas y agentes culturales del teatro con sentido social, se ven fuertemente afectados por una permanente precariedad que les dificulta su labor escénica y su calidad de vida.

“Sería maravilloso que pudieras vivir de esto nomás... vino la pandemia y todos ¡uy! como los artistas se reinventan...eso es mentira, los artistas se han reinventado siempre. No es desde el 2020, es desde siempre, por eso hay actores que garzonean, hacen pymes, actores que generan otros recursos para poder hacer lo que les gusta (...) somos súper extraños, es como que hacemos algo para no ganar plata, ese concepto yo lo hablo con un ingeniero, con alguien, no lo va a entender. Y entiendo que tengo que ganar plata para poder vivir y pagar todo lo que tengo que pagar. Al final trabajas para el alma, para tu alma y para alma de las personas, cáchate lo importante que es. Y que lata que no te den plata bajo este sistema...” (George, Director escuela teatro y docente)

En la resistencia que ejercen en la escuela de teatro del EA!, queda de manifiesto la existencia de una vocación artística y social, a pesar de los obstáculos que implican el abandono estatal y la falta de acceso a los beneficios de las políticas públicas culturales en Chile.

“Imagínate que yo tengo un amigo que es director del Circo del Sol. Tres años generando un proyecto, ensayando, investigando, yendo a Japón yendo a la India... pero va a estrenar recién ahora (...) El Estado le paga a él para que investigue en su área que es lo artístico... aquí tienes que concursar...yo no sé el tecnicismo de ese concurso, lo más probable es que no me lo gane. Hay compañeros y compañeras que ya cachan ya y que ganan y eso va más allá del resultado artístico. Entonces ahí aparece otra profesión, que es el gestor cultural o el productor, con esos

tecnicismos(...)Yo llevo 30 años haciendo teatro...el Estado tiene que entender que... va a ser un proyecto bueno, no va a ser mediocre...pero en general compañías de teatro, agrupaciones que llevan años haciendo cosas...¿cómo no le pasai unas lucas? Si entienden que no se van a robar las lucas, se entiende que eso va a generar un movimiento ahí, con la cultura, con la sociedad.” (George Casanova, Director Escuela de Teatro y docente)

Para comprender la realidad cultural mencionada con anterioridad, resulta oportuno explicar que las políticas públicas de este tipo, “son el conjunto de actividades e iniciativas de una comunidad, dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social” (Garretón, 2008). Y en ese sentido, como bien menciona el Director de la escuela de Teatro del EAI, la política pública cultural se ha dedicado a estimular principalmente la profesionalización de la gestión. Pero este propósito tiene una explicación en materia de política pública, que pretende superar la gestión informal, dado que esto ha provocado que los artistas no tengan acceso a préstamos, contratos y normas previsionales.

Actualmente, la política pública cultural más adecuada para que personas naturales o informales consigan financiamiento, corresponde al FONDART. Este fondo, depende del CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes) y de su Departamento de Fomento de las Artes y las Industrias Creativas (ex Depto. de Creación Artística), con la misión de: “Fomentar y facilitar el desarrollo de las artes y sus sectores, a través del diseño e implementación de políticas públicas, así como de iniciativas que generen las condiciones para un crecimiento artístico cultural equilibrado, a lo largo y ancho del país.” (Labbé, 2018, p. 7). En este escenario, se observa que este instrumento, a pesar de su complejidad, no logra responder a las contingentes necesidades que requiere una política pública cultural.

“Si bien, las políticas culturales que hay hoy día se instalan fijamente en lo que es Fondart, te piden que los proyectos tengan un vínculo social... Sin embargo, hay una revisión solamente del texto del proyecto. Si está el aporte entonces es como bastante ligero la forma en cómo se toma el aporte

social (...) Entonces no hay una relación con este tema del teatro social, que fue lo que dijo Andrés Pérez también, por eso él, lo que hoy día se llama el famoso matucana 100. Lamentablemente, por eso, él tampoco quiso y luchó porque ese espacio no fuera del Estado.” (Paola Garay, Directora académica y docente)

Se puede observar que, la desconfianza en la institucionalidad, proviene de las experiencias de exclusión social que han evidenciado algunas organizaciones culturales a lo largo de su trayectoria, sumado al debilitado capital social de sus contextos más populares.

“existe desconfianza hacia la efectividad de algunas instituciones fundamentales del civismo. Ello se ve ratificado, en segundo lugar, por la percepción mayoritaria de que no existe igualdad ante la ley. Según el Latinobarómetro de 1996, sólo uno de cada cinco chilenos estima que reina la igualdad de derechos.” (Lechner, 2015 p. 154)

Muestra de ello, es el caso del Gran Circo Teatro y el de Entepola, ambas experiencias de organizaciones culturales, que cargadas de precariedades y peripecias por la decisión de construir un teatro con sentido social contestatario, resistieron organizándose de manera autogestionada y comunitaria; abriéndose caminos por medio de las fisuras institucionales. El sentido social del teatro, de estos grupos teatrales emerge a partir de acciones colectivas con redes sociales que coordinan y construyen relaciones de cooperación, en el objetivo común de expresar un arte escénico de carácter crítico y transformador. Y es en este aspecto, en donde el EA! se presenta como heredero de esta idea, con su propuesta de improvisación creativa para persistir en este tipo de teatro

En consecuencia, se puede evidenciar que este sentido del teatro, es una fuente integradora de capital social, dado que reduce la incertidumbre e incrementa la integración social (Lechner, 2015). Es por ello, que en un contexto de déficit de sueños colectivos, resulta fundamental que se fortalezcan las organizaciones culturales con metas comunes. De tal manera, que la desconfianza en la institucionalidad deje de ser un obstáculo

para las posibilidades de acceso y las posibles oportunidades para la creación artística, desde el área pública.

“Hay una desconfianza del mundo institucional, porque no se sabe, porque no se tienen las herramientas... una desconfianza permanente, en este caso del mundo de la “autogestión”. Pienso que ha habido una mayor flexibilidad, mayor apertura también de parte de los FONDART, pero siguen siendo cerrados, siguen siendo exclusivos, siguen siendo todavía para para quienes han tenido las oportunidades... personas que vienen con un capital cultural arrastrado (...) Como que esa es la realidad. Ahora, si quien está desde la autogestión, no comprende que tiene que lamentablemente poder equipararse hoy día, para acceder a esos fondos de una manera distinta... porque esa es la realidad.” (Diego Poblete, estudiante)

Pese a los esfuerzos que se han llevado a cabo desde las políticas públicas y desde las instituciones culturales, no ha aumentado el interés de la población en la disciplina del teatro y se mantiene como una práctica segregada propia de las clases altas. Bajo ese escenario, su persistencia se da, por medio de las agrupaciones culturales que siguen viendo en el teatro un potencial creativo, reflexivo, político y de transformación. El financiamiento de los proyectos teatrales es uno de los desafíos más críticos que deben enfrentar las agrupaciones teatrales, debiendo poner en práctica una serie de estrategias de subsistencia que, en muchos casos, terminan por profundizar la precarización de sus trabajadores.

Por un lado, los proyectos creativos deben ceñirse a los requerimientos establecidos en las bases de las convocatorias, influyendo por tanto en el diseño del proyecto y la libertad creativa. Por otro lado, suelen ganar quienes están iniciados en el lenguaje propio de los fondos, que manejan los conocimientos y técnicas de postulación, por lo que es un sistema que reproduce las desigualdades sociales. Esto se ve exacerbado, además, por las condiciones que imponen los concursos, ya que no permiten en la práctica entregar sueldos dignos, formalizar las relaciones laborales, ni aseguran una estabilidad profesional.

## **CAPÍTULO V: CONCLUSIONES**

El EA! se funda por tres personas principalmente, quienes tienen una larga trayectoria de trabajo artístico con sentido social y que los unen particularmente sus estudios de posgrado en Derechos Humanos. Dicho evento académico, les permite adentrarse en las narrativas globales y locales de los DD.HH, lo que trajo por consecuencia, que se estableciera en ellos reflexiones vinculadas a las artes escénicas, en términos del efecto sensibilizador y transformador que éstas pueden tener en la sociedad, cuando son un aporte en la eliminación de todo tipo de discriminación.

Desde la autopercepción de sus fundadores, la creación de este proyecto de formación alternativo en las artes, se ve impulsado principalmente por motivaciones sociales y artísticas, por sobre intereses económicos o la necesidad de responder a una demanda ideológica estricta. Es por ello, que ante la precariedad cultural y educativa, deciden entrar en las lógicas de mercado, a través de la creación informal de programas educativos que cobran mensualidad. Pero a su vez, se sostiene por el gran apoyo colaborativo de otros grupos y artistas porteños, quienes de manera voluntaria, fomentan y promueven el proyecto, cooperando de diversas formas en la permanencia de este espacio de formación alternativo y su organización cultural.

A pesar de las dificultades evocadas por un campo cultural precario, se generó una alta convocatoria y llegada al proyecto de formación teatral alternativo del EA!, evocando narrativas de identificación por sujetos del territorio porteño y a su vez una validación artística y académica por parte de espacios universitarios. Esta investigación sostiene que, el EA! se manifiesta como un lugar que acoge las diversas expresiones de las artes escénicas, incentivando un incipiente desarrollo local, porque ha favorecido instancias de participación ciudadana y comunitaria, con sentidos democráticos, prácticas culturales inclusivas, que en efecto, conforman un capital social

que provoca las condiciones necesarias para su fortalecimiento (Lechner,2015).

Si bien, en el contexto de una hegemonía exitosa el espacio para las iniciativas populares independientes está reducido, la hegemonía y dominación nunca son totales, siempre existen espacios en los que priva el cuestionamiento y desacuerdo con ello. Además, dada la última crisis social, sanitaria y económica que vivimos, se genera un contexto bastante oportuno para que se realce el carácter contrahegemónico en las personas y grupos más excluidos de la sociedad, ya que ante las dificultades, logran reconocerse como sujetos políticos con poder de acción para intervenir espacios públicos y manifestarse. Aún así, esta investigación postula que hoy en día es complejo encontrar prácticas culturales puramente contrahegemónicas; se constituyen más bien como una alternativa a la hegemonía con débiles o difusos lineamientos ideológicos.

En el trayecto de la investigación, fue posible identificar que las prácticas culturales de carácter contrahegemónico en el teatro del EA! , se configuran por medio de relaciones de cooperación y activismo artístico. Estos emergen en respuesta a un sentido social, que surge para disputar el orden dominante en un contexto de crisis hegemónica post estallido y COVID 19. En este caso, con grupos culturales que interpelan al poder establecido, desde voluntades colectivas, que en colaboración fundan alternativas para la fundación de nuevos proyectos y resistencias en el quehacer teatral.

Sin embargo, estas expresiones de carácter contrahegemónico en el EA!, conviven con la disonancia que evoca de su modelo económico y organizacional, sostenido principalmente en una autogestión privada, que hasta el momento, no consigue desarrollar otro tipo de financiamiento que le permita poder tener un acceso más popular. Además, como espacio cultural

emergente carece de un vínculo estable con organizaciones sociales de base.

Situación que complejiza bastante el análisis de lo que se entiende como contrahegemónico dentro de esta organización cultural, porque si bien los contenidos y producciones planteados en el espacio de formación del EA!, complejizan en torno a temáticas que intencionan la transformación social y la visibilización de los grupos subalternos. Al mismo tiempo, sucede que los grupos más excluidos de la sociedad, en rigor, no tienen la posibilidad de acceder a este tipo de experiencia alternativa de teatro con sentido social.

En ese sentido, este espacio de formación teatral alternativa, surge como una improvisación creativa, ante la precariedad institucional educativa y cultural. Con un tipo de teatro que se presenta como un aliado para la transformación social, por medio de prácticas culturales colaborativas, contestatarias y subalternas. Los contenidos que se construyen en la creación artística de este tipo de teatro, por un lado pretenden evocar al público a reflexionar frente a un tema que les aqueja, y por otro, a posibilitar la apertura de diferentes perspectivas frente a realidades desconocidas.

Se sostiene que los integrantes del teatro con sentido social, son artistas y trabajadores de la cultura preocupados por la realidad social, quienes buscan la manera de incidir y provocar cambios en ella. En una persistente resistencia por no extinguir el oficio teatral, dada la fuerte influencia de los grandes medios de comunicación en la cultura popular.

En ese sentido, esta investigación postula, que resulta imprescindible para el desarrollo de este teatro con sentido social, la coexistencia de instituciones, organizaciones y espacios facilitadores del trabajo colectivo en el área cultural, dado que el fomento de este tipo de expresiones artísticas con proyectos colectivos, puede construir tejido social capaz de concretar mayor inclusión para los grupos más excluidos. De manera que, las acciones

voluntarias contribuyan a un espacio asociativo de confianza y compromiso, que no termine en estrategias de subsistencia que profundizan aún más la precarización de los actores.

Con respecto a la disciplina sociológica como tal, se hace imperante una reflexión y revisión no sólo en lo que respecta a los instrumentos de política pública, sino también respecto al rol del teatro y las artes en nuestra sociedad, tanto desde sus componentes simbólicos, como sociales y económicos. Discusión que no debería quedar cerrada para el círculo interesado en el tema, sino que debería permear todos los ámbitos de la sociedad para construir más democracia cultural.

## BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, A. (1982). *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile, Nascimento.

Agudelo, A., Echeverry, L., Murillo, L., & Patiño, J. A. (2013). *Participación ciudadana y prácticas políticas de jóvenes en la cotidianidad*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 11(2), 587-602. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v11n2/v11n2a10.pdf>.

Aguiló, A. (2000). *Relevamiento de los valores de los jóvenes universitarios en la actualidad*. Ponencia presentada en "Universidad 2000". Ciudad de la Habana

Andréu Abela (1998) - *Las Técnicas de Análisis de Contenido, Una Revisión Actualizada*  
PDF | Teoría | Sociología. Scribd,  
<https://es.scribd.com/document/366054025/Andreu-Abela-1998-Las-Tecnicas-de-Analisis-de-Contenido-Una-Revisión-Actualizada>. Accessed 13 Dec. 2022.

Alasuutari, P., Bickman, L., & Brannen, J. (Eds.). (2008). *The SAGE handbook of social research methods*. SAGE.

Arditi, B. (1995). *Rastreado lo político*. *Revista de Estudios Políticos*, 87, 333–351.

Barba, E. (1998) *La Canoa de Papel*. Editorial Catálogos, Bs As

Baratta, G. y Catone, A. (1995). *Antonio Gramsci e il 'progresso intellettuale di massa'*, ed. de Giorgio Baratta y Andrea Catone, Milán, Unicopli, 141-147). [Las

citas de los *Quaderni del carcere* proceden de la edición de Gerratana: Roma, Einaudi, 1975]. Edición y traducción de Salustiano Martín.

Barraza, E. (2020) *Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual «Sin filtro» del Teatro Británico*. Universidad Científica del Sur

Beck, U. (1998). *La invención de lo político*. (Trad. Irene Merzari). Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Biblioteca nacional digital. (2018) *Gran Circo Teatro*. Memoria Chilena. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92174.html> . Accedido en 24-09-2021

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: Resistencia y Transformación social*. Buenos Aires: Autel.

Bidegain, M. (2011). *Teatro Comunitario Argentino: Teatro habilitador y re-habilitador del ser social*. 8.

Boal, A. (2018). *Teatro del oprimido* (G. Schmilchuk, Trad.). Casa.

Bourdieu, P. (1986), *The forms of capital*. En J. Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press, New York.

Bozo J. (2014) *Trayectorias del teatro popular en Chile: Entre la dictadura y la transición democrática*. Tesis para optar al grado de Magister. Universidad academia humanismo cristiano.

Bravo-Elizondo, P. (1991) *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala

Bravo, P. (1986) *Cultura y teatro obrero en Chile, 1900-1930*. Libros del Meridión, Madrid.

Brodsky J., Negrón B., Valdovinos M., Novoa J., (2021) *¿Cómo se sustenta el Teatro en Chile?*, pagina web del Observatorio de Políticas Culturales: <https://www.observatoriopolicasculturales.cl/wp-content/uploads/2021/05/fondart-teatro.pdf>

Brook, P. (1969). *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro* .Barcelona: Nexos, Península

Busso, G. (2001). *Vulnerabilidad social: Nociones e implicancias de políticas para Latinoamérica a incios del siglo XXI*. Santiago: Cepal.

Castro, Fidel. (1998) *Conferencia Magistral en la Universidad Autónoma de Santo Domingo*, en: Granma, La Habana

Charkiewicz, E. (2005). *Corporations, the UN and Neo-liberal Bio-politics*, Development, No. 48. Disponible en: <http://www.sidint.org/development>, consultada el 11 de julio de 2014.

Chesney Lawrence, L., Marinetti, F. T., Uslar Pietri, A., Breton, A., García Lorca, F., Weiss, P., Buenaventura, E., & Boal, A. (2012). *Las vanguardias en el teatro latinoamericano moderno, siglo xx: arte en tensión entre el "yo" y el "entorno" en una sociedad abierta* ([1a éd.]). Editorial Académica Española.

Coulasso, J. (2020). *Coronavirus y artes escénicas. Reinventar el teatro*. Anfibia. Disponible en: [http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-elteatro/fbclid=IwAR0fxip30H7JBQDfXbj sK9ylZMFjmfmuGEyfxAZLTc vA\\_cTxeGLJ6-0C7Y](http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-elteatro/fbclid=IwAR0fxip30H7JBQDfXbj sK9ylZMFjmfmuGEyfxAZLTc vA_cTxeGLJ6-0C7Y)

Cruciani, F. y Falleti, C. (1992). *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. México, Grupo editorial Gaceta, Colección Escenología, nº 17.

Durston, J. (2003). *Capital social: parte del problema, parte de la solución, su papel en la persistencia y en la superación de la pobreza en América Latina y el Caribe*. En R. Atria & M. e. Siles, *Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: en busca de un nuevo paradigma*(págs. 147-202). CEPAL-Universidad del Estado de Michigan, Chile.

Duvignaud, J (1963) *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*. FCE, México.

Estudiodeartes.ea (11, diciembre, 2021) *10 Diciembre ¿Cuál es la relación del Arte con los Derechos Humanos. El efecto sensibilizador y transformador del arte en*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CXUcaVbpbj/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Fernández, C. (2013). *Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento*. Aisthesis, 147-174.

Freire, P., & Mellado, J. (2017). *Pedagogía del oprimido*. Siglo Veintiuno.

Galea Robles, C. (2021, agosto 9). *Manual de gestión para cooperativas en cultura -Ecosolidaria*. <https://ecosolidaria.cl/2021/08/09/manual-de-gestion-para-cooperativas-en-cultura/>

Garcés-Montoya, A. (2010). *De organizaciones a colectivos juveniles. Panorama de la participación política juvenil*. Última Década, Vol.18(n.32), pp.61-83.

García, N. Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. Nueva sociedad, n. 71, p. 69-78, marzo/abr. 1984. Disponible en: [https://nuso.org/media/articles/downloads/1156\\_1.pdf](https://nuso.org/media/articles/downloads/1156_1.pdf). Acceso: 12 ago. 2016.

Garretón, Manuel Antonio. 2008. *Las políticas Culturales en los gobiernos democráticos en Chile*. En: *Políticas Culturales en Iberoamérica*. Albino Canelas y Rubens Bayardo (orgs.). Editora da Universidad Federal da Bahía. Centro de Estudios Multidisciplinares en Cultura. Salvador-Brasil. pp.75).

- Giménez, G. (2014) *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*
- González, I. & Villar, R. (2005). *Organizaciones de la sociedad civil e incidencia en políticas públicas*. Buenos Aires: Colección Gestión Social.
- Gramsci, A. (2004). *Algunos temas de la cuestión Meridional (Fragmentos) otoño de 1926*. En: Sacristán M. Antología Antonio Gramsci. Buenos Aires: Siglo XXI
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?* (A. Pons, Ed.; A. Pons, Trans.). PUBLICACIONES DE LA UNIVE.
- Hall, S. y Jefferson, T (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres. Hutchinson.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (E. Restrepo, Ed.; 1. ed). Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana.
- Harvey, D. (2009). *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Ediciones Akal
- Hernández Sampieri, R., & Fernández Collado, C. (2014). *Metodología de la investigación* (P. Baptista Lucio, Ed.; Sexta edición). McGraw-Hill Education
- Historia del Teatro en Valparaíso. (2019, 26 diciembre). *El Subterráneo*. Historia del teatro en Valparaíso. <https://historiadelteatroenvalparaiso.cl/wm-companias/el-subteraneo/>
- Hudson, J. P. (2010). *Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión*. Revista Mexicana de Sociología, 72(4), 571-597. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-2503201000040003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-2503201000040003).
- Ianni, O. (1996). *A sociedade global*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- Kazet, R., (2009). *Los estudios de caso y el problema de la selección de la muestra Aportes del Sistema de Matrices de Datos*. Subjetividad y Procesos Cognitivos , 13 (1), 1-17.
- Labbé, M. P. S. (2018, 19 noviembre). *El FONDART instrumento de política pública. MPSL.pdf*. [https://www.academia.edu/37810151/El\\_FONDART\\_instrumento\\_de\\_pol%C3%ADtica\\_p%C3%BAblica\\_MPSL\\_pdf](https://www.academia.edu/37810151/El_FONDART_instrumento_de_pol%C3%ADtica_p%C3%BAblica_MPSL_pdf)
- Lara, M. F. (2010). *Un Recurso Metodológico Para El Desarrollo De Las Comunidades*. 75.
- Lechner, N. (2002), *El capital social como problema cultural*” Revista Mexicana de Sociología, 91-109.

Lechner, N. (2015). *Obras IV. Política y subjetividad, 1995-2003*. FCE - Fondo de Cultura Económica.

León, A. & Montenegro, M. (1999). *Análisis del concepto de autogestión a la luz de una experiencia comunitaria en el barrio "Niño Jesús", Caracas, Venezuela*. PSYKHE, 8(1), 179-183. Recuperado de <http://www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/view/393/373>.

Levitt, T. (1983). *The globalization of markets*. *Harvard Business Review*. Disponible en <http://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets/ar/>

Martínez Carazo, P. C., (2006). *El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica*. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193.

Martínez Ramos, ME, Revollo Pardo, C., & Bastos, G. da S. (2019). *Ee'iranajawaa: elementos transdisciplinarios y una postura contrahegemónica como poder transformador*. *Fractal: Revista De Psicología*, 31, 201-207. [https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i\\_esp/29052](https://doi.org/10.22409/1984-0292/v31i_esp/29052)

Marx, K. (1844) *Manuscritos Económicos y Filosóficos 1844*. Editorial Grijalbo, México.

Méndez, N, & Vallota, A; (2006). *Una perspectiva anarquista de la autogestión*. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 12(1), 59-72. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17712104>.

Naciones Unidas, 2009. *OBSERVACIÓN GENERAL N° 20*. Comité de derechos económicos, sociales y culturales.

Olavarría, P. (2017). *Política Cultural en Chile*. «Las contradicciones de un modelo de transición»(1990- 2005).

*Obra sobre el mundo de las panaderías de los años 30 llega a la Sala Negra*. (s. f.). <https://www.uv.cl/pdn/?id=12769>

PNUD (2008) *Informe sobre desarrollo humano. Michoacán 2007*. PNUD, México

Portantiero, J.C. (1994) *Los socialismos ante el siglo XXI*, en: Arocena, R. (Ed.): *La vigencia de las propuestas socialistas*. Aportes para la discusión, FESUR-ECS, Montevideo.

Proaño-Gomez, L. (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires :Galerna.

Putman, R. D. (2003), *El declive del Capital Social. Un estudio internacional sobre las sociedades y el sentido comunitario*.Galaxia Gutenberg, Barcelona.

- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rauber, I. (2004). *Transformación social en el Siglo XXI ,¿Caminos de reformas o revolución? . Pasado y presente Siglo XXI , 2-3.*
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia
- Ritzer, G. (1996) *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. 3ª ed. Ariel, Barcelona.
- Roberts, K. (2002): *El sistema de partidos y la transformación de la representación política en la era neoliberal latinoamericana*, en Cavarozzi, Marcelo y Abal Medina, Juan
- Sánchez, P. (1993) *Ejecutivos adoptan el idioma inglés*. El Estado de São Paulo.
- Sánchez, R. (2014). *Teatro comunitario y transformación social: La práctica artística en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4219/ev.4219.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4219/ev.4219.pdf)
- Schmitt, C. (1998). *El concepto de lo político*, Madrid: Alianza.
- Sociedad en Acción lanza nuevo Mapa de las Organizaciones de la Sociedad Civil 2020*. (n.d.). Centro Políticas Públicas UC. Retrieved December 22, 2022, from <https://politicaspUBLICAS.uc.cl/noticia/sociedad-en-accion-lanza-nuevo-mapa-de-las-organizaciones-de-la-sociedad-civil-2020/>
- Sorman, G. (1998). *El mundo es mi tribu*. Barcelona: Andrés Bello
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Américas*. Dwhain: Duke University

Taylor, D., & Fuentes, M. A. (2011). *Estudios avanzados de performance* (1a ed). Fondo De Cultura Económica.

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (A. Contreras Castro, Trans.; Segunda edición). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Thwaites Rey, M. (1994). *La noción gramsciana de hegemonía en el convulsionado fin de siglo. Gramsci mirando al sur* K&ai: Buenos Aires.

Turner, V. (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London. Cornell University Press

Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York. Performing Arts Journal Press.

Vergara J. (2003) *"El Estado y las organizaciones sociales en Chile, Polis"* [En línea], 4 | 2003, Publicado el 19 octubre 2012, consultado el 17 diciembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/polis/7178>

Villegas, J. (2010) *25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia*. Arrabal, Disponible en : <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229326>

Watts, Bélgica. (1999) *Dos vidas tras el afán libertario*, *Revista Universum* N° 14. Universidad de Talca

### **Fuentes consultadas**

Adichie, C. El peligro de una historia única. TEDGlobal, jul 2009. Transcripción. Disponible en: <http://southerncrossreview.org/71/adichie-historia.htm>. Acceso: 12 sept. 2017.

Bahamondes, P. (2021, April 15). *Contra el Estado y el sida: el último acto de protesta de Andrés Pérez*. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2021/04/15/contra-el-estado-y-el-sida-el-ultimo-acto-de-protesta-de-andres-perez/>

Boal A. (2004). *El Arco Iris del Deseo. Del Teatro experimental a la terapia*, Alba, Barcelona

Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile. Plan de acción coronavirus COVID-19 (2020) *Catastro agentes cult. covid-19.pdf. abril 2020* <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2020/04/catastro-covid-19.pdf>

Cornejo L. (2015, mayo 29) *Réquiem de Chile*, ANDRÉS PÉREZ ARAYA (capítulo completo) [https://www.youtube.com/watch?v=kqcDDEguKfk&ab\\_channel=LeonelCornejo](https://www.youtube.com/watch?v=kqcDDEguKfk&ab_channel=LeonelCornejo)

Díaz, I. González, G. Montes, M y Torres, D. (2015) “*Andrés Pérez: Teatro popular y compromiso social*”. Revista N°16 "Arte en la Chile". Disponible en: <https://uchile.cl/u111455>

Hola, C. (2016). *Juan Radrigán, el dramaturgo que reveló la miseria que Pinochet quiso ocultar en Chile*. BBC. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37678157>

El Mostrador Cultura (2022) . *Después de tres décadas, festival teatral Entepola baja el telón*. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2022/01/15/despues-de-tres-decadas-festival-teatral-entepola-baja-el-telon/>

Entepola (2021). *Teatro, resistencia y comunidad* Disponible en: <https://www.entepola.cl/populteatro-y-desmontaje>

Estudio de Artes [@estudiodeartes.ea] (2022) Posts [Perfil de instargram] Instagram. Recuperdo el 22 de mayo de 2023 <https://www.instagram.com/estudiodeartes.ea/>

Estudio de Artes [@estudiodeartes.ea] (2022) *Casona EA!* [Historia destacada] Instagram. Recuperdo el 22 de mayo de 2023 <https://www.instagram.com/stories/highlights/18057076549235055/>

Garrido Carrasco, Claudia. “Revisitando el pensamiento de Hannah Arendt y Norbert Lechner: hacia un Trabajo Social crítico.” *Revista Perspectivas: Notas sobre intervención y acción social*, no. 30, Aug. 2018, p. 141, <https://doi.org/10.29344/07171714.30.1525>.

Malinowski, B. (1944), *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Chapel Hill

Marzano, R. J., Pickering, D., & Arredondo, D. E. (2005). *Dimensiones del aprendizaje: manual para el maestro* (H. Guzmán Gutiérrez, Trad.). ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara.

Mouffe, C. (2008) *Crítica como intervención contrahegemónica*, transversal texts, en <https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/es>

Plan F. (2022, marzo 22). *Voces que crean: 30 años del Fondart*. [https://www.youtube.com/watch?v=FRo78ia0XIM&t=37s&ab\\_channel=PlanF](https://www.youtube.com/watch?v=FRo78ia0XIM&t=37s&ab_channel=PlanF)

Weber, M. (1947), *The Theory of Social and Economic Organization*, Edinburgh pp. 138, 204)

## ANEXOS

### ANEXO 1. Matriz de análisis de datos

Objetivo General	Objetivos Específicos	Guión (3 o 4 preg x obj)
Comprender cómo se configuran las prácticas contrahegemónicas del teatro social en Valparaíso a partir del estudio de caso de la escuela de teatro del EA ! durante la pandemia COVID	Caracterizar el surgimiento de la organización social autogestionada del EA!	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cómo nace el EA!?</li> <li>2. ¿Cuáles son los objetivos y las actividades?</li> <li>3. ¿Qué relación mantienen con el Estado?</li> <li>4. ¿Cómo se financia la escuela?</li> <li>5. ¿A qué problemáticas de financiamiento se han enfrentado?</li> <li>6. ¿Cómo evalúas la recepción que ha tenido la escuela?</li> <li>7. ¿Qué metodologías pedagógicas ocupan en el EA!?</li> <li>8. ¿Cuáles son las proyecciones que tienen con el EA!?</li> <li>9. ¿Cómo definirías tu quehacer en el EA!?</li> </ol>
	Identificar las prácticas culturales de carácter contrahegemónico de estudiantes y docentes de la escuela de teatro del EA !.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cómo definirías tu quehacer en el EA!?</li> <li>2. ¿Qué tipo de intervenciones artísticas has hecho ?</li> <li>3. ¿Cuáles son los referentes que guían tu trabajo?</li> <li>4. ¿Cómo definirías el contenido de estas intervenciones?</li> <li>5. ¿En qué tipo de espacio has realizado estas intervenciones ?</li> <li>6. ¿Por qué lo seleccionan?</li> <li>7. ¿A qué otro tipo de público y/o espacio te gustaría llegar y por qué?</li> </ol>
	Describir el sentido del teatro social en la escuela de teatro del EA! y su relación con las políticas públicas culturales.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Qué significa para ti el teatro?</li> <li>2. ¿Qué entiendes por teatro con sentido social o teatro social?</li> <li>3. ¿Cómo definirías el teatro que realizas, podrías caracterizarlo?</li> <li>4. ¿Crees que el teatro social es un aporte para nuestra cultura? ¿Cuál es el aporte? ¿A quiénes y cómo aporta?</li> <li>5. ¿Qué relación hay, desde tu punto de vista, entre este tipo de teatro y las políticas culturales en Chile?</li> <li>6. ¿Qué lugar crees que ocupa el teatro en la sociedad chilena contemporánea?</li> <li>7. En el contexto del teatro como transformador social, a tu juicio ¿qué situación crees que es importante y no hemos preguntado?</li> <li>8. ¿Cómo crees que es tu relación con la política? ¿Cuál dirías que es tu orientación política?</li> <li>9. ¿Participas o has participado en alguna organización social, colectiva y/o partido político? ¿Cuál y por qué? ¿Qué prácticas y/o roles has desempeñado en ella?</li> </ol>

## ANEXO 2. Operacionalización de conceptos para la construcción de instrumentos

Este proceso lo llevamos a cabo, en base a la selección de conceptos centrales de nuestra investigación, luego de varios momentos logramos construir la siguiente tabla que con, las respectivas dimensiones de cada concepto, a través del análisis de nuestro marco teórico y un proceso creativo dio como resultado la siguiente operacionalización, de la que, obtuvimos los indicadores necesarios para construir el cuestionario de preguntas para la entrevista presentada más abajo.

Variable	Dimensiones	Indicadores
<b>Práctica contra-hegemónica:</b> Aquello que busca construir conciencias políticas y epistémicas autónomas y diversas, tanto en los pueblos y comunidades como en la academia.	Conciencia Política	-Interacción con la comunidad -Práctica y rol social -Denuncia -Recreación -Recuperación de espacio -Educación -Sentido de pertenencia -Resistencia -Agrupamiento
	Conciencia Epistémica	-Emancipación -Concientización -Denuncia -Educación -Transformación Social
<b>Arte Crítico Latinoamericano:</b>	Cultura popular	-Sentido Común -Folclore -Grupos marginados -Vulgaridad -Obscenidad
	Teatro social como acto performático	-Teatro callejero -Teatro comunitario -Teatro foro -Teatro del oprimido -Teatro de guerrilla -Creadores de contenido de RR.SS. -Cercanía con el público -Espectadores participantes -Influencia reflexiva -Comunicación simbólica -Entrega de posibilidades
	Espacio como medio circulación de la práctica artística	-Canchas -Centros culturales -Juntas vecinales -Ferias -Teatros -Colegios -Universidades -Institutos -Panaderías -Plazas -Virtual -Calle -Locomoción colectiva -Municipios -Escuelas

### ANEXO 3. Instrumento de producción de datos diseñado/s

#### **Pauta entrevista semi estructurada para integrantes del Centro de Estudios EA!**

Presentación de la investigación, entrega del consentimiento informado, luego se da inicio a la grabación de voz que durará toda la entrevista.

#### **Caracterización del entrevistado/a**

- ¿Cuál es tu nombre? ¿cuántos años tienes? ¿A qué te dedicas? ¿Desde hace cuanto tiempo?

#### **Representaciones del teatro social**

- ¿Qué significa para ti el teatro?
- ¿Qué entiendes por teatro con sentido social o teatro social?
- ¿Cómo definirías el teatro que realizas, podrías caracterizarlo?
- ¿Crees que el teatro social es un aporte para nuestra cultura? ¿Cuál es el aporte? ¿A quiénes y cómo aporta?
- ¿Qué relación hay, desde tu punto de vista, entre este tipo de teatro y las políticas culturales en Chile?
- ¿Qué lugar crees que ocupa el teatro en la sociedad chilena contemporánea?

#### **Intervenciones artísticas- prácticas contra hegemónicas**

- ¿Qué tipos de intervenciones artísticas has hecho?
- ¿Cuáles son los referentes que inspiran/orientan tu trabajo?
- ¿Cómo definirías el contenido de esas intervenciones?
- ¿En qué tipo de espacio has realizado intervenciones artísticas?
- ¿Por qué lo seleccionan?
- ¿A qué otro tipo de público y/o espacio te gustaría llegar? Y por qué?
- ¿Cómo crees que es tu relación con la política?
- ¿Cuál dirías que es tu orientación política?
- ¿Participas o has participado en alguna organización social, colectiva y/o partido político?
- ¿Cuál y por qué?
- ¿Qué prácticas y/o roles has desempeñado en ella?

#### **Referentes al estudio de artes EA! y sus integrantes.**

- ¿Cómo ha sido su experiencia en el EA!?
- ¿Cómo conociste el lugar? ¿Hace cuánto tiempo que eres parte?
- ¿Por qué lo escogiste ?
- ¿Qué te gusta del EA! y por qué?

- ¿Qué cambiarías del EA!?
- ¿Qué tipo de prácticas artísticas hacen y por qué?
- ¿Qué contenidos buscan representar en sus obras?
- ¿Qué entiendes por prácticas comunitarias? ¿Consideras que en el EA! existen, de ser así, podrías identificarlas?

### **Apartado sólo para docentes del EA!**

- ¿Cómo nace el EA!?
- ¿Cuáles son los objetivos y las actividades?
- ¿Qué relación mantienen con el Estado ?
- ¿Cómo se financia la escuela?
- ¿A qué problemáticas de financiamiento se han enfrentado?
- ¿Cómo evalúas la recepción que ha tenido la escuela?
- ¿Qué metodologías pedagógicas ocupan en el EA!?
- ¿Cuáles son las proyecciones que tienen con el EA!?

### **Preguntas finales**

- ¿Cómo definirías tu quehacer en el EA!?
- En el contexto de teatro como transformación social, a tu juicio ¿qué situación crees que es importante y no hemos preguntado?
- ¡Muchas gracias por tu tiempo, disposición y participación!

### **Consideraciones éticas en la investigación**

Dentro de las consideraciones éticas, hemos tomado en cuenta el tener una constante comunicación con los participantes para no perder el hilo y de esta mantener una comunicación fluida hasta el momento de concretar la entrevista. Además hemos construido un consentimiento informado para entregar antes de comenzar la entrevista

#### ANEXO 4. Consentimiento informado para participante

El propósito del presente documento es invitarlo a participar en el estudio titulado “Desafíos en la autogestión del Teatro con sentido Social en el Valparaíso de hoy”, cuyas investigadoras son Aurora Barrera Matus y Vaitiare Vargas Delaporte.

Para que usted pueda tomar una decisión informada, le explicaré cuáles serán los procedimientos involucrados en la ejecución de la investigación, así como en qué consistirá su colaboración:

1. Espacio y tiempo: La investigación se llevará a cabo en la ciudad de Valparaíso durante el año 2022. El lugar específico dónde se realizará la entrevista será a convenir con el/la participante, pudiendo ser también a través de la aplicación Zoom si así se requiere.

2. Intención: Esta investigación tiene la finalidad de comprender cómo se configuran las prácticas teatrales en el centro de estudios EA! En Valparaíso, para luego describirlas, identificarlas y analizarlas.

3. Relevancia: La relevancia de este estudio se encuentra en las prácticas contenidas en el teatro con sentido comunitario que tienen como característica principal ser un transformador de la realidad social. Además, uno de sus principales beneficios es el fortalecimiento de los vínculos entre quienes conforman la compañía o grupos teatrales y la comunidad o las personas que forman parte del espacio, donde se presenta el teatro como acto performático

4. Participación Voluntaria: Su participación en este estudio será voluntaria, por lo tanto, no recibirá pago alguno para que acepte participar en la entrevista semiestructurada. Ésta consiste en algunas preguntas abiertas y otras espontáneas durante la entrevista.

Usted accede a proporcionarnos toda la información que pueda ser de utilidad para fines de esta investigación.

El tiempo que se requiere para la entrevista es de mínimo 25 minutos y máximo 45 minutos.

5. Derechos del participante: si usted participa de esta investigación, tiene derecho a manifestar sus dudas a la investigadora en cualquier momento, incluso después de ser entrevistado/a comunicándose a través del teléfono +56995916751 o a cualquiera de los siguientes correos: [aurora.barrera@alumnos.uv.cl](mailto:aurora.barrera@alumnos.uv.cl) o [vaitiare.vargas@alumnos.uv.cl](mailto:vaitiare.vargas@alumnos.uv.cl)

6. Abandono: Si usted considera necesario, puede retirarse en cualquier momento, comunicándose a la investigadora, su retiro no lo perjudica en caso alguno.

7. Anonimato: Para fines de la investigación no será necesaria la exposición de los nombres reales de los participantes, en su lugar se podrán usar nombres ficticios si así lo requiere usted.

8. Confidencialidad: El registro de la información que nos proporcione será reservado y grabado. Sólo las investigadoras tendremos acceso a ellos y serán resguardados a través de su digitalización en pendrive.

9. Utilización y Publicación de los hallazgos: Los Resultados de la investigación podrán ser divulgados o no, según lo estimen las investigadoras, en publicaciones de tipo científicas y/o académicas y (si corresponde) ser utilizados en otras investigaciones, que no se alejen de los objetivos de la presente investigación, siempre preservando la identidad del o la participante.

10. Aceptación: En caso de aceptar participar, podrá acceder a la versión digital de la investigación, una vez finalizada.

Nombre y apellido:

Teléfono y/o mail de contacto:

Firma:

Aurora Barrera Matus  
Delaporte

/

Vaitiare Vargas

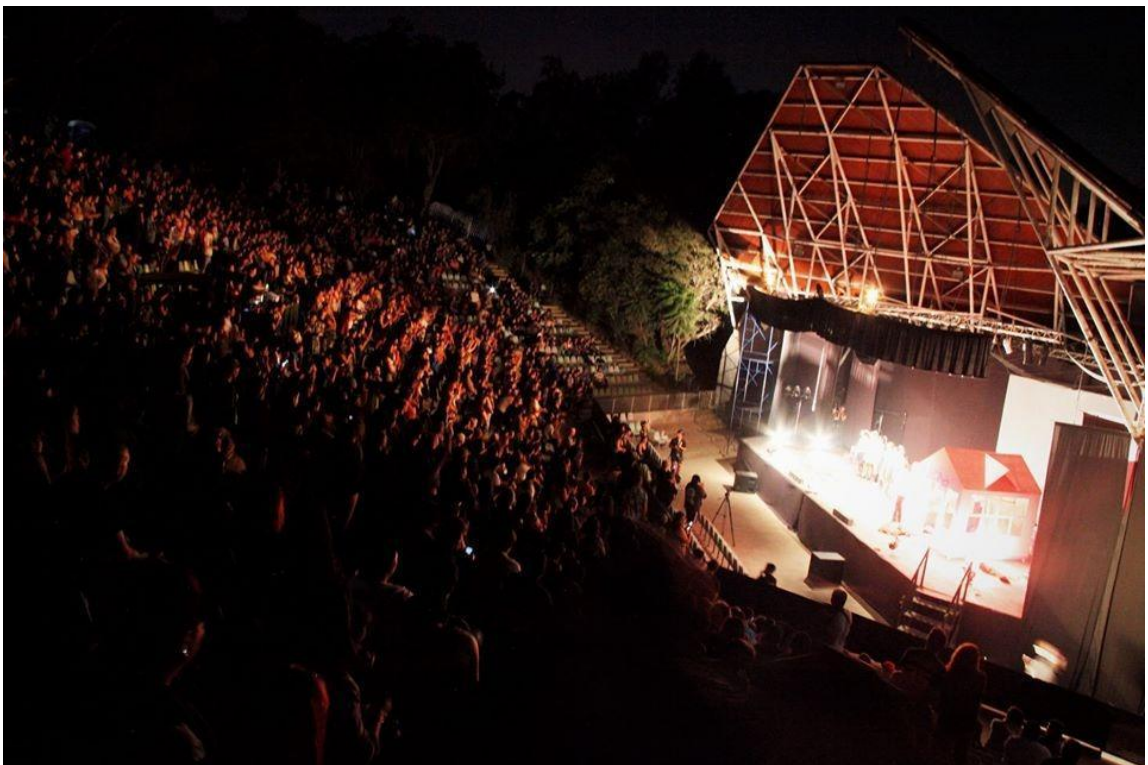
Firma:

Firma:

Valparaíso, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, 2022

ANEXO 5. Algunas imágenes de lo que fue ENTEPOLA







ANEXO 6. Fotografías Estudio de Artes EA!



