

Artículo

Rearticulación social, espacio y creatividad en la periferia urbana-popular de Santiago de Chile

Social rearticulation, space, and creativity in Santiago de Chile urban periphery

Cristián Mundaca¹

Universidad Alberto Hurtado

Resumen: Se presenta un estudio exploratorio acerca de las performances públicas autodenominadas carnavales que se realizan en espacios fundamentales para la trayectoria del movimiento de pobladores de Santiago de Chile. A partir de su historia local, se busca comprender el rol que las prácticas artístico-culturales tienen en la organización y movilización social de los pobladores, aportando al debate sobre la rearticulación de comunidades en contextos signados por experiencias de desigualdad urbana. Su estudio permitiría la construcción de un programa de investigación dirigido por los conceptos de la acción colectiva, producción del espacio y creatividad social en función de la comprensión de la continuidad histórica y formación de los movimientos sociales.

Palabras Clave: Movimientos Sociales; Acción colectiva; Creatividad; Cultura; Espacio.

Abstract: This article presents an exploratory study regarding the public performances that have been self-identified as “carnivals.” These expressions are typically performed in significant spaces to the “Pobladores movement” in Santiago, Chile. Based on this social movement’s historical process, this study aims to account for the role of artistic-cultural practices in “Pobladores organization” and social movement. By so doing, this research would contribute to the debate on the rearticulation of communities in contexts determined by urban inequality. In addition, this investigation may also allow the construction of a research program based upon the concepts of collective action, production of space, and social creativity conducted by the comprehension of historical continuity and social movement formation.

Keywords: Social movements; Collective action; Creativity; Culture; Urban space.

Fecha de recepción: 21-03-2021

Fecha de aceptación: 31-10-2021

¹ Magíster en Sociología, Universidad Alberto Hurtado. Email: cmundacagomez@gmail.com

Introducción

Durante los últimos 30 años en la ciudad de Santiago de Chile se han hecho visibles diferentes prácticas artístico-culturales y performances públicas que toman la materialidad del espacio como plataforma y escena de sus creaciones. Consagrados colectivos, artistas individuales y comunidades locales han re-significado “la calle” como lugar de creación, expresión y participación social. Fenómeno que en los últimos 10 años coincide con un crecimiento paulatino de nuevos movimientos sociales que han expresado demandas de la sociedad civil en distintas esferas de interés público, entre las que destacan educación, salud, medioambiente, género, entre otras. En las manifestaciones públicas asociadas a estos movimientos se ha identificado el uso de expresiones artístico-culturales como medios simbólicos de contestación y protesta (Banda & Navea, 2013). Sin embargo, estos trabajos no realizan mención a las expresiones artístico-culturales que tienen lugar más allá de las fronteras de la protesta y el espacio céntrico de la ciudad.

Del sin número de performances públicas que se han mantenido activas en los sectores urbano-populares y periféricos de la capital, este trabajo busca destacar- por sus características culturales y sociales- a las prácticas que llamaremos “Carnaval de Pobladores”. Eventos realizados año a año por un conjunto heterogéneo de organizaciones, dirigentes sociales y colectivos culturales emergentes, que de forma coordinada utilizan las calles y espacios públicos para realizar masivos espectáculos artísticos y largos desfiles (o pasacalles) con música, danza y diversos tipos de actuaciones teatrales, circenses, satíricas y festivas. En éstas, una multitud de personas recorre fervientemente algunos de los barrios más emblemáticos del Mundo Poblacional (MP) y El Movimiento de Pobladores de Santiago (MDP), tales como La Pincoya, La Legua, Lo Hermida, La Victoria, Nuevo Amanecer, La Bandera, entre otras (Garcés, 2002; Cortés, 2013).

Existe evidencia documental y oral que alguna de las características estéticas y actuaciones observadas en los casos estudiados, fueron utilizadas con anterioridad como método participativo y comunitario en las prácticas del denominado Teatro de Animación de Base (Ochsenius 1987; Muñoz 1987) y estarían asociados de manera más general a las prácticas del denominado Movimiento de Arte No Oficial en la década de los 1980s (Rivera 1983). Estas evidencias permitirían afirmar que estas performances públicas están fuertemente relacionadas histórica y socialmente con la organización vecinal y poblacional en el periodo de la dictadura militar. Y que continuaron como prácticas de rearticulación de los pobladores durante la década de los 1990s, en respuesta a la burocratización de la participación político-social llevada a cabo por los gobiernos de la transición, como también al deterioro de la unidad y desintegración del movimiento de pobladores tradicional. Este proceso permitiría extender por un lado el carácter político-social de las prácticas artístico-culturales desde la dictadura hasta nuestros días, como las fronteras temporales de las performances públicas, desde los eventos excepcionales hacia la comprensión de las continuidades y transformaciones de la acción colectiva.

En este sentido, el objetivo de este artículo, a través del estudio del Carnaval de Pobladores, es explorar y analizar el rol social e histórico que las prácticas artístico-culturales han jugado en el entramado cotidiano de articulación y organización del MP. Aportando al intento colectivo por desmitificar uno de los vicios más recurrentes en el análisis del MDP, la tendencia a la discontinuidad (Espinoza, 1999). Noción que hace referencia al continuo “flujo y reflujo”, manifestación y desaparición de los distintos movimientos sociales a lo largo de la historia. Condición de la cual son críticas las corrientes funcionalistas por su inestabilidad, como por la conflictividad que su emergencia representa para el orden social. Este paradigma centraría su reflexión en la contingencia y coyuntura del conflicto, perdiendo de vista los

momentos de gestación y desarrollo histórico de larga data de la acción colectiva. Se sostiene por parte de este artículo que los antecedentes recolectados permitirían comprender la continuidad y transformación histórica de la acción colectiva desde un ángulo pocas veces explorado, aportando nuevos antecedentes para la crítica del “fatalismo” que Espinoza (1999) realizaba contra las orientaciones funcionalistas de los años 1990s, quienes esperaban la desaparición de los pobladores como actor colectivo en función de la estabilidad del orden democrático.

Metodología

Se utilizará información cualitativa y etnográfica que está siendo codificada y analizada en el marco del proyecto de tesis doctoral del autor, y como resultados de su tesis de magister en sociología. Las fuentes primarias de información están basadas en material documental, entrevistas en profundidad y jornadas de observación participante en eventos, espacios de realización de talleres formativos, ensayos grupales, y en la esfera cotidiana de los actores compiladas entre el año 2013-2014 y entre los años 2019-2020. Sin embargo, el artículo tiene un carácter exploratorio, exponiendo sólo una selección de este material, entregando antecedentes en torno a las performances públicas del Carnaval de Pobladores identificadas en los espacios residenciales y urbano-populares de Santiago de Chile. En este sentido, entre los años 2013 y 2019 se han identificado a los menos 18 eventos anuales con un promedio de 12 años de existencia, ubicados en 13 comunas de la Región Metropolitana de Santiago. Donde el 55,6% de ellos tiene entre 10 y 15 años de existencia, el 27,8% menos de 10 años, el 16,7% más de 20 años aproximadamente.

Tabla 1: Lista de Carnavales en Santiago de Chile 2013-2019

N°	Nombre	Fecha	Intersección	Comuna	Año inicio	Versión 2019	Tramo	%
1	Carnaval San Antonio de Padua	19 de octubre	Ñuble /Sierra Bella	Santiago	1992	27	Más de 20 años	16,7%
2	Carnaval Población La Pincoya	14 de diciembre	Recoleta /La Pincoya	Huechuraba	1998	21		
3	Carnaval Población Los Copihues	23 de junio	Lorenzo de Médicis / Las Calas	La Florida	1999	20		
4	Carnaval Población La Legua	9 de noviembre	San Gregorio / cabildo	San Joaquín	2005	14	Entre 10 y 15 años	55,6%
5	Carnaval Población Lo Hermida	17 de agosto	El Valle / Caracas	Peñalolen	2005	14		
6	Carnaval Población La Palmilla	26 de octubre	Diego Silva / La Palmilla	Conchalí	2007	12		

7	Carnaval Villa O'Higgins	23 de Noviembre	Santa Raquel / Dr. Sotero del Rio	La Florida	2007	12		
8	Carnaval Fiesta del Roto Chileno	18 de enero	Libertad / Compañía	Santiago	2008	11		
9	Carnaval Cultural de Pudahuel Sur	2 de noviembre	San pablo / Tte. cruz	Pudahuel	2008	11		
10	El carnaval de san Bernardo	14 de Septiembre	Arturo Gordon 12250	San Bernardo	2008	11		
11	Carnaval Población Nuevo Amanecer	1 de noviembre	Punitaqui / las higueras	La Florida	2008	11		
12	Carnaval Villa Chiloé	6 de abril	El Bandoneón /Quitalmahue	Puente Alto	2009	10		
13	Carnaval Conmemorativo Lázaro Barrientos	25 de mayo	Lisboa /Salvador Gutiérrez	Cerro Navia	2009	10		
14	Carnaval Población La Victoria	1 de Noviembre	La Victoria/ Santa Rosa	Pedro Aguirre Cerda	2010	9	Menos de 10 años	27,8%
15	Carnaval Población Yungay	23 de Noviembre	Padre San Esteban Gumucio / Calle Seis	La Granja	2011	8		
16	Carnaval Población La Bandera	7 de enero	Ismael Tocornal / Alpatagal	San Ramón	2012	7		
17	Carnaval Población El Castillo	25 de Mayo	Av. Ejército Libertador / La Primavera	Puente Alto	2013	6		
18	Carnaval Población tomas de Campanella	20 de julio	Llico /tomas de Campanella	San Joaquín	2013	6		

Nota. Estos casos corresponden a las prácticas identificadas por el autor, siendo una muestra aproximada del fenómeno circunscrito a la región Metropolitana de Santiago, sin perjuicio de omisiones involuntarias que puedan haber ocurrido en el levantamiento de la información. Además, durante los últimos 5 años han ido naciendo nuevas experiencias que no han sido consideradas en la línea de base levantada entre 2013-2014.

Fuente. Elaboración propia.

En este contexto, durante el periodo 2013-2014 se han realizado 10 entrevistas de campo (Ver Anexo: Tabla 2), las cuales siguieron una pauta de preguntas abiertas, que tuvieron como principal objetivo explorar la historia oral de las experiencias, seleccionando casos que tuvieran entre 5 y 10 años de realización continua. Del total de 15 eventos identificados al año 2013, se seleccionaron 5 casos para la realización de entrevistas: Población La Pincoya de la comuna de Huechuraba, Población Los Copihues (nacida de la segmentación de la población Nueva Habana) de la comuna de La Florida, Población La Legua de la comuna de San Joaquín, Población Lo Hermida de la comuna de Peñalolen, y Población La Palmilla de la comuna de Conchalí. Que se suma a más de 15 visitas a terreno para observar y confirmar la realización del conjunto de experiencias identificadas.

Durante el periodo 2019-2020, el trabajo de campo ha estado principalmente orientado por visitas recurrente a los eventos seleccionados para identificar su continuidad en el tiempo. Sin embargo, durante febrero y marzo de 2020 se han realizado 5 entrevistas con actores sociales de los casos anteriormente seleccionados con el objetivo de explorar la situación actual de las prácticas en el marco de la “revuelta social de octubre de 2019” y las prohibiciones de uso del espacio público en la pandemia del COVID-19 (Ver Anexo. Tabla 2), que solo serán usadas como referencia. Tanto las fuentes orales como las pautas y registros de observación participante, han sido analizadas con la técnica de la codificación abierta y el análisis de contenido cualitativo, buscando responder las preguntas: ¿En qué contexto histórico y sociocultural emergen y se desarrollan las prácticas del Carnaval de Pobladores? ¿Cuál es el rol de las organizaciones artístico- culturales en los procesos de continuidad y transformación del Mundo Poblacional y el Movimiento de Pobladores de Santiago?

Marco conceptual: Carnaval de pobladores y continuidad histórica de la acción colectiva

Tradicionalmente se ha descrito el carnaval como una fiesta, espectáculo y ritual callejero nacido en la Europa Medieval y Renacentista (Bajtín, 1975) cuya incorporación en la esfera cultural latinoamericana se produjo con la fiesta cristiana de la carne levare que se realizaba para celebrar la llegada de la cuaresma (Baroja, 1965). Sin embargo, sus primeros antecedentes en Europa datan del año 1100 A.C y desde allí con diversas ramificaciones ha ido traduciéndose, diversificándose y multiplicándose por el planeta (Burke, 1999; 2008). Al igual que otras prácticas sociales la evolución de las relaciones de producción ha ido constantemente transformando sus estructuras y simbolismos. Esto ha llevado al planteamiento de un grupo importante de autores, que éste en las sociedades posindustriales habría perdido sus rituales y bordes políticos, siendo convertido en una celebración comunitaria plácida, estilizada y mercantilizada estéticamente (Crichlow & Armstrong, 2010). Y que ha devenido en un espectáculo contradictorio que sólo tiene lugar en la industria del consumo, ocio y turismo (Gotham, 2005). Transformaciones sociales que habrían diluido el carácter irónico y transformador de las jerarquías sociales que le otorgó Mijael Bajtín al carnaval y la carnavalización del mundo de la vida (1975).

En Chile las performances públicas estudiadas son recientes en relación a la larga lista de otras prácticas artístico-culturales que se han realizado durante décadas en los sectores populares, tales como danzas y músicas de raíz folclórica (Danneman, 1998), música popular (Jordán, 2007), teatro (Muñoz, 1987), murales y artes gráficas (Campos, 2009; Cortes, 2016), entre otras. También son recientes en relación a las fiestas populares y religiosas extendidas por todo el país que se han estudiado bajo el concepto de folclore y patrimonio inmaterial, tales como las fiestas de La Tirana, La Cruz de Mayo, El Cuasimodo, entre otras realizadas con ayuda de las iglesias, o por la tradición de los pueblos originarios (Mercado, 2006).

Sin embargo, Maximiliano Salinas (2001) ha identificado que los primeros fenómenos urbanos de carnaval se asientan en el país durante el siglo XIX. Describiendo y analizando fiestas y expresiones espontáneas del “bajo pueblo” realizadas en el nascente espacio público criollo- como las fiestas de La Primavera y La Chaya- que fueron abolidas lentamente en la medida que el orden institucional de la aristocracia y la burguesía nacional acentuaron su hegemonía cultural. Salinas (2001) plantea que existiría un proceso inacabado u oprimido de desborde popular en el carnaval que significó que en 1856 el General Montt, militar gobernante del país, decretará la prohibición permanente de los actos carnavalescos. Esta corriente prohibicionista tendrá consecuencias de larga data en su desaparición o invisibilidad hasta etapas muy avanzadas del siglo XX. Proceso que se profundiza con el llamado “apagón cultural” derivado de la dictadura militar, que limitó tanto las acciones de congregación pública, de creación, como de investigación. En el plano teórico internacional:

“En 1988, el geógrafo Peter Jackson sugirió que el carnaval, como representación cultural espacialmente basada [place-based], era una “cultura de resistencia” que expresaba relaciones sociales en competencia, inscritas físicamente en el espacio” (Citado en: Croose, 2020, p.139)

Planteamiento que en Latinoamérica es seguido por Garcia-Canclini (2002) señalando al carnaval como una performance pública de la cultura popular que se manifiesta en tres campos relacionados: los símbolos, las prácticas sociales y la organización del espacio. Componentes que permitirían plantear interrogantes que extienden la discusión y análisis del fenómeno más allá del estudio de sus dimensiones expresivas y folclóricas. En este sentido, según Charles Tilly (2000) una de las características diferenciadoras de la acción colectiva es su carácter discontinuo y contencioso (conflictivo o de cooperación), una acción que escapa a la rutina de la vida cotidiana donde se reproduce una acción instrumental de medios-fines. Además, se caracteriza por que los actores que la realizan hablan en nombre de ciertas estructuras corporativas, ideales o determinadas socialmente, en base a intereses compartidos y recursos acumulados históricamente.

Este artículo sostiene que, en forma parcial, las performances públicas del Carnaval de Pobladores podrían ser comprendidas bajo el concepto de la acción colectiva acuñado por el estudio de los nuevos movimientos sociales. Compartiendo características y componentes en común, tales como grados de organización, movilización de recursos, precondiciones estructurales, redes, intencionalidades, selección y orientación racional (Jhonston & Klandermast, 1995). Sin embargo, en sí mismo éstas no serían un movimiento social finalmente constituido, sino más bien la expresión pública de la articulación social y simbólica de distintos actores del mundo popular y poblacional en torno a la cultura y las artes, que buscan potenciar las capacidades de participación autónoma y directa de los pobladores y pobres urbanos.

Los enfoques tradicionales en el análisis de la acción colectiva han puesto su foco principalmente en la formación de comportamientos colectivos, la movilización de recursos, el proceso político, el análisis de discurso, y la racionalidad (Jasper, 1999). Sin embargo, hay un conjunto amplio de investigadores que han venido destacando la importancia de la cultura y la creatividad en la construcción de identidades, sentidos, orientaciones, estrategias y contenidos de la acción (Jasper, 1999; Swidler, 1995; Melluci, 1995). Para la perspectiva culturalista, la cultura y la creatividad funcionarían como un set de herramientas que contienen rituales, símbolos, historias, y visiones de mundo que los individuos utilizan para construir estrategias y elaborar sus propias perspectivas (Jhonston & Klandermast, 1995). Sin embargo, Swidler (1995), sostiene:

“Los actores usan la cultura de maneras creativas para transmitir sus propios intereses en un sistema de poder desigual, pero el efecto de esa lucha es reproducir la estructura básica del sistema”. (Swidler, 1995, p.30).

¿Qué capacidad de movilización o reproducción estructural representan estas performances culturales? Siguiendo a Gotham (2005) y Santino (2017) se debe reconocer acá un cuestionamiento central, ya que el carácter próximo al “espectáculo” en el cual han devenido las performances públicas que utilizan la carnavalización como lenguaje a lo largo y ancho del globo, lo convierten en un objeto político-social ambivalente entre resistencia y reproducción. En este sentido, este artículo sostiene que, para comprender las capacidades de movilización o reproducción de estas prácticas en concreto, éstas deben situarse en la estructuración específica del campo cultural popular en Chile antes y después de 1989, marcado por final de la dictadura y el advenimiento de la transición democrática.

Entre 1973 y 1989 los espacios vecinales, recreacionales y culturales comunitarios cumplen un rol muy importante como formas de sociabilidad, formación y organización poblacional, que es representado como un “tejido social re-articulado de oposición y resistencia activa a la dictadura” (Garcés & Valdés, 1999, p.24). En este contexto, las organizaciones culturales poblacionales durante la década de los 1980s habrían funcionado como plataformas de denuncia y oposición pública al régimen, como espacios de memoria de la creatividad cultural desarrollada en el periodo de la Unidad Popular, y como espacios autónomos de participación y organización del MP. Elementos que según Anny Rivera habrían propiciado las condiciones para la constitución de un Movimiento Artístico No Oficial, donde confluirían dos corrientes sociales.

“La primera constituida por artistas profesionales, independientes o expulsados del ámbito estatal-universitario, cuyo signo común es cultivar expresiones artísticas que, por su forma y contenido, son percibidas como no acordes o críticas al orden autoritario en vigencia. La segunda, es un vasto contingente de artistas aficionados, fundamentalmente jóvenes, que surgen, especialmente, en los sectores estudiantiles y de pobladores”. (Rivera, 1983, p.97)

En el contexto de esta última corriente, se destacan los espacios de resistencia cultural y libertad de expresión que peñas, festivales, y actos solidarios realizados y constituidos en el MP habrían logrado frente a la represión, convirtiéndose en lugares de encuentro y denuncia de los crímenes del Estado Autoritario. Con el paso del tiempo, estas prácticas se transformaron en un actor social con cierta identidad y reconocimiento, siendo capaces de re-establecer vínculos entre actores políticos, comunidades y organizaciones sociales (Rivera, 1983; Ochsenius, 1983).

Se señala que el origen de este movimiento se destaca por ser en parte un proceso contradictorio, de mucha creación, apoyo mutuo y compromiso entre los artistas profesionales, los artistas aficionados y las comunidades populares. Pero que mostraría ciertas debilidades y tensiones entre los proyectos de las bases y los artistas, exigiéndose de parte de los pobladores un mayor compromiso político-social de los profesionales (Rivera, 1983; Ochsenius, 1987). Con el advenimiento de la transición democrática hacia 1990, el proceso se ve mayormente interrumpido y muchos de los sectores populares se ven desarticulados por la acción político-social de la coalición gobernante, quedando excluidos de la organización democrática (Espinoza, 1999). Que en el ámbito cultural es expresado como una cierta frustración:

“La transición política, debo advertirlo, no trajo consigo automáticamente el auge artístico-cultural que muchos imaginaban [...] Tal vez ninguna transición es propicia a la liberación de las energías artístico-culturales, porque son períodos en que las sociedades destinan sus mejores energías a reconstruir -trabajosa, delicada y disciplinadamente- el orden político que regulará su convivencia. Cuando el orden es la principal obsesión colectiva, el espacio que queda para la creación artística y cultural es necesariamente estrecho”. (Tironi, 1994, p.49)

Sin embargo, la cultura formulada artísticamente para los gobiernos de la Concertación de Partidos por La Democracia- coalición que gobernará entre 1990 y el año 2010- tiene una gran relevancia en el modo en que se manifiestan sus ideales. En general, el arte para ésta es un modo de manifestación social que tiene por sentido “expresar la cultura democrática: la libertad, el pluralismo, el dialogo, y la apertura” (Subercaseux, 2006, p.20), promoviendo durante su primeros dos mandatos una relación estrecha entre política y arte. Que, sin embargo, habría concluido en una escisión entre artistas y comunidades de base que cada vez se hace más extensa y profunda, ya que no sólo se trata de un distanciamiento de los espacios de expresión y creación, sino que también de las formas y sentidos de lo artístico-cultural, que interpretando a Pérez (2014) significó una segregación de las prácticas artísticas urbano-populares en favor de un crecimiento del arte de elite y comercial amparado en el estado y mercado, seguido durante los decenios 2000- 2020 por políticas públicas centradas principalmente en las industrias culturales.

Espinoza (1999) señala que existiría una discontinuidad en la conflictividad de la acción colectiva de los pobladores que es constitutiva del movimiento, sin embargo, criticando a una vertiente funcionalista de la sociología criolla, estos periodos de menor actividad y conflicto no significan una desaparición del actor social en cuestión, señalándola- ácidamente- por intentar describir al poblador como “una amenaza para la sociedad integrada” (Espinoza, 1999). En este sentido, al privilegiar el conflicto y la manifestación “violenta” de los pobladores se perdería de vista los espacios de organización e interacción social profundos y de larga data, proceso que se desarrolla como una experiencia de acumulación histórica de repertorios de acción colectiva que se concentran principalmente en las dinámicas de las organizaciones y sus liderazgos. Proceso que en nuestro país durante la década de los 1990s significó la desintegración del MDP tradicional en distintos subgrupos reivindicativos y de intereses, que harían perder el carácter unitario que tuvo décadas anteriores, relegándose gran parte de sus acciones al mundo comunitario poblacional, y reconfigurándose paulatinamente sus espacios de actuación e incidencia.

En este sentido, Angelcos & Pérez (2017) señalan que el espacio fundamental del MDP se habría trasladado desde la acción clásica de la “toma de terrenos y la producción popular del espacio vía autoconstrucción”, hacia acciones y movilizaciones que se producen como nuevas reivindicaciones en el marco de las políticas públicas de vivienda, que significarían un proceso de reemergencia del MDP “en torno a la irrupción de un nuevo lenguaje reivindicativo anclado en el derecho a la ciudad” (Angelcos & Pérez, 2017: 95), y que además se caracteriza en “el distanciamiento progresivo entre las organizaciones de pobladores y los partidos políticos tradicionales”. Contexto sociocultural y urbano en el cual se identifican las primeras y más características experiencias del Carnaval de Pobladores.

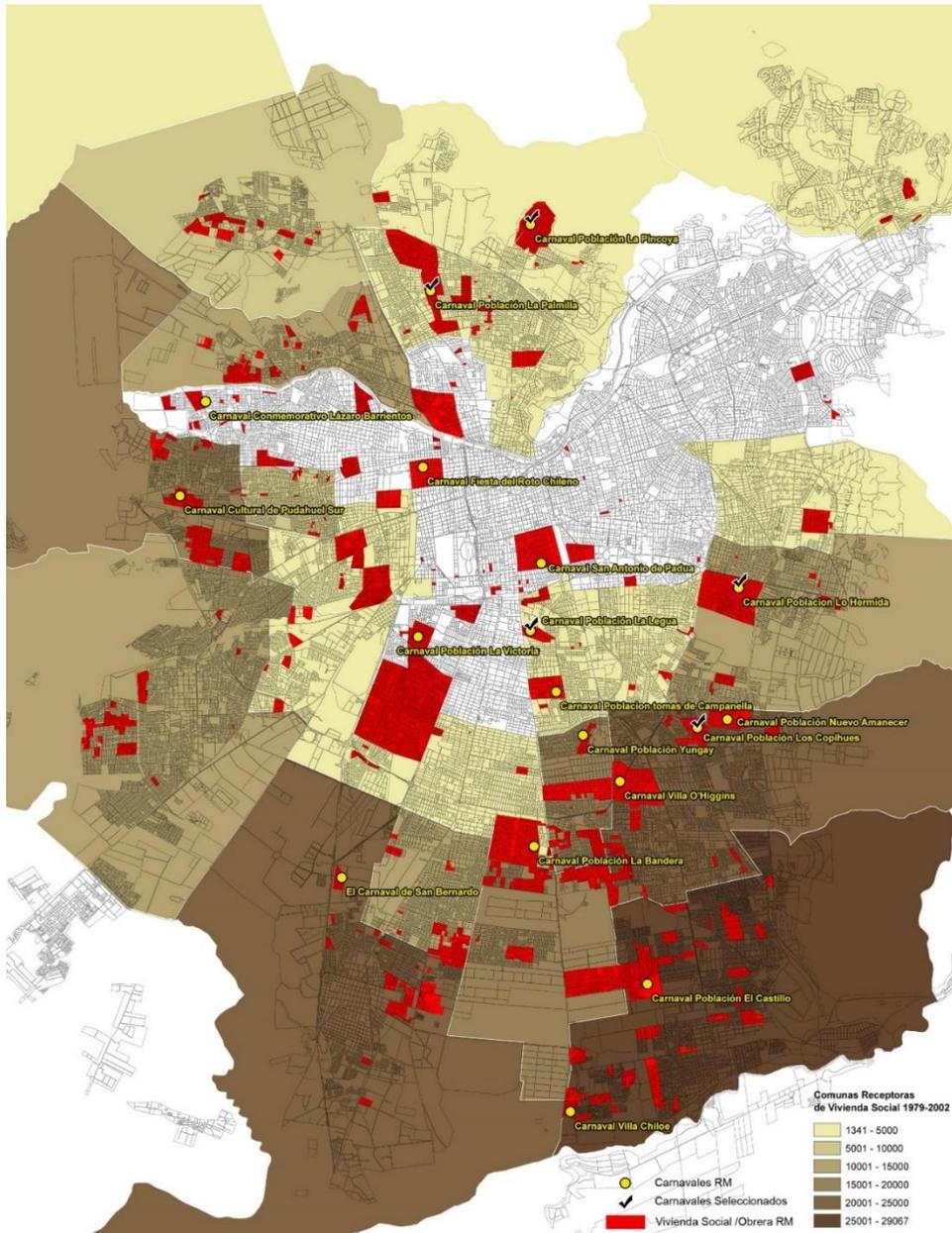
Finalmente, debido a que el carnaval es un estado temporal y espacial acotado (Croose, 2020), además de responder eminentemente a un espacio de celebración, de juega y entretenimiento. Según Santino (2017) sería mejor hablar de Ritualization para referirse a las performances públicas que compartiendo características de lo carnavalesco como la sátira, el absurdo y la celebración dramatizada, se encuentran en un plano instrumental de

comportamiento ritual que tiene objetivos extra ceremoniales o fuera de lo meramente expresivo, tales como la protesta o la crítica al orden político. Santino (2017) sostiene que no hay una contradicción o ambivalencia entre lo carnavalesco y lo ritualesco, sino que una diferencia histórica fundamental. Mientras los carnavales fueron naturalizados y normalizados en la cultura popular a través de lo expresivo-religioso-cultural, lo ritualesco es una construcción cultural desarrollada deliberadamente. En este sentido, ya no cabe preguntarse si alguna de las prácticas estudiadas es en esencia un carnaval, en el sentido antropológico, sino más bien, que formas rituales y expresivas de la carnavalización se utilizan, y lo más importante, que objetivo e intención tiene el uso de lo carnavalesco y lo ritualesco en determinados contextos.

Resultados: Historia del Carnaval de Pobladores

Las prácticas estudiadas se localizan principalmente en zonas residenciales que presentan características de pobreza y desigualdad urbana, sectores de la ciudad que se constituyeron a consecuencia de largos procesos de marginación y segregación residencial que implican en la actualidad altas condiciones de estigmatización, concentración de familias con bajos ingresos, precariedad habitacional, infraestructura pública dañada, altas tasas delictivas, violencia policial, entre otras problemáticas que afectan gravemente la vida cotidiana de sus habitantes. En la sección anexo podrá ver el posicionamiento espacial de las performances identificadas en contraste con las capas comunales de la Región Metropolitana desarrolladas por el Observatorio de Ciudades de la Universidad Católica (2013), y la capa georeferenciada de la “Localización y Volumen De Vivienda Social 1980-2003” construido en base al artículo de Tapia (2011). En la figura se muestra espacialmente la distribución del MP, las políticas de vivienda social del Estado y los casos estudiados.

Figura 1: Posicionamiento Socio-Espacial del Carnaval de Pobladores



Nota. A través de la tecnología ARGIS se ha cruzado información del volumen de vivienda social y el punto de la ubicación geográfica de las prácticas identificadas.

Fuente: Elaboración propia.

En este contexto sociocultural y urbano encontramos las primeras expresiones que tienen antecedentes en la década de 1980s, en relación con las múltiples acciones de solidaridad y resistencia cultural que llevaron a cabo variados colectivos artísticos, políticos, ONGs y organizaciones comunitarias en el MP. Las 5 experiencias seleccionadas para las entrevistas en profundidad asocian su propia historia a los procesos de continuidad y ruptura de organizaciones y asociaciones que nacieron durante la década de 1980s. Las cuales se fragmentaron al inicio de los 1990s y se re-articularon al finalizar la década en nuevas organizaciones comunitarias y colectivos artísticos poblacionales.

“Nuestro nacimiento viene [...] del “taller Santiago” que en los 80 tuvo un fuerte trabajo en La Pincoya, lo mismo que el grupo TUN, ellos armaron muchas cosas culturales, con el Marcos Grez [Actor de la compañía El Gran Circo Teatro] que venían trabajando en CENECA, y la ONG ECO que trabajaba todo el tema de las comunicaciones, hicieron todo un trabajo ahí en La Pincoya, armaron los primeros encuentros de arte y cultura en los años 90 [...] siendo el grupo TUN que data de 1983 uno de los primeros que empieza a trabajar el tema de las danzas andinas en la calle [...] cuando todo eso se acabó, continuamos con el teatro acá en los copihues”. (Dirigente Social 1 Población Los Copihues, Entrevista en Profundidad, 2014)

En este contexto, se destacan las prácticas que se denominaron Teatro de Animación de Base (T.A.B) y Danzas Andinas Callejeras, prácticas dirigidas por actores sociales que utilizaban las herramientas del teatro y la danza como formas de participación comunitaria, defensa de los derechos humanos y protesta de la cual participaban principalmente pobladores urbanos pobres, y que para el caso del teatro Muñoz (1987) identifica en alrededor de 100 colectivos ubicados en la zona centro-sur del país. En el documento del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) de Carlos Ochsenius (1987) se indica como parte de los formatos escénicos del T.A.B algunos elementos que podrían ser gestos embrionarios de las actuales manifestaciones. En la medida que las organizaciones de base y barrios identificados en el documento (e.g. Población La Pincoya, Teatro de Dudosa Procedencia, ONG ECO, CENECA, Población Los copihues, etc.) están vinculadas al nacimiento de las actuales prácticas estudiadas. Sumado a los atributos estéticos y/o artísticos descritos, tales como el pasacalle o caravana, la ritualización y carnavalización de las calles, el uso dramático y teatral de la sátira, la participación artística de pobladores, los llamados a viva voz, el uso de percusión latina artesanal, la danza popular, etc.

Imagen 1: Teatro de Animación de Base, Obra La Chingana, Santiago, 1988.



En este sentido, Ochsensus (1987) identifica estas prácticas como formatos escénicos que daban medios para la representación teatral orientada por el fomento de la participación comunitaria, señalando que:

“El formato escénico puede variar desde la tradicional obra “cerrada”, la dramatización o juego de roles con fines de debate público, hasta la obra “abierta” que intenta hacer del público no solo espectador [...] Sino también actor o coautor. También pueden incluirse aquí la “intervención animativa” de un evento o espacio público, actividad que no se ciñe necesariamente a un solo formato y que en ocasiones trasciende los límites de lo meramente “teatral”: juegos participativos de expresión múltiple, acciones- relámpago, teatro invisible, farándula o carnaval, e incluso todo eso junto”. (Ochsensus, 1987, p.15)

Como podemos apreciar anteriormente, el carnaval o la llamada farándula, era identificado como una de las dinámicas del T.A.B. Si bien son múltiples las expresiones artísticas que tienen lugar en el MP, tales como la música llamada clandestina, el muralismo, la artesanía reivindicativa, el folclore y danza protesta, etc. Y que muchas veces convivían en un mismo territorio, comunidad o acto solidario (Ochsensus, 1983). Para los casos que estamos estudiando, el T.A.B se convierte en uno de sus antecedentes principales- temporal y socialmente hablando- ya que su aparición está asociada tanto al desarrollo, desaparición y re-apropiación de estas prácticas comunitarias a fines de los años 1980s y mediados de los 1990s por las tres primeras experiencias de Carnaval de Pobladores que hacen mención nuestras fuentes orales.

En este contexto, para el año 1999 aproximadamente se han instalan a lo menos tres de estas experiencias: Carnaval de Todas Las Artes en Población La Pincoya (1998), Carnaval We Tripantu de Población de los Copihues (1999), Carnaval San Antonio de Padua en el barrio Bogotá de la comuna de Santiago (1993), que- si bien no se encuentra en la periferia de la ciudad- representa una de las primeras experiencias reconocidas por los actores. Que se suma al Carnaval de Los Mil Tambores de Valparaíso (1999) que significa una de las primeras instancias de socialización masiva, principalmente para los grupos Batuqueros (Colectivos de percusión afrobrasileña). Intercambios que influirán fuertemente en la conformación de nuevos carnavales poblacionales tanto en Santiago como en Valparaíso.

Según las fuentes consultadas, en el período de la transición a la democracia, los espacios recreacionales y culturales empiezan a tener una fuerte importancia como forma organización poblacional, proceso que se desarrolla a partir de distintas fragmentaciones de organizaciones más amplias que se habían creado en el periodo de la dictadura. Durante los años 1990s las organizaciones sociales de base consultadas comienzan a re-articularse conforme a objetivos distintos al movimiento poblacional tradicional, centrándose en prácticas de solidaridad comunitaria frente a las condiciones de pobreza, las limitaciones democráticas de participación, y el desarrollo de una fuerte identidad territorial.

“acá estaba la cagá...mucha droga entre los cabros chicos, pasta, neopren; por eso que mi pareja y yo estábamos metidos en una agrupación que se llamaba COTICO, que funcionaba en todo el sector norte, que estaba orientado a la recreación y protección de los cabros chicos, haciendo cuestiones culturales en La Pincoya, en La Palmilla, en El Cortijo [...]igual después nosotros nos abrimos, pues ya no me parecía como se hacían las cosas, malos manejos y cosas así” (Dirigente social, Población la Pincoya, Entrevista en Profundidad, 2014)

“Normalmente lo que hacíamos era en actividades comunitarias, alguna organización del LUCHIN que necesitara la batucada, y partíamos para allá, los llevaba al Parque O’Higgins, a la “fiesta de los abrazos” [Actividad del Partido Comunista de Chile], los llevaba a donde hubiera cosas, así como carnaval, pero no había muchas” (Dirigente social 1, Población La Palmilla, entrevista en profundidad 2014)

“En enero de 1999 hicimos la primera muestra de nuestro trabajo, en “El carnaval de Santiago” organizado por nosotros, pero apoyados por la Municipalidad, se realizó el día 10 de enero más o menos [...] en Avda. Matta, entre Santa Rosa y San Diego. La escuela desfiló con más de 300 integrantes, vestidos como artistas callejeros, pintores, payasos, cantantes, mimos y chinchineros, vinieron grupos de distintas poblaciones, como de La Pincoya, La legua, Puente Alto, de La Florida, de Quilicura, San Bernardo, etc.” (Músico y tallerista, Participante de Escuela percusión afrobrasileña Kawin, entrevista de campo 2013)

“Con La Pincoya nos apoyamos desde siempre, ellos vienen desde siempre y nosotros vamos desde siempre, ellos llevan un año más que nosotros, hicimos un encuentro de arte y cultura por los años 90 que nos unió, pero esto venía desarrollándose desde antes, y más o menos ya como en el 1991, se hacían los primeros desfiles y danzas andinas callejeras tipo carnaval, pero no se les decía así”. (Dirigente Social 2, Población Los Copihues, entrevista en profundidad 2014)

Por otra parte, los grupos de Danza y Música de Raíz Andina, en este mismo periodo están en pleno desarrollo y coordinación, participando y organizando sus propios carnavales, festivales y muestras artísticas. Destacándose entre ellas la realización de Jacha Qhana o Cruz de mayo indianista, organizado por el Grupo Yuriña de la población Ángela Davis de la comuna de Recoleta (2002), en conjunto estrecho con grupos universitarios y artísticos que han adoptado el Tinku y las Danzas Andinas Callejeras como forma de expresión (Fernandez, 2011 & Notas de Campo, 2013-2014). Aunque a diferencia de los eventos anteriormente mencionados, estos no se circunscriben a barrios específicos, sino que utilizan espacios de connotación simbólica en relación a hitos indígenas, y lugares icónicos de la ciudad de Santiago, tales como La Plaza de Armas, El Paseo Ahumada, Calle Huérfanos, Cerro Huelén, Cerro Blanco, entre otros ejes peatonales y calles del centro cívico y la periferia capitalina.

El año 2005 marca un hito en el crecimiento de estas prácticas, multiplicándose rápidamente por distintas poblaciones emblemáticas tales como La Victoria, Lo Hermida, La Bandera, La Yungay, y La Legua muchas de ellas asociadas con algún símbolo de su identidad territorial.

“Desde el año 2005 en reuniones de coordinación con el equipo de Monitores de [ONG]La Caleta Legua y la Organización Furia Legüina [Batuqueros] nace la idea de celebrar el inicio de la primavera con un Carnaval en el sector de la Emergencia [Nombre de un sector de la población]. Se convocan a otras organizaciones del territorio y junto con ellos se trabajó en carros alegóricos, disfraces para los niños y jóvenes, murales, olla común, murales, etc. Como todo salió bien, y se unieron muchas comparsas de otras poblaciones, seguimos realizándolo año a año [...] como antes habíamos participado del carnaval de los 1000 tambores en Valparaíso, le pusimos 500 Tambores por La Paz y La Vida cómo confrontando así a la violencia que se vive acá” (Gestor Social, Población la Legua, entrevista en profundidad 2014).

“El aniversario de la población siempre se ha realizado, o intentando de hacer, quizás en algún momento costo más, pues había una pelea entre el sector 1 y el sector 2 de Lo Hermida, entonces hacer El Pasacalles- y desde allí que empezó a llamarse carnaval por el aniversario- era como unir los 4 sectores recorriendo la población completa, pero como te digo el evento se viene realizando desde que me acuerdo, pues la población lleva más de 40 años aquí [...] yo creo lo de nombre carnaval paso como desde el 2006 en adelante” (Músico batucada, Población Lo Hermida, entrevista de campo 2013)

Lo interesante de este periodo es que de manera paralela es posible reconocer antecedentes de las tres grandes corrientes identificadas- Las Batucadas y el Carnaval Afrobrasileño, El Teatro Comunitario, y Las Danzas y Músicas de Raíz Andina- en un esfuerzo de coordinación colectiva, que tiene como objetivo crear una red más amplia de territorios y poblaciones donde realizar sus acciones. Así los jóvenes batuqueros que, un comienzo, se mostraban fragmentados y localizados en lugares específicos y pequeños números de organizaciones participantes, aún con cierta resistencia a la participación de la comunidad local, comienzan a configurar una red de organizaciones y eventos de mucho mayor tamaño, la que estaba compuesta por actividades que se realizaban en la comuna de Cerro Navia que convocaba la escuela de arte popular El Fen (2000), el Carnaval de Quilicura (2000) y el Carnaval de Santiago (1999) organizados con apoyo de la escuela Kawin [batuqueros] (que con la separación de esta agrupación dejaron de realizarse), que se suman a los mencionados San Antonio de Padua (1993), La Pincoya (1998) y Los Copihues (1999). Experiencias donde las tres corrientes participan de manera conjunta -según señalan las fuentes orales- desde el año 2005 en adelante.

Si bien la influencia de los grupos andinos y batuqueros ha sido muy fuerte durante los últimos años, la evidencia etnográfica y documental muestra que en estas fiestas populares existe un vasto número de otras apropiaciones e influencias. Tales como música y danza afrocaribeña y sudamericana, arte circense y payasos, representaciones artísticas de distintos pueblos originarios, símbolos de la cultura de masas y de la sociabilidad “juvenil” (e.g. punkies, raperos, cumbieros, etc.), muñecos gigantes, máscaras, performances queer, danzas performáticas de contenidos feministas, entre otras estéticas y prácticas. Por otro lado, los grupos asociados a la identidad y fomento de la música y danza andina continúan con sus propias coordinaciones y actividades colectivas, tales como el ya mencionado Jacha Qhana, también el llamado Tinkunazo del año 2009, que los reúne en una posición de tono más político, apoyando diversas manifestaciones sociales tales como la “resistencia a la minera pascualama”, “el caso bombas”, “romerías del 11 de septiembre”, “marchas del 12 de octubre”, etc. Así, de las tres experiencias permanentes que existían antes del año 2000, desde el año 2005 el número se multiplica a unos seis u ocho, llegándose a contabilizar dieciocho eventos entre el año 2013-2019, autodenominados como carnaval y referidos al nombre de alguna población, sector o barrio.

Imagen 2: Mujer bailando encapuchada, 1era Versión Carnaval Manuel Gutiérrez, Población Lo Hermida, 2013.



Nota. Se protesta por la muerte de un poblador a manos de Carabineros
Fuente: Elaboración propia.

En este sentido, cobra relevancia que el posicionamiento espacial de las prácticas identificadas se relacione con barriadas autoconstruidas o de radicación residencial que se crearon producto de tomas, campamentos, re-localizaciones forzosas, y planes de vivienda social asociados a las consecuencias del MDP y las respuestas del Estado. Si bien estos barrios desde su origen han pasado por distintas etapas de consolidación y renovación material, aún celebran una cierta identidad colectiva y socio-espacial. Sentidos de pertenencia constituidos por elementos endógenos al origen y fundación residencial de barrios y poblaciones, expresada en aniversarios, conmemoraciones, homenajes, fechas de especial y particular importancia para la comunidad local. Como también por la significación sociocultural y política atribuida a las características y la condición de “ser poblador/a”. Así, según palabras del acto central del Carnaval Aniversario de Población Lo Hermida (2013):

“Se realiza este carnaval para destacar la historia de lucha y compromiso de los pobladores, que con sudor y lágrimas dieron vida a la población, tomando un lugar para vivir con sus familias en una ciudad que lo único que ha hecho es expulsar a los pobres. “La Toma” es la única forma en este Santiago Mezquino -donde los poderosos son los únicos con posibilidades de tierra - en que los pobladores tengan su lugar” (Mujer Dirigente, Población Lo Hermida, Notas de Campo 2013).

A lo largo del tiempo estas experiencias han ido estableciendo un entramado de prácticas que se constituyen fuera de lo que se denomina como el “campo artístico nacional”, en la medida que sin acceder a los circuitos estatales, comerciales, industriales y/o universitarios de producción del arte y la cultura constituyen una esfera de creación paralela, y que parafraseando a García-Canclini (2002) constituirían un sub campo de la producción cultural que cuenta con relativa autonomía.

Por otro lado, este crecimiento también ha significado un aumento de sus interacciones con las movilizaciones y protestas nacionales de los últimos años. Constituyéndose además como una red de actores colectivos diversos -que coordinadamente y usando símbolos de expresión creativa-participan en apoyo de las movilizaciones de carácter nacional, y en distintas

acciones locales de protesta, agitación, contestación y reivindicación social, tales como marchas, festivales solidarios, ferias de propaganda, mítines, homenajes, etc. (Ver: Imagen.2). En este sentido, una dirigente mujer del grupo organizador y antigua participante del grupo de danzas de raíz indianista TUN, al referirse al público participante, señala que:

“Al celebrar este nuevo año el principal motivo que nos convoca es apoyar las reivindicaciones por los derechos sociales arrebatados, tales como la salud, la educación, y la autodeterminación cultural- El carnaval es semilla, donde se mezcla la Fuerza y la Alegría para las diferentes luchas que se dan en el país” (Notas de Campo, We Tripantu Población Los Copihues 2013).

Un número importante de los actores sociales de estas prácticas se han ido organizando en torno a las distintas movilizaciones sociales, que entre el año 2006 y 2010 se centraron en las demandas estudiantiles, pero a medida que el ciclo de protestas fue agudizándose hasta llegar a la crisis y revuelta social de octubre de 2019, fueron ampliando su espectro de demandas, observándose en este proceso una relación más estrecha entre las performances públicas y las acciones de agitación social. Esto ha significado la formación de nuevos grupos y coordinadoras de agrupaciones que tienen como principal objetivo participar de las protestas y movilizaciones sociales más allá del espacio comunitario y periférico en el cual se había venido desarrollando el fenómeno hasta ahora.

“Desde que partió el tema del movimiento estudiantil, lo apoyamos, no tengo problemas que vayan como organización, y que no vayan como personas naturales, muchos de ellos son estudiantes. Pero ahí van solo los más grandes, yo les digo que cuando empiecen los encapuchados tienen que restarse, pero igual ha pasado que me llaman “tío estamos presos”, nos pasó “esto y lo otro”, y hay que partir a buscarlos [...] Así funcionamos ahora [...] hay un análisis político de quien convoca los carnavales” (Dirigente Social 1, Población La Palmilla, Entrevista en profundidad 2014)

Sin embargo, a partir del confinamiento del año 2020 producto de la emergencia sanitaria del COVID-19, estas experiencias se han reducido profundamente, logrando apenas identificar durante enero de 2021 la realización del postergado Carnaval de la Palmilla, organizado por la agrupación local Twister en Acción, y con la participación de 20 o más agrupaciones de la región. En particular, desde marzo de 2020 sólo se ha podido identificar participaciones dispersas por parte de las organizaciones de base, localizadas principalmente en las manifestaciones concentradas en el centro de Santiago-específicamente en la zona denominada como “Plaza de la Dignidad”- y en eventos coyunturales como la muerte del cura Mariano Puga en La Legua, el día del “Joven combatiente”, mítines por la “Libertad de los presos políticos de la revuelta”, entre otras.

Conclusiones

El rol social que las prácticas artístico-culturales han tenido en la re-articulación del MP tiene relación, en primer lugar, con un proceso de continuidad y reelaboración de la acción territorial y comunitaria de los pobladores en su propio contexto de vida. Sumado al desarrollo paulatino de nuevos repertorios de acción colectiva que permite hacer visibles sus demandas tanto a nivel comunitario, como en los espacios públicos centrales de la ciudad. La ampliación de estos repertorios de acción y el desarrollo de la creatividad social en el espacio urbano poblacional, permitiría rastrear las continuidades, discontinuidades, rupturas y transformaciones de las redes sociales y organizativas que dan vida al MDP, desde un punto

de vista, que privilegia la construcción de subjetividad por sobre la expresión del conflicto, que privilegia la creación colectiva por sobre la violencia urbana popular.

En este sentido, la emergencia y desarrollo de este tipo de creatividad social, estaría asociada a un cambio en las orientaciones de la acción del actor colectivo poblacional. Una acción que cambiaría de la militancia ideológica partidista -donde la creatividad y el disenso eran reemplazadas por la disciplina y el orden- hacia un conjunto de acciones locales, pragmáticas y con fuerte identidad territorial que tienen por objetivo fomentar espacios autónomos de participación y desarrollo político-cultural de los sectores urbano-populares. En este marco de análisis, la creatividad social, es decir, la elaboración colectiva de estrategias y repertorios de acción colectiva basados en la cultura, es un proceso por el cual los pobladores y pobres urbanos re-elaborarían y potenciarían su presencia en la esfera político-social de la post-transición. Contexto donde las grandes coaliciones gobernantes se especializaron en fuertes y cerradas estructuras burocráticas partidistas, y los pobladores paralelamente comenzaron a re-articularse desde el propio y particular contexto del MP.

Si bien la creatividad en la historia de las ciencias sociales se ha estudiado bajo el prisma del Genius, es decir, como una característica individual y excepcional de virtuosismo. O desde el prisma de lo novedoso, que en el último tiempo ha devenido en un instrumento económico determinado por la captura del valor de la innovación (Burns and Machado and Corte, 2015). El desarrollo de estas prácticas sociales daría cuenta de una esfera creativa distinta, que puede interpretarse como una des-privatización de la creatividad, una cierta “democratización creativa” (Joas, 1996). Para entender en profundidad el rol de éstas y otras prácticas, es necesario un programa de investigación de largo alcance que tenga como objetivo comprender, empírica y conceptualmente, los componentes de la creatividad social y movilización de los actores sociales en el marco de “la importancia político-cultural de la risa y la carnavalización como expresión de lo no oficial, de lo subversivo” (Burke, 2008, p.16).

Nociones que permitirían repensar los espacios de ejercicio de la democracia y la participación, que según Joas (1996) desplazarían el horizonte de comprensión de la acción colectiva, desde la auto-constitución de un “súper-sujeto unitario” hacia las dinámicas de democratización creativa de la sociedad. Finalmente, siguiendo a Espinoza (1999) en vez de llevarnos a concluir en la desaparición del poblador como actor colectivo. Los antecedentes locales de estas prácticas, por el contrario, podrían representar más bien sólo un cambio en las orientaciones y estrategias de la acción colectiva poblacional, y que valiéndose de otros medios culturales y creativos ha sobrevivido a la imposición y consecuencias socioculturales del neoliberalismo y la post-transición. Organizándose en las redes sociales comunitarias del MP, y desarrollando nuevos repertorios de acción colectiva que permitirían al MDP ampliar su defensa por el derecho a la ciudad de los más pobres.

Referencias

- Angelcos, N. & Pérez, M. (2017) *De la “desaparición” a la reemergencia: Continuidades y rupturas del movimiento de pobladores en Chile. Latin American Research Review*; 52(1), pp. 94-109.
- Bajtín, M. (1975) *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza
- Balandier, G. (1994) *El poder en escena*. Barcelona: PAIDOS.
- Banda, C. & Navea, V. (2013) *En Marcha*. Ensayos sobre arte violencia, y cuerpo en la movilización social. Santiago: ADREDE
- Baroja, J. (1965) *El Carnaval: Análisis Histórico Cultural*. Madrid: Alianza Universitaria.
- Bello, E., Ochsenius, C. & Olivari, J. (1992) *Un cuerpo vivo. Teatro y Animación de Base*. Santiago: CENECA
- Burke, P. (1999) *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (2008) *Civilización, disciplina, desorden: tres casos de estudio sobre historia y teoría social*. *Revista Historia y Sociedad* 15 (Julio) 11-26.
- Burns, T., Machado, N., & Corte, U. (2015) *The sociology of creativity: Part I: Theory: The social mechanisms of innovation*. *Human Systems Management* 34:179-199.
- Campos, L. (2009) *Los Murales De La Victoria: Efectos de Sentido y Lugar*. *Actual Marx/ Intervenciones* 8:129-142. Santiago, Chile.
- Cortes, A. (2013) *A Struggle Larger Than a House Pobladores and Favelados in Latin American Social Theory*. *Latin American Perspectives* 189 (vol. 40 no. 2): 168-184.
- Cortes, A. (2016) *The Murals of La Victoria Imaginaries of Chilean Popular Resistance. Latin American Perspectives*, 43(5): 62-77
- Crichlow, M. & Armstrong, P. (2010) *Carnival praxis, carnivalesque strategies and Atlantic interstices*. *Journal Social Identities* 16 (4): 399-414
- Croose, J. (2020). *Performing places: Carnival, culture and the performance of contested national identities*. In Ashley T. & Weedon A. (Eds.), *Developing a Sense of Place: The Role of the Arts in Regenerating Communities* (pp. 139-161). London: UCL Press.
- Danneman, M. (1998) *Enciclopedia del Folclore de Chile*. Santiago: Universitaria.
- García-Canclini, N. (2002) *Culturas populares en el capitalismo*. Buenos Aires: Grijalbo
- Espinoza, V. (1999) *Continuidad histórica de la Acción Colectiva de los Pobladores Chilenos Redes Sociales e Interacción Estratégica*, pp.189-217 in Kingman Eduardo and Salman Ton (ed.), *Antigua Modernidad y Memoria del Presente*. Cuitos Urbanas e Identidad. Quito: FLACSO.
- Fernández, F. & López, F. (2011) *Thuqhuri Marka: un pueblo danzante. Las Danzas andinas en Santiago de Chile*. Pp.11-20. In Fernández Francisca And Lopez Fernanda (ed.), *Santiago Jacha Marka*. Santiago: Quimantú.
- Garcés, M. & Valdés, A. (1999) *Estado Del Arte De La Participación Ciudadana En Chile*. Santiago: Oxfam- Gb.
- Garcés, M. (2002). *Tomando su Sitio. El movimiento de pobladores de Santiago, 1957-1970*. Santiago: LOM Ediciones.
- Gotham, K. (2005) *Theorizing urban spectacles Festivals, tourism and the transformation of urban space*. *City*, 9 (2): 225-246
- Jasper, J.(1999) *The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnston, H. & Klandermans, B. (1995) *Cultural Analysis of social movements. Social Movements and Culture*. pp.03-24, in Johnston, Hank, & Klandermans, Bert. (Eds.). *Social Movements and Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Joas, H. (1996) *The creative of action*. Chicago: University of Chicago press.

- Jordán, L. (2009) *Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino*. Revista Musical Chilena 212 (Julio):77-102
- Melucci, A. (1995) *The Process of Collective Identity*. pp. 41-63, in in Johnston, Hank, & Klandermans, Bert. (Eds.). *Social Movements and Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Mercado, C. (2006) *Fiestas tradicionales de Chile*. Santiago: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.
- Muñoz, D. (1987) *Poética de la población marginal: teatro poblacional chileno: 1978-1985: antología crítica*. Mineapolis: Prisma Institute
- Observatorio de Ciudades de la Pontificia Universidad Católica (2013) *Grupos Socioeconómicos, Zonas Censales y Manzanas de la Región Metropolitana de Santiago, Formato ARGIS*. Obtenido desde <https://ideocuc-ocuc.hub.arcgis.com/>
- Ochsenius, C. (1987) *Teatro y Animación de Base en Chile*. Santiago: CENECA.
- Ochsenius, C. (1983) *Agrupaciones culturales populares bajo el autoritarismo: esbozo de periodización: 1973-82*. Santiago: CENECA
- Pérez, A. (2014) La creación artística como lenguaje de la resistencia a la dictadura militar. *Revista Electrónica de Artes* (1): 15-45
- Rivera, A. (1983) *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario: Chile: 1973-1982*. Santiago: CENECA
- Santino, J. (Ed.). (2017) *Public Performances: Studies in the Carnivalesque and Ritualesque*. Boulder, Colorado: University Press of Colorado
- Salinas, M. (2001) *¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910*. Revista Mapocho 50: 281-325.
- Subercaseux, B. (2006) *La cultura en los gobiernos de la concertación*. Universum (Talca), 21(1): 190-203.
- Swidler, A. (1995) *Cultural Power and Social Movements*, pp.25-40. in Johnston, Hank, & Klandermans, Bert. (Eds.). *Social Movements and Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Tapia Zarricueta, R. (2011). *Vivienda social en Santiago de Chile. Análisis de su comportamiento locacional, período 1980- 2002*. Revista INVI, 26(73), 105-131.
- Tilly, C. (2001) *Collective Action*, pp.189-203. In Stearns, Peters (Ed.) *Encyclopedia of European Social History* (Vol. 3). Detroit: Charles Scribner's Sons.
- Tironi, E. (1994) *Cultura y comunicaciones en una época de transición (Chile, 1990-1994)* *Proposiciones* (25): 47-56.