

CONVIVIALIDAD EN TENSIÓN: CONFLICTO Y NEGOCIACIÓN EN ESPACIOS CULTURALES Y COMUNITARIOS EN CHILE

Conviviality in Tension: Conflict and Negotiation in Cultural and Community Spaces in Chile

NICOLÁS ORELLANA ÁGUILA*

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2025 – Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2025

Resumen:

Este artículo analiza las formas de convivencia en espacios culturales y comunitarios en Chile poniendo énfasis en las tensiones y negociaciones que atraviesan las interacciones cotidianas en estos entornos. Desde un enfoque etnográfico, se examina el caso específico de un espacio cultural recuperado en la comuna de Santiago que muestra cómo la convivencia no supone la ausencia de conflicto, sino que se configura a través de relaciones de poder, disputas y negociaciones situadas. Los hallazgos indican que las tensiones son inherentes a la convivencia y responden principalmente a dimensiones políticas, más que a factores organizativos o estructurales, y que pueden afectar la continuidad de los proyectos colectivos. Asimismo, se explora el impacto de estas dimensiones en las prácticas de convivencia y los procesos comunitarios a nivel local. Finalmente, se proponen líneas futuras de investigación para profundizar en el impacto de estos fenómenos en la construcción y la transformación de la convivencia.

Palabras clave: convivencia; espacios culturales; conflicto social; dinámicas comunitarias; etnografía.

Abstract:

This article analyzes forms of conviviality in cultural and communitarian spaces in Chile, emphasizing the tensions and negotiations dynamics that shape everyday interactions in these environments. Through an ethnographic approach, it examines the specific case of a politically reappropriated cultural space in the municipality of Santiago, which illustrates how conviviality does not imply the absence of conflict but is instead configured through power relations, disputes, and situated negotiations. The findings indicate that tensions are inherent to conviviality, and are primarily political rather than organizational or structural and may influence the continuity of collective projects. Additionally, the study explores how these political dimensions impact communal practices and local community processes. Finally, the article outlines future research directions to further examine the role of these phenomena in the construction and transformation of conviviality.

Keywords: conviviality; cultural spaces; social conflict; community dynamics; ethnography.

* Doctor en Ciencias Políticas y Sociales. Investigador independiente. El artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt Postdoctorado N° 3210149, del que el autor es investigador responsable. ORCID: 0000-0002-9002-4502. Correo-e: nicolasorellanaaguila@gmail.com

Introducción

El estallido o revuelta de octubre de 2019 en Chile dio lugar a una multiplicidad de experiencias colectivas en distintos espacios, principalmente en los barrios, poblaciones y territorios donde se despliegan las vidas cotidianas de quienes participaron (o aún participan) en ellas. Más allá de sus denominaciones (asambleas o cabildos, principalmente), estos espacios representaron formas de participación política no institucional que desafiaron la estructura tradicional del poder. En muchos casos, estas prácticas se articularon como formas de acción política que subvertían la norma establecida al promover una vida democrática al costado del Estado (Lundström, 2018) con una dinámica de movilización “de abajo hacia arriba” (Flinders & Wood, 2018). En general, estas experiencias expresaban una forma de participación más activa, directa y horizontal, en contraste con las formas tradicionales de representación política (Akçali, 2018; Cáneva, 2016; Sitrin & Azzellini, 2014).

Si bien estas experiencias adquirieron una relevancia pública significativa¹, con el tiempo enfrentaron diversos desafíos derivados de las transformaciones político-institucionales, sanitarias y económicas. Entre estos, destacan el Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución de noviembre de 2019 y la pandemia de COVID-19. El llamado “Acuerdo de Noviembre” reconfiguró el panorama de la movilización y generó distintos posicionamientos dentro de las asambleas: algunas optaron por apoyar el proceso constituyente que se iniciaría en abril de 2020, otras se fragmentaron entre quienes confiaban en el proceso y quienes lo rechazaban por considerarlo una maniobra de las élites políticas, mientras que otras mantuvieron una postura crítica y apostaron a la movilización social permanente. A pesar de la continuidad de

las manifestaciones en distintos territorios, su masividad comenzó a disminuir con el tiempo, lo que transformó significativamente la dinámica de participación.

Por otro lado, la llegada del COVID-19 al país en marzo de 2020 marcó un punto de inflexión aún más profundo. Las manifestaciones, que a inicios de ese mes experimentaban un renovado impulso —con hitos como la multitudinaria marcha del 8M—, se vieron abruptamente interrumpidas con la declaración del Estado de Emergencia y la imposición de confinamientos obligatorios. Esta situación alteró las formas de interacción social y debilitó la continuidad de las protestas, y terminó por afectar la dinámica de organización territorial que había emergido en el contexto de la revuelta.

No obstante, a pesar de las dificultades tanto internas como externas, muchas de estas experiencias colectivas no desaparecieron, sino que se transformaron y continúan vivas. Este artículo tiene por objetivo analizar una de estas experiencias: el proceso de recuperación de un espacio cultural —un teatro— abandonado en la comuna de Santiago por parte de vecinas y vecinos del barrio circundante. Me concentraré en el análisis de las formas de convivencia que emergen en estos espacios organizativos, prestando especial atención a cómo sus dinámicas internas expresan tanto formas de resistencia frente al sistema político e institucional, como también las tensiones, conflictos y negociaciones que existen al interior de las propias organizaciones. En este marco, me interesa indagar cómo se configura la convivialidad en contextos marcados simultáneamente por la contestación política y por disputas internas: ¿de qué manera se produce y sostiene la convivialidad en espacios organizativos que articulan resistencia política y conflicto interno?

Argumento que la convivialidad en estos espacios es intrínsecamente tensionada: lejos de ser una convivencia armónica y homogénea, se configura a través de disputas, reajustes y acuerdos inestables que moldean sus formas de apropiación y su continuidad en el tiempo. Asimismo, sostengo que las diferencias en torno a las formas de apropiación de los espacios culturales responden sobre todo a orientaciones políticas disímiles, más que a condiciones estructurales u organizativas.

El estudio se basa en una etnografía realizada entre enero de 2022 y diciembre de 2024 en una organización comunitaria de un barrio céntrico de Santiago de Chile. El acercamiento etnográfico, con su énfasis en la participación directa y el registro de experiencias desde la perspectiva de los propios actores (Restrepo, 2018; Guber, 2011; Graeber, 2009; Castañeda, 2010; Clifford, 1983) permite captar la complejidad de estos procesos y comprender las formas en que las personas resisten, se tensionan y negocian en la vida cotidiana. En este caso, adopto el enfoque de participación observante de Juris y Khasnabish (2013), una perspectiva comprometida que reconoce la implicación del investigador en los procesos sociales y políticos estudiados, y que enfatiza la necesidad de un “estar ahí” implicado que permite comprender la densa trama de relaciones, significados y conflictos que configuran estos espacios organizativos (Clifford, 1983; Geertz, 2003 [1973]; Graeber, 2009; Restrepo, 2018; Verd & Lozares, 2016). La particularidad de esta perspectiva es que quien investiga se identifica con las experiencias como activista en “momentos de participación más comprometidos física y emocionalmente” (Juris & Khasnabish, 2013, p. 374), y a la vez se sitúa en momentos de interpretación crítica, mediante los cuales apunta a

construir espacios de compromisos intersubjetivos y de diálogos que develen los ejes de la investigación (Arribas, 2020).

En este marco, además de mi participación observante, realicé una serie de entrevistas etnográficas que me permitieron, como señala Restrepo (2018), “contrastar de manera formal y sistemática lo que ya se conoce mediante el trabajo de campo que la antecede y la posibilita” (p. 81). En total, llevé a cabo ocho entrevistas con participantes que se identificaron con los dos grupos que más adelante describiré (Grupo Artista y Grupo Territorial) y cuyas edades oscilan entre los 35 y 70 años. Estas me permitieron contrastar la información y pistas analíticas obtenidas en mis notas de campo con los discursos y percepciones, “racionalizadas”, de quienes participaron en el espacio de esta investigación.

En las secciones siguientes, desarrollo el concepto de convivialidad (tensionada) para analizar cómo las dinámicas cotidianas en estos espacios combinan resistencias, disputas internas y acuerdos parciales. Luego, presento la experiencia organizativa que sirve de base para este estudio, junto con los eventos que ilustran estas tensiones, para finalizar con un análisis sobre el papel constitutivo de la convivialidad en las organizaciones territoriales.

Convivialidad: un término para comprender la dinámica de las experiencias colectivas

En la antropología chilena, el término “convivialidad” es poco utilizado para describir las formas en que los grupos humanos (y no humanos) conviven. Históricamente, la disciplina ha privilegiado el concepto de “comunidad” para analizar las sociabilidades en sociedades no

estructuradas en torno al mercado capitalista. Sin embargo, dado que hoy la mayoría de las sociedades operan dentro de un sistema capitalista globalizado, parece apropiado ampliar las categorías analíticas para comprender las formas contemporáneas de interacción y coexistencia.

Más allá de las formulaciones teóricas, la antropología ha abordado empíricamente las sociabilidades de grupos en localidades relativamente cerradas, como lo hicieron Malinowski (1986 [1922]), Mead (1990 [1928]), Benedict (1961 [1935]), Evans-Pritchard (2015 [1950]), Mauss (2009 [1923-1924]), Clastress (1974), Graeber (2009) y Redfield (1944), entre otras y otros. Estas investigaciones aluden al término comunidad para referirse a los grupos estudiados, describiéndolos generalmente desde una perspectiva de “universo autocontenido social, cultural y económicamente” (Kearney, 1996, p. 1), lo que implica condiciones materiales específicas, así como una idea de totalidad y homogeneidad (Trapaga, 2018). Aunque útil, el término presenta ciertas limitaciones. En primer lugar, opera como un ideal de homogeneidad interna (Adloff & Caillé, 2022), en que las relaciones entre los integrantes se perciben como armónicas y estables, basadas en una adscripción naturalizada y casi inmutable (Marinas, 2006). Esto lleva a que todo lo no capitalista pueda ser interpretado como comunidad. Además, establece una dicotomía entre un “nosotros” comunitario y un “ellos” no comunitario, lo que dificulta la diferenciación interna entre sujetos y privilegia relaciones que, al oponer los lazos sociales “auténticos” de la comunidad a los “inauténticos” de una sociedad alienada, destemplan el cambio social y lo convierten en una estructura estática de “antes” y “después” (Young, 1986, p. 5). Esta perspectiva dificulta el uso del término comunidad para describir relaciones que surgen

de tensiones, desigualdades y poder, así como para observar transformaciones e inestabilidades en las formas de convivencia.

¿Cómo salir, entonces, del impasse de un término que describe relaciones sociales, pero las concibe como atemporales, en un contexto de crisis y tensiones permanentes? El término *convivialidad* ofrece una alternativa para dar cuenta de las sociabilidades cotidianas en espacios donde se expresan tensiones, precariedades, inestabilidades, desigualdades y poder.

En 1973, Iván Illich (1973) propone el término *convivialidad* para referirse a sociedades que imponen barreras y controles comunitarios al crecimiento de sus herramientas tecnológicas con el fin de prevenir problemas sociales mediante la reestructuración de sus instituciones. Aunque, inicialmente, en un sentido normativo, el trabajo de Illich inspiró otros desarrollos en torno a esta idea, entre los que destacan los de Paul Gilroy, del movimiento convivialista y del grupo MECILA. Gilroy (2004), preocupado por la crisis de la sociedad multicultural en Europa, en particular en Gran Bretaña, y el auge de discursos identitarios, xenófobos y nacionalistas, se preguntó cómo generar una política multiculturalista que articule una forma de convivencia que permita habitar un mismo espacio considerando la diversidad cultural y la tolerancia. Caillé, redactor del primer borrador del Manifiesto Convivialista, señala que el objetivo del convivialismo “es tratar de trazar las líneas generales de un mundo alternativo viable” (Caillé et al., 2014, p. 40).

El término surge, por tanto, como una propuesta tanto analítica como activista, y a partir de él se empieza a hablar del movimiento convivialista (Costa, 2022). Para quienes firma-

ron su manifiesto, el convivialismo describe los principios que nos ayudan a identificar un mundo alternativo viable que permite la competencia y la cooperación simultánea entre seres humanos, con una preocupación compartida por salvaguardar el mundo, conscientes de que formamos parte de él y de que sus recursos naturales son finitos” (Caillé et al., 2014, p. 30). Estos principios son: una humanidad común, una sociabilidad común, el principio de individuación y el principio de un conflicto gestionado.

El Manifiesto Convivialista es un llamado a la acción, pero no define de manera explícita qué entiende por convivialidad. Este vacío comienza a llenarse en otros trabajos de los mismos autores, quienes afirman que el convivialismo es una filosofía política que toma el relevo de las grandes narrativas de la modernidad (liberalismo, socialismo, comunismo y anarquismo), heredando y combinando sus promesas con el objetivo de superarlas (Caillé et al., 2021; Caillé, 2018; Caillé & Chanial, 2016). Esto dio pie a una serie de trabajos que buscan una reflexión colectiva y una definición operativa, muchos de ellos surgidos desde el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (MECILA)².

MECILA entiende la convivialidad como un término con función analítica para describir la coexistencia como un campo abierto de negociación. Observa las interacciones cotidianas “en contextos caracterizados por la desigualdad y la diversidad, [enfoque que permite] la integración del nivel micro, i.e. las relaciones cotidianas, en la investigación en desigualdad usualmente restringida al análisis de macro-estructuras” (MECILA, 2017, p. 8). Así, se vincula estrechamente con la desigualdad, pues describe “constelaciones constituidas por lazos de solidaridad y cooperación, pero también por las diferencias, el

conflicto, la violencia y la dominación” (MECILA, 2022, p. 12). La convivialidad, por tanto, no es una construcción puramente armónica, sino que involucra también las tensiones inherentes a las relaciones e interacciones.

La convivialidad puede conceptualizarse como las formas en que las interacciones diarias entre individuos y colectivos generan contextos de convivencia, lo que implica procesos de negociación, diálogo y tensiones *relacionadas con las posiciones sociales e identidades culturales*, las cuales están atravesadas por desigualdades y dinámicas de género, etnicidad, religión, entre otros factores (Segura, 2022). Adloff (2019) señala que los intercambios conviviales se estructuran a partir de la “libre asociación, donde el principio de no-remuneración y el dar y recibir recíproco entran en vigor” (p. 44), lo que cuestiona los modelos de prosperidad fundamentados en lo material, lo cuantificable y lo monetario, característicos de las sociedades actuales.

Desde esta perspectiva, la convivialidad plantea interrogantes sobre cómo queremos vivir en común y cómo es posible organizar políticamente la sociedad adoptando un enfoque anti-utilitarista que entiende las relaciones sociales como fines en sí mismo (Caillé, 2014, en Adloff, 2019). Así, su análisis abarca diversas dimensiones de la vida cotidiana, entre las cuales destaca la importancia de los procesos de la vida diaria en los que las personas coexisten en interacciones ordinarias reinterpretando continuamente sus diferencias y ajustando de manera dinámica sus formas de habitar y relacionarse en un mismo espacio (Heil, 2022). Esto posibilita una mirada que incorpora tanto identidades precarias como decisiones situacionales (Gluckman, 1940).

Poner el acento en la convivialidad significa resaltar la relacionalidad desde la cual se construye la cotidianidad, más que la posicionalidad del yo frente a otras u otros, como hace la perspectiva comunitarista. Este desplazamiento de la identidad de las comunidades a la relacionalidad de la convivialidad implica una complejización del potencial analítico del término, pues permite situarlo en su interacción o yuxtaposición con la diferencia, la desigualdad, el conflicto y la inestabilidad de las relaciones sociales (Heil, 2022) propias de las sociedades contemporáneas.

En este marco, propongo operar con este término para dar cuenta de las formas tensionadas de convivir en una organización territorial basándome en la indagación de resistencias cotidianas, conflictos constitutivos y negociaciones limitadas. A continuación, se describen los eventos que responden a estas dimensiones significativas.

“El Colectivo Vecinal”: constitución de una organización cultural territorial-vecinal

A mediados de 2021, un grupo de vecinas y vecinos de un barrio céntrico de Santiago, que se había estado organizando en diversas instancias colectivas tras la revuelta de octubre de 2019 (asambleas, cooperativas, comités y comisiones diversas), se reunió en un espacio físico: un teatro abandonado por décadas por las instituciones encargadas de su administración. La motivación inicial fue conmemorar el segundo aniversario de la revuelta, en un contexto marcado por los desconfinamientos después de meses de aislamiento a causa de la pandemia de COVID-19. Sin embargo, lo que comenzó con un objetivo específico (la conme-

moración) se extendió cuando surgió la idea de apropiarse colectivamente del teatro para devolverle la vida convirtiéndolo en un espacio accesible tanto para las vecinas y los vecinos como para el mundo de la cultura, la política y las artes. Se buscaba que el teatro se transformara en un punto de expresión cultural, social y político en el barrio, donde fueran las propias vecinas y vecinos quienes participaran en su reactivación y apropiación.

En un primer momento, la institución encargada del espacio se negó a prestar el teatro para la conmemoración³. Luego, según me relataron Nibaldo y Josefina⁴, la Corporación accedió a arrendarlo por un monto en dinero. Ante esta respuesta, las vecinas y vecinos sugirieron que, si no se les facilitaba el espacio, lo ocuparían de hecho. La reacción del responsable fue de sorpresa, e incluso algo de temor, pues en 2021, a pesar de los largos confinamientos, las movilizaciones y la organización territorial surgida durante la revuelta seguían siendo fuertes, por lo que la sugerencia de ocupar un teatro público era una posibilidad real. Y un hecho como ese habría generado un escándalo político para una alcaldía que se proclamaba progresista. La situación, esta vez, estuvo a favor del colectivo.

A los pocos minutos, y tras algunas llamadas, la Corporación accedió a permitir el uso del teatro para la conmemoración, la cual se realizó sin inconvenientes y con una gran participación vecinal. Este evento abrió la posibilidad de que el espacio fuera utilizado de manera más permanente con el propósito de organizar un centro de expresión cultural, artística, política y vecinal a cargo de las y los habitantes del territorio. Aunque existen diferencias en los relatos sobre este momento –algunos atribuyen la iniciativa a la Corporación, otros a un grupo específico

dentro del colectivo y otros a la presión general del colectivo—, lo cierto es que desde diciembre de 2021 se comenzó a gestionar un acuerdo de uso permanente del espacio entre vecinas y vecinos, y la Corporación. Además, las vecinas y vecinos empezaron a reunirse con más frecuencia con el objetivo de “abrir las puertas del Teatro [...] a las necesidades y expresiones artísticas, culturales, sociales y políticas de la comunidad” (Acta, 2 marzo 2022).

En las primeras asambleas de lo que llamaré el Colectivo Vecinal, se planteó rápidamente el desafío de organizarse internamente para cumplir con los objetivos definidos. Siguiendo el espíritu de la revuelta, el colectivo adoptó una organización asamblearia, como la que predominaba en las organizaciones territoriales de la época (Orellana, 2022; Ureta et al., 2021; Guerrero & Pérez, 2020; Vergara, 2019; Gómez, 2019). Es decir, se organizó de manera horizontal y participativa, y estableció comisiones para las diversas tareas relacionadas con la revitalización del teatro. Las comisiones (Difusión, Programación, Financiamiento, Funcionamiento y, más tarde, Vinculación con el Medio y Patrimonio) tenían tareas específicas y debían presentar sus avances en las asambleas generales, que se comenzaron a realizar aproximadamente cada dos semanas en el teatro. Como menciona Fermín:

En la organización es al revés de lo que se puede pensar de una organización tradicional, y eso es lo que a mí me llama la atención... Para participar del Colectivo, tú tienes que participar en una comisión. O sea, no puedes participar del Colectivo y no participar en ninguna comisión. ¡Y eso es bacán! Porque te obliga a trabajar en algo (Entrevista, 11 noviembre 2022).

En cuanto a las relaciones formales con la contraparte, la Corporación propuso no ceder el espacio a la comunidad, sino gestio-

nar conjuntamente el teatro con las vecinas y vecinos organizados. Esta gestión involucraba a la Corporación, al grupo que llamaré TIH, y a representantes del Colectivo en su conjunto (donde TIH participó en sus inicios). Durante el primer año, se gestionó de manera tripartita, lo cual, aunque no fue la causa directa de las tensiones internas, reflejó las posiciones predominantes en el colectivo.

A pesar de las dificultades iniciales, durante varios meses el Colectivo Vecinal funcionó relativamente bien, avanzando tanto en los aspectos prácticos como en los políticos, especialmente en relación con la Corporación y, por extensión, la Municipalidad. A lo largo de ese tiempo se forjaron relaciones, se consolidaron otras y también surgieron amistades, enemistades y choques profundos. No obstante, el trabajo conjunto continuó y el levantamiento del teatro siguió avanzando.

En la siguiente sección, me centraré en describir una serie de eventos que evidencian cómo, a pesar de que el Colectivo Vecinal se inscribe en el espíritu de las organizaciones que emergieron tras la revuelta social, no constituye una experiencia homogénea de resistencia antiinstitucional, sino que, al igual que muchas de estas organizaciones, se configura como un espacio de disputas, tensiones, negociaciones y solidaridades.

El Colectivo Vecinal como espacio en disputa de proyectos políticos

El Colectivo Vecinal emergió de la confluencia, más circunstancial que sistemática, de diversos mundos y formas de habitar y participar, reunidos en un mismo espacio. Entre la treintena de participantes que lo conformaban

inicialmente, coexistían múltiples trayectorias profesionales y ocupacionales: actores y actrices, trabajadoras sociales, bailarinas, profesoras y profesores, muralistas, antropólogas y antropólogos, sociólogas, serigrafistas, artesanas, fleteras, cocineras y cocineros, vendedoras, estudiantes, artistas, cuidadoras y cuidadores, economistas, comunicadores, ingenieras e ingenieros, jubiladas y jubilados, así como personas sin una profesión u oficio definido. También coexistían diversas condiciones laborales y económicas: personas con empleo estable, trabajadores y trabajadoras en condiciones de precariedad, personas cesantes y quienes dependían de una pensión para su sustento. Varias de estas personas habían participado previamente en experiencias colectivas surgidas a raíz de la revuelta de octubre de 2019, tales como las asambleas del barrio, diversas comisiones, cooperativas y colectivos, e incluso en emprendimientos productivos autogestionados. Las edades de las y los participantes fluctuaban entre 27 y 70 años.

La efervescencia social de la revuelta había disminuido pero aún se sentía fuerte. Muchas fuerzas sociales se habían reorientado hacia el proceso de reemplazo constitucional que estaba en marcha en ese momento (posteriormente rechazado en el plebiscito de octubre de 2022) y otras mantenían activa la movilización y acción directa, lo que confería al período un carácter de transformación histórica. Por ello, desde su origen, el Colectivo Vecinal se planteó objetivos que sus propias y propios integrantes consideraban ambiciosos. A comienzos de 2022, este definió su objetivo general: abrir las puertas del teatro a las necesidades y expresiones artísticas, culturales, sociales y políticas de la comunidad sobre la base de principios y valores claramente definidos.

Entre los principios, se encontraban la defensa y respeto de los derechos humanos y la memoria comunitaria; la valoración de la dignidad de las personas en su diversidad, con un enfoque feminista, de género, plurinacional y multicultural, especialmente orientado hacia los grupos históricamente discriminados, y la promoción de la solidaridad y el apoyo mutuo, privilegiando a organizaciones y comunidades del territorio. Los valores que estructuraban la propuesta del Colectivo Vecinal enfatizaban en el funcionamiento del teatro como un espacio de encuentro, intercambio y creación, que fortaleciera vínculos entre personas con distintas trayectorias ocupacionales, talentos, edades, géneros, nacionalidades, culturas y condiciones sociales. Además, se concebía como un espacio de expresión comunitaria para las artes, la cultura y los saberes, así como un lugar de diálogo, reflexión, solidaridad y apoyo mutuo. Finalmente, el colectivo consideraba el teatro también como un espacio para el juego, la celebración y la alegría (Acta, 2 marzo 2022).

Estos principios, valores y objetivos articulaban una visión del teatro que trascendía su dimensión física y lo proyectaba como un espacio de participación, inclusión y construcción comunitaria, estrechamente vinculado con su territorio. No obstante, en este marco social y vecinal diverso, comenzaron a sedimentarse tempranamente distintas orientaciones de dicha visión que, con el tiempo, dieron lugar a una disputa que se tornaría irreversible.

Tres grupos y dos orientaciones en la configuración del Colectivo Vecinal

Desde sus primeras etapas, el Colectivo Vecinal experimentó un proceso de diferenciación

interna que llevó a la conformación de distintos grupos, estructurados en torno a dos orientaciones principales. La primera de estas orientaciones, que aquí llamaré el “Grupo Artista”, estuvo compuesta principalmente por personas y organizaciones vinculadas al mundo de las artes escénicas, en este caso el teatro, la danza y la música, así como a la gestión asociada a ellas. En términos institucionales, este grupo podría asimilarse a la categoría de “agentes culturales”, utilizada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP, 2021) para caracterizar a quienes se desempeñan en áreas tradicionalmente relacionadas con el arte, la cultura y el patrimonio, aunque en la práctica este término suele referirse a quienes participan activamente en el mundo artístico y el Grupo Artista, dentro del Colectivo Vecinal, puede describirse bajo esos mismos términos. Algunas y algunos de sus integrantes ya habían participado en experiencias colectivas desde la revuelta de octubre de 2019, lo que influyó en su aproximación a la organización del espacio.

En contraposición, se configuró una segunda orientación, que aquí llamaré el “Grupo Territorial”. Este agrupaba a una diversidad de personas provenientes de los múltiples oficios y profesiones que conformaban el Colectivo Vecinal: profesoras y profesores, cocineras y cocineros, transportistas, comunicadoras, antropólogas y antropólogos, actrices, serigrafistas, personas sin una profesión definida, ingenieras e ingenieros, sociólogas, entre otras. Tal como en el Grupo Artista, en este grupo sus integrantes tenían trayectorias previas en experiencias colectivas territorializadas desde la revuelta de 2019, especialmente en asambleas barriales, comisiones de trabajo, cooperativas productivas y colectivos comunitarios.

Este grupo se fue consolidando a través de la práctica cotidiana de apropiación del teatro, en un inicio de manera más espontánea y, posteriormente, con una estructura más articulada. Sin embargo, a diferencia del Grupo Artista, no resulta sencillo inscribirlo en una definición formal o conceptual cerrada. Su accionar se alineaba con los principios y valores que dieron origen al Colectivo Vecinal, es decir, promover el funcionamiento del teatro como un espacio comunitario, accesible para el encuentro, el intercambio y la creación de vínculos entre personas de diversas trayectorias y condiciones sociales. Esta visión se encontraba reflejada en el artículo cuarto de los estatutos del Colectivo Vecinal:

... tendrá por finalidad u objeto fortalecer las relaciones comunitarias, cooperativas y de apoyo mutuo, promover el pensamiento crítico, la reflexión, la solidaridad, la expresión de las artes, las culturas, los oficios y el valor del patrimonio material e inmaterial, poniendo a disposición de vecinas, vecinos y organizaciones del territorio un espacio cultural y social, gestionado de forma colaborativa (Estatuto Colectivo Vecinal, art. 4).

Un tercer grupo, identificado como TIH, tenía una configuración particular dentro del Colectivo Vecinal. Se trataba de una organización formal preexistente al proceso de apropiación del teatro, la cual, si bien compartía los rasgos del Grupo Artista, ocupaba una posición diferenciada dentro de la estructura organizativa. Gracias a su personalidad jurídica, el Colectivo Vecinal le confió la representación formal en la interlocución con la Corporación, la entidad contraparte en la gestión del espacio. Este grupo estaba conformado por tres actores que, en un primer momento, participaban activamente en el Colectivo Vecinal, pero que también tenían la prerrogativa de asistir, en calidad de entidad con derecho propio, a las reuniones con la Corporación.

La forma particular de participación del grupo TIH generó un modelo de gestión tripartito dentro del teatro (Corporación, TIH y Colectivo Vecinal). No obstante, en junio de 2022, la Corporación ofreció a TIH la posibilidad de asumir la gestión técnica del teatro, es decir, que se hiciera cargo de aspectos como la iluminación, el sonido y la operación de los sistemas técnicos del espacio. En ese momento, el grupo decidió retirarse del Colectivo Vecinal con el argumento de que resultaba éticamente inviable mantener su participación en una instancia comunitaria mientras recibían honorarios por parte de la contraparte. A pesar de ello, continuaron participando de las reuniones tripartitas con la Corporación y el Colectivo Vecinal, en las cuales se definía, entre otros temas, la programación del teatro.

Si bien estos tres grupos colaboraron en un inicio dentro del marco del Colectivo Vecinal, con el tiempo fueron consolidando posiciones diferenciadas que se inscribieron en una de las dos grandes orientaciones mencionadas: el Grupo Artista y el Grupo Territorial. Es relevante destacar que estos agrupamientos, si bien podían responder a condiciones estructurales de las y los participantes, pensar que reflejan solo esas condiciones es limitar la comprensión a un análisis estructuralista más bien mecánico. No obstante, reconocer la precariedad del mundo creativo en Chile implica que esta lógica es igualmente relevante.

La vulnerabilidad estructural fundante del mundo artístico y creativo

Como en todo conflicto, especialmente aquellos de carácter constitutivo, las distintas dimensiones que lo componen se entremezclan y

superponen. Desde las resistencias cotidianas (Scott, 2018 [1990]; Yates, 2022), la omnipresencia y la relacionalidad del poder (Christensen, 2024; Foucault, 1982, 2008), hasta las dimensiones expresivas y emocionales (Robayo, 2021; Van Ness & Summers, 2023; Goodwin & Jaspers, 2006), todos estos elementos configuran relaciones en permanente tensión. En este apartado busco analizar, por un lado, las condicionantes estructurales que afectan a cada grupo y, por otro, sus respectivas orientaciones políticas, con el fin de comprender la relevancia de estos aspectos en los acontecimientos.

El Grupo Artista, como mencioné arriba, se conformó principalmente con personas cuyas formas de trabajo están basadas en la creatividad, pero que pertenecen de manera específica al mundo artístico-escénico (en este sentido, se pueden distinguir de los y las creativas y de las y los intelectuales). Este mundo se caracteriza por ser uno en el que la precariedad es su atributo central y, como señalan Pinochet Cobos y Tobar Tapia (2021), esta condición tiene costos subjetivos invisibilizados. Las principales dimensiones de la misma son la precariedad del tiempo, caracterizado por la multiactividad o el pluriempleo, ya que los artistas no pueden separar la formación del ejercicio, el empleo de la cesantía, ni el trabajo del ocio; la precariedad en la retribución económica, pues encuentran dificultades en traducir la producción artística en beneficio económico, ya que muchas veces realizan trabajo impago y sumergido, y la precariedad en la gestión, puesto que la administración de las propias condiciones de producción implica una gran cantidad de obligaciones, desde la búsqueda de financiamiento a la provisión de tiempo y espacio para la creación. Tal situación provoca que las vidas personales se entremezclen sumergida e intermitentemente con las laborales, lo que se traduce en

una alta sobrecarga laboral y un intenso compromiso emocional.

Casos ilustrativos: Benito y Juana

Estas dimensiones de la precariedad las representa muy bien Benito. De profesión actor, obtiene ingresos de manera fragmentada combinando trabajos artísticos con otras fuentes, como el subarriendo de habitaciones y empleos esporádicos en diversas instancias, sea como tallerista, profesor o en empleos municipales no permanentes. Nunca ha tenido contrato laboral (forma parte del “boletariado”) ni se ha adjudicado fondos de desarrollo artístico, como el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), administrado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio⁵.

En el marco del Colectivo Vecinal, Benito participó en la Comisión de Programación, que fue donde se concentraron las personas del Grupo Artista. Además, fue uno de los integrantes del Colectivo que participó en el grupo de operatividad que, en sus palabras, permite que el teatro se torne utilizable⁶. Para él, el grupo de operatividad tiene ciertas competencias y roles definidos, que no implican piramidalidad pero que justifican la existencia de jefaturas para, en conjunto, hacerse cargo del trabajo en un espacio como un teatro.

Para Benito, la gestión del espacio debía permitir generar ingresos que se utilicen para pagar a las personas que trabajan en él (el grupo de operatividad fundamentalmente), sea a través de arriendos, de un recorte porcentual a la venta de entradas, de “gorras”⁷ u otros medios relacionados con el funcionamiento o programación del teatro. Además, Benito

operaba como enlace y coordinador del comité curatorial que se constituía en el marco de las programaciones trimestrales del teatro en sus inicios. Por otro lado, como Benito está en permanente búsqueda de alternativas para desarrollar su trabajo, además de su participación en el Colectivo Vecinal, durante alrededor de dos años utilizó el teatro dos o más veces por semana para ensayar con su compañía de teatro (teatro con manipulación de objetos).

Entonces, su trabajo en la Comisión de Programación, como coordinador del comité curatorial, su trabajo en el equipo de operatividad (que funcionaba de forma autónoma del Colectivo Vecinal) y su utilización del teatro para ensayos de su compañía, hacen que gran parte de su día Benito la pasara, directa o indirectamente, en el teatro o en actividades relacionadas con él.

Benito ilustra, como vemos, todas las dimensiones que son estructurantes del trabajador artístico contemporáneo en Chile. El tiempo, la inestable retribución (y la aspiración a ella), la gestión de la propia vida con numerosos momentos, espacios y trabajos sumergidos relacionados con el arte, y la dimensión espacial (la ausencia de lugares apropiados para el desarrollo del trabajo artístico), hacen que la vida diaria se contemple como un permanente desafío donde existe la “percepción de que no existe un afuera del trabajo”, como sostienen Pinochet Cobos y Tobar Tapia (2021, p. 373).

En el otro lado se encuentra, Juana, también actriz, pero que no se identificaba con el Grupo Artista, sino con el Grupo Territorial. Como Benito, ella transita por una serie de trabajos esporádicos, sin contrato, aunque a diferencia de él, su economía no depende exclusivamente

del arte, sino de actividades diversas, como la gastronomía, la costura, la artesanía y la venta de productos en ferias.

Su participación en el Colectivo Vecinal se concentró principalmente en la Comisión de Difusión, y colaboró también en la construcción de redes comunitarias y en la apropiación del espacio con fines colectivos desde la Comisión de Vinculación, o de iniciativas que requerían un compromiso colectivo amplio. Por ejemplo, en folletería o volanteo, en pegatinas por el barrio para difundir las actividades y la cartelera del espacio, en la fabricación de pizarras informativas, en el arreglo y la limpieza del espacio, en la producción de murales en los alrededores, en levantar la cafetería para distintos eventos, entre otras actividades, en las que la retribución económica no constituía ni la base ni el objetivo de la actividad.

Además, Juana también participó de distintas experiencias que el teatro y su programación han puesto a disposición de las personas. Por ejemplo, se integró a un taller de clown que duró un año y también participó en un taller de psicodrama, que se realiza en el mismo espacio. A siete meses de haber dejado el Colectivo, seguía participando en un taller, y también asistía de manera esporádica a algunas actividades colectivas que se desarrollan en el teatro.

Dos orientaciones en disputa

Benito y Juana enfrentan una precariedad estructural similar, enmarcada en la fragilidad del mundo artístico. Sin embargo, sus posturas sobre las formas, el contenido y la orientación de la apropiación del teatro se diferencian de un modo que en un momento se tornó irreconciliable.

Benito veía en el teatro una oportunidad legítima para abrir un espacio cultural a un mundo que está en permanente carencia de lugares, estructuras y oportunidades, además de que con él surgía también la posibilidad de reducir su inestabilidad laboral generando ingresos a partir de su gestión. Juana, al contrario, concebía la apropiación del teatro como un proceso, también legítimo, de una construcción que ella define como comunitaria, en que la centralidad no radica en la actividad artística en sí misma, sino en las relaciones sociales y afectivas que se generan en el colectivo. Benito afirmaba que “estamos pensando en un proyecto de largo plazo, si en este espacio comunitario podemos aguantar con este ritmo de trabajo sin remuneración. [Aunque con] el equipo nos estamos intentando pagar” (Entrevista, 21 noviembre 2022). Juana, por su parte, en una reunión donde se analizaba la sugerencia (insistente) de la Corporación por expulsar al Colectivo Vecinal del espacio, comentó que no importaba dónde quedara situado el Colectivo si era expulsado del teatro, si en otro espacio o en la calle, eso daba lo mismo, “porque lo que queda es la comunidad” (Cuaderno de campo, junio 2024).

Vemos, entonces, que, por un lado, la gestión y la apropiación del espacio se veían como una relación y un medio instrumental para lograr fines diversos, mientras, por el otro, esa gestión y apropiación se entendían como el lugar de construcción de una relacionalidad, como un fin en sí mismo, en torno a un proyecto cultural, social y territorial. Este contraste se replicaba en otros miembros del colectivo. Por ejemplo, personas como Regina, Alba y el grupo TIH veían en el espacio una posibilidad para fortalecer su quehacer artístico y obtener retribución económica, mientras que integrantes como María, Bernarda, Patricio y Nibaldo apostaban

por un modelo de gestión basado en la apertura territorial y la priorización del trabajo comunitario por sobre la retribución económica.

De este modo, se identifican dos enfoques de apropiación. El primero corresponde a una apropiación en la que lo territorial y lo colectivo no se presentan en contradicción con la retribución económica personal, aunque esta última tienda a primar sobre lo primero. Se trata de una apropiación de carácter más instrumental, en la que el teatro opera como un medio para mitigar la precariedad inherente al mundo artístico al facilitar tanto el desarrollo creativo y económico de sus gestores como el fortalecimiento de su posicionamiento dentro de redes de colaboración e intercambio. A su vez, este enfoque permite generar oportunidades de ingresos económicos para sus participantes. A su modo, intercala una perspectiva territorial con una perspectiva profesional del mundo de las y los agentes artísticos.

Por otro lado, el segundo enfoque corresponde a una apropiación centrada en el fortalecimiento de vínculos y redes sociales y territoriales. En este caso, la apropiación adopta un carácter más expresivo, donde el teatro no solo constituye un espacio de creación artística, sino principalmente un lugar de sociabilidad valioso en sí mismo. Este espacio está disponible tanto para la producción cultural de agentes culturales como para la iniciativa social y vecinal, con la perspectiva de consolidarse como un proyecto político y un laboratorio de transformación social (Estalella & Corsín, 2013). Aquí, lo colectivo y lo individual dialogan desde una exploración permanente de formas alternativas de uso y apropiación del espacio que desafían los modelos dominantes.

Esta diferencia apunta a que más que una situación estructural es una orientación política la clave de distinción entre las orientaciones de apropiación. Esta se volvió constitutiva de los grupos y terminó por consolidar la fractura dentro del Colectivo Vecinal.

La ruptura: políticas de apropiación divergentes

Como mostré más arriba, las orientaciones y las prácticas que definieron el funcionamiento del Colectivo Vecinal no se basan estrictamente en condiciones estructurales o determinantes de la vida cotidiana, sino en políticas divergentes de apropiación del espacio para llevar a cabo proyectos que articulan diferentemente lo personal con lo colectivo. Estas políticas de apropiación representaron enfoques opuestos sobre el uso y la gestión del espacio cultural que es el teatro. En este contexto, las disputas internas en el Colectivo Vecinal se constituyeron en la manifestación de un conflicto que se expresó, de modo dramático, en las distintas propuestas de cada grupo para abrir y hacer disponible el espacio, mismas que se traducen en la legitimidad de las formas de programación del teatro. Esta división se convirtió en una grieta dentro del colectivo con cada grupo tratando de hacer prevalecer su visión y práctica sobre el uso del espacio y, por ende, sobre la identidad y el futuro del Colectivo Vecinal.

El Grupo Artista, que tomó forma desde el principio del proceso, asumió inicialmente una posición dentro de la estructura organizacional del colectivo al tomar parte activa en la Comisión de Programación del teatro y al participar en el grupo de operatividad. Este grupo,

centrado principalmente en las artes escénicas y el mundo propio de los agentes culturales, propuso un protocolo de programación que compartía muchos de los principios del modelo tradicional de concursos y convocatorias al que muchas organizaciones artísticas en Chile están sometidas.

Este protocolo consistía en publicar una convocatoria para el uso del espacio a la que podían presentarse iniciativas de la Región Metropolitana. Esta forma de proceder consistía en que los colectivos o personas interesadas debían llenar un formulario de postulación en el que debían informar datos relevantes de su propuesta en función de diversas ramas: artes escénicas, ensayos, talleres, ferias, eventos y otros, y organizaciones sociales. Luego de eso, se formaba un comité curatorial que evaluaba las postulaciones, asignando puntajes según ciertos criterios que nunca fueron muy claros. Ese consejo curatorial estaba compuesto por representantes de las tres partes de la gestión del espacio (la Corporación, TIH y Colectivo Vecinal) y decidía qué se programaría durante los meses siguientes al concurso (Benito, entrevista, 22 noviembre 2022).

Se puede observar que este protocolo de programación se identifica con las formas de concurso y convocatorias a las que el mundo creativo en general (las artes y la investigación científica) deben adscribir para, eventualmente, obtener recursos para la creación o la expresión de su trabajo. En el caso de las artes, la posibilidad de crear, difundir, expresar o acceder a un espacio dependen fundamentalmente de esas fuentes concursables, que van desde el financiamiento del FONDART (que muchas veces determina la continuidad o no de una compañía artística) hasta las convocatorias de uso de

los más diversos centros culturales, galerías, teatros y de, prácticamente, todo espacio de creación y expresión.

Esta lógica implica generalmente elaborar un dossier de postulación, justificar la relevancia de la propuesta y presentar pruebas de los anteriores trabajos, entre otros elementos significativos que “agreguen valor” a la propuesta distinguiéndola de las demás, con todos los problemas de reconocimiento al trabajo sumergido que esto conlleva. Luego, dicho dossier pasa a una etapa de evaluación por un jurado que selecciona las mejores propuestas según criterios que no son siempre claros, que en el mundo del arte y la creación en general tienen un alto componente subjetivo y donde, por momentos, queda la sensación de ser arbitrarios. En el caso del teatro, este protocolo funcionó durante las primeras fases del Colectivo, en que se realizaron dos convocatorias, a las que llegaron 80 y 168 propuestas, respectivamente, y quedaron seleccionadas una treintena cada vez para ciclos de programación de tres meses.

Este protocolo de programación, aunque aparentemente equitativo, también introducía elementos problemáticos que no tardaron en surgir dentro de las discusiones del colectivo. En particular, la propia estructura de los concursos y las convocatorias de selección se basaba en un modelo jerárquico, competitivo y excluyente que favorecía a quienes tenían más experiencia o capital simbólico dentro del ámbito cultural, dejando a veces de lado a aquellas iniciativas menos conocidas o menos visibles en las redes de producción cultural, en particular aquellas promovidas por vecinas y vecinos, las no escénicas o las que no tenían por centro la reproducción de la lógica del campo creativo y artístico.

En este caso, la idea de capital social y cultural (Bourdieu, 2007), es decir, las relaciones y el reconocimiento dentro de un determinado campo, parece jugar un papel crucial en los procesos de posicionamiento dentro de dicho campo y responder a la lógica subyacente del protocolo de programación, pues la posibilidad de acceder a un espacio cultural y presentar un proyecto exitoso iba a depender, en algunos casos, no solo de la calidad del proyecto, sino de los contactos y redes que los postulantes pudiesen tener. Y, al contrario, el bloqueo a la entrada de ciertos proyectos podía depender de elementos ajenos a la propia calidad del proyecto, como rencillas, posibles competencias con otros agentes culturales similares o con proyectos que ya estaban “dentro”, entre otros.

Así, el proceso de programación se inscribió rápidamente en esta lógica, donde el Grupo Artista parecía esperar participar de las “cadenas de favores atravesadas por relaciones humanas, códigos éticos y sentidos de lo político” (Pinochet Cobos y Tobar Tapia, 2021, p. 369), pues tener influencia en la programación de un espacio cultural es un factor importante en la posición que se ocupa en esas redes, puesto que otorga la posibilidad de participar de esa cadena desde un lugar, sino de privilegio, al menos con una cuota de reconocimiento significativa.

Sin embargo, no todo el Colectivo Vecinal compartió este enfoque. A medida que las discusiones dentro del grupo se intensificaron, el modelo de programación comenzó a ser cuestionado por sus implicaciones de exclusión, competencia y concentración del poder. En este contexto, surgieron interrogantes sobre la gestión del espacio, las dinámicas orientadas al beneficio económico y el uso privilegiado que, en ciertos momentos, mantenía el Grupo

Artista sobre el teatro. Ejemplo de ello fueron el festival organizado por TIH, el uso frecuente del teatro por parte de Benito para su compañía –dos a tres veces por semana durante dos años– y el ciclo de presentaciones de danza realizado por Alba. Aunque estas últimas actividades no generaron conflicto en un principio, con el tiempo fueron sumándose a las otras prácticas que, en conjunto, evidenciaron un uso y apropiación desigual del espacio. Fue en este proceso de cuestionamiento y debate que comenzó a tomar forma el Grupo Territorial.

Como ya mencioné, el Grupo Territorial se compuso por miembros con una diversidad de experiencias, oficios y profesiones. Su interés principal se encontraba en lograr una apropiación amplia y territorializada del espacio, que involucrara a las organizaciones sociales del barrio y que fomentara actividades que fueran más allá del arte escénico, como talleres, ferias, encuentros comunitarios, entre otras iniciativas que no necesariamente se alineaban con el modelo de programación artística propuesto por el Grupo Artista. El arte, sobre todo el arte escénico, no era el centro, sino más bien hacer que el teatro se abriera al territorio y que gente que lo habita considerara el teatro como un espacio “donde podamos sentirnos cómodas y cómodos en el simple ejercicio del ocio, del estar en un lugar que nos pertenece, disfrutando del solo hecho de estar ahí” (Contreras, 2023).

Por ello, este grupo paulatinamente dejó de sentirse identificado con las propuestas centradas de manera prioritaria en el arte escénico, así como con el protocolo de programación propuesto y llevado a la práctica por el Grupo Artista. En este caso, la lógica de capitales que da cuenta de sus prácticas deja de responder a las dinámicas y orientaciones mencionadas.

El conflicto se hizo explícito cuando la Comisión de Programación comenzó a asumir un papel preponderante en la toma de decisiones y a priorizar algunas actividades sobre otras. La principal queja de los miembros del Grupo Territorial era que el proceso de programación comenzaba a favorecer a ciertos proyectos en detrimento de otros, en especial a aquellos que provenían de fuera del círculo artístico tradicional.

Estas diferencias provocaron que las formas de convivencia en el espacio —que hasta ese entonces, si bien no eran armónicas, sí eran respetuosos y relativamente amables— comenzaran a tensionarse. La convivialidad transitó de una convivialidad cuestionada a una disputada (Segura, 2022) a medida que un grupo comenzó a impugnar las formas establecidas e intentó abrir un espacio alternativo, lo que generó interacciones, negociaciones y conflictos en un espacio antes percibido como relativamente estable.

En este contexto, una serie de discusiones e incidentes, como el caso del taller de “teatro objeto”, solo aumentaron la intensidad de las fricciones. Benito, en la práctica el líder del Grupo Artista, intentó bloquear la realización de este taller bajo el argumento de que ya existía un proyecto similar que él dirigía, por lo que se preguntaba “¿por qué [se] va a hacer este taller si yo estoy haciendo lo mismo?” (Mensaje al grupo, mensajería instantánea, 26 mayo 2023). Esta actitud sobre el uso del espacio fue vista por los miembros del Grupo Territorial como una manifestación de los rasgos monopolista y excluyentes que caracterizaban al protocolo de programación, lo que llevó a cuestionar la validez del modelo.

Las críticas hacia el mencionado protocolo, y a través de ella a las prácticas del Grupo Artista,

se fueron intensificando, lo que provocó que algunos miembros del colectivo comenzaran a replantear la estructura misma del proceso de programación. A raíz de estas tensiones, surgió la propuesta de una nueva forma de programación: una programación colectiva. Esta iniciativa fue una respuesta a las falencias percibidas en el modelo jerárquico y competitivo del protocolo vigente. La idea central de la programación colectiva era romper con la lógica de selección, exclusión y competencia, y reemplazarla por un sistema horizontal, dialogante y participativo en el que las personas y agrupaciones pudieran autoprogramarse, sin necesidad de pasar por un proceso de postulación formal o evaluación por un jurado (Orellana, 2024).

La propuesta de programación colectiva, que promovía la autoorganización y el diálogo, fue resistida enérgicamente por las otras dos partes que hasta ese momento cogestionaban el espacio. La Corporación, abogando desde su experiencia en la gestión cultural, argumentó que un modelo así era inviable por carecer de estructura y antecedentes, mientras que el Grupo Artista rechazó la propuesta porque consideraba que su propio modelo ya era suficientemente inclusivo y comunitario. Sin embargo, a medida que las discusiones se intensificaron y el respaldo a la propuesta de programación colectiva creció, las tensiones dentro del colectivo llegaron a un punto crítico. El Grupo Artista, al verse desbordado por la creciente adhesión a la propuesta colectiva, intentó mantener el control, ya no sobre toda la programación, sino específicamente sobre el consejo curatorial, argumentando que se necesitaba un conocimiento experto para seleccionar las actividades a realizar, al menos en el campo artístico-escénico propiamente tal.

Finalmente, tras una serie de confrontaciones y desacuerdos que reflejaron una lucha por la orientación política del espacio, así como también una disputa por el poder dentro del colectivo, el modelo de programación colectiva fue implementado, aunque no sin dificultades. La resistencia de los sectores que se inscribían en la “lógica FONDART” hizo que el proceso fuera lento y lleno de obstáculos. A pesar de estos desafíos, la nueva modalidad de programación colectiva comenzó a ser utilizada como una alternativa experimental que cuestionaba las formas tradicionales de gestión cultural y organizativa. En este contexto, las disputas internas no solo pusieron de manifiesto las diferencias políticas dentro del colectivo, sino que también evidenciaron las tensiones más amplias entre las formas horizontales y las estructuras jerárquicas que prevalecen en muchas organizaciones territoriales y culturales en Chile. En ambos grupos, ambas lógicas tuvieron un peso diferente, y entre los grupos, esta confrontación se tornó en un eje de la convivencia.

Este proceso, que comenzó con una serie de rupturas y conflictos, terminó consolidándose como una alternativa viable que desafía las convenciones establecidas sobre cómo gestionar un espacio cultural. Si bien este modelo ha sido adoptado en el espacio en cuestión, su implementación plantea preguntas abiertas sobre su sostenibilidad y replicabilidad en otros contextos. Finalmente, y en última instancia, la experiencia del Colectivo Vecinal se convierte en un ejemplo paradigmático de las tensiones inherentes a las luchas por la apropiación del espacio, las cuales son en el fondo luchas por el poder y por la definición de lo que significa ser “comunitario” en el contexto social, político y cultural contemporáneo. La convivencia cotidiana está lejos de ser un asunto armónico en este tipo de espacios.

Convivialidad en tensión: desafíos y aprendizajes en la gestión colectiva cultural

La noción de convivencia propuesta por Iván Illich, y desarrollada luego por diversos autores y corrientes, sirve como un marco conceptual idóneo para analizar el caso del Colectivo Vecinal y las tensiones internas entre el Grupo Artista y el Grupo Territorial. Este concepto no solo ilumina los desafíos que enfrentan las iniciativas comunitarias para equilibrar intereses divergentes, sino que también revela cómo las prácticas culturales pueden reproducir o desafiar las lógicas de exclusión y poder convencionales en contextos específicos. La convivencia, entendida como la forma de coexistencia cotidiana inscrita en un campo de permanente negociación en contextos de diversidad y desigualdad, permite dar cuenta de manera apropiada tanto de la solidaridad y la cooperación como del conflicto y la dominación (MECILA, 2017, 2022).

En primer lugar, podemos observar que el Colectivo Vecinal se conformó, en una parte no menor, por personas que llevaban participando en diversas experiencias colectivas al menos desde la revuelta de octubre de 2019, principalmente en la asamblea del barrio, aunque también de otras experiencias que derivaron de ella; buena parte de las y los participantes del Colectivo Vecinal ya se conocían de antes. Esto es un buen indicador de que se trata de personas que, al menos por un período de tiempo, tenían un objetivo común que es la crítica, a través de la práctica, del sistema de dominación económico, político, social y cultural imperante en Chile.

En sus inicios, la lógica de convivencia que operaba al interior del Colectivo era más una resistencia colectiva “hacia fuera”, es decir,

hacia la Corporación y también hacia la precariedad general de la vida. El espacio disponible se tornó el locus de resistencias cotidianas (Scott, 2018 [1990]) y de una convivialidad más parecida a la que Illich propone, de construcción de entornos inclusivos y colaborativos para hacer frente a un “afuera”, es decir, poner barreras y controles a un mundo plagado de problemas sociales y buscar herramientas para reestructurar, desde abajo, las prácticas y las instituciones (Illich, 1973; Scott, 1980).

Luego, también pudimos observar que este Colectivo Vecinal se compuso, en sus inicios, en buena parte por los llamados “agentes culturales” en sentido amplio, es decir, aquellas personas u organizaciones que se desempeñan en áreas o sectores del mundo artístico, cultural o patrimonial (MINCAP, 2021). Su rasgo característico, como señalan Pinochet Cobos y Tobar Tapia (2021), es la precariedad tanto de tiempo, retribución económica como gestión, lo que hace que, para quienes habitan dicho mundo, la frontera entre trabajo y vida personal esté poco delineada, que exista una cantidad importante de trabajo no reconocido y que la autogestión de tiempo, recursos, espacio y demás forme parte constitutiva de las experiencias cotidianas.

Sin embargo, si bien ese rasgo como experiencia vital puede ser un elemento importante en la forma que adopta su orientación hacia la apropiación de un espacio artístico por definición, como lo es un teatro, lo cierto es que ello no está necesariamente vinculado. Como vimos, si el Grupo Artista es fundamentalmente artista y se inscribe en la lógica de esta precariedad, en el Grupo Territorial la precariedad es también parte relevante de las experiencias vitales de quienes se inscribieron en esta otra forma de apropiación. Los casos de Benito y Juana son

ejemplos ilustrativos de cómo en ambos grupos las precariedades forman parte constitutiva de un gran número de las experiencias cotidianas de las personas que componen el Colectivo Vecinal en su conjunto.

Esto lleva a pensar que las divergencias en orientaciones de apropiación que fueron conformando los dos grupos que se disputaron el espacio, más que una respuesta a una situación estructural es una orientación política, relacionada con proyectos políticos y su forma de apropiarse, utilizar y abrir espacios que antes estaban abandonados y que son idóneos para diversos fines, entre los que destacan los artísticos, culturales, vecinales o políticos. En ese momento, la convivialidad ya no fue armónica, sino que se volvió ambivalente: era negociada y se fraguaba de modo tenso en condiciones desiguales (pues el Grupo Artista tuvo el control de la programación durante un año, mientras que el Grupo Territorial no tenía una política de apropiación o propuesta de programación, la cual se fue conformando solo a medida que la propuesta del primer grupo empezó a encontrar baches, contradicciones y problemas). En este caso, se trataría de lo que Segura (2022) denomina una *convivialidad disputada* en un espacio precario y asimétrico de interacción y negociación entre actores y usos sociales divergentes del mismo.

El protocolo de programación colectiva impulsado por el Grupo Territorial, que se forjó a medida que veía problemas con el protocolo utilizado por el Grupo Artista, puede interpretarse como un intento de construir un espacio convivial distinto al priorizar prácticas horizontales y participativas que rechazan la lógica tradicional de exclusión inherente a las convocatorias competitivas. La “lógica FONDART” –

criticada por su énfasis en la postulación y la selección excluyente— se opone a los principios convivialistas del Grupo Territorial por consolidar relaciones de poder asimétricas basadas en el capital cultural de los agentes involucrados. Este modelo reproduce dinámicas de desigualdad que privilegian a ciertos actores que poseen mayores recursos simbólicos para adaptarse y destacar en este tipo de sistemas.

Este es el caso que se observó en el Colectivo Vecinal en el marco de la transición hacia un modelo de apropiación más abierto e inclusivo, que no estuvo exento de tensiones. Las discusiones en torno a la programación cultural y la apropiación del espacio ilustran cómo las diferentes concepciones de convivialidad pueden entrar en conflicto. Para el Grupo Artista, el teatro es principalmente un lugar de creación artística profesional, mientras que para el Grupo Territorial representa fundamentalmente un espacio de inclusión comunitaria y reflexión socioespacial. Estas posturas revelan una tensión fundamental: ¿cómo se puede construir un espacio convivial cuando las visiones sobre su propósito son tan divergentes, y las negociaciones y diálogos se tornan cada vez más imposibles al interior del colectivo?

Aquí se pone de manifiesto una característica del convivialismo: si se trata de construir contextos de convivialidad alternativos a la lógica dominante, su implementación práctica puede generar tensiones, divergencias e incluso fragmentaciones internas, pues la convivialidad coexiste con la desigualdad y el conflicto (MECILA, 2022; Segura, 2022; Heil, 2022). Otro aspecto crucial es la dimensión socioespacial. El énfasis del Grupo Territorial en la territorialidad del teatro refuerza el carácter del espacio al enraizar las prácticas culturales

en el contexto local y priorizar las necesidades de la comunidad vecinal. Esta perspectiva encarna una resistencia a la deslocalización y la mercantilización de la cultura, elementos que a menudo caracterizan a los modelos tradicionales de gestión cultural. Sin embargo, la implementación de estas ideas requiere mecanismos robustos de mediación, ya que las dinámicas de poder y exclusión pueden reconfigurarse de nuevas maneras, incluso en espacios que buscan ser horizontales.

La convivialidad también plantea preguntas sobre los límites de la experimentación en contextos concretos. Aunque el modelo de programación colectiva logró desplazar la lógica de convocatoria tradicional, el caso del Colectivo Vecinal muestra que construir un espacio convivial es un proceso continuo, más que un resultado fijado e inmutable. Las resistencias internas y externas evidencian que la transformación de las relaciones de poder requiere no solo de nuevas estructuras, sino también de un cambio en las prácticas, orientaciones y actitudes de los actores involucrados.

Por último, esta experiencia tiene implicancias políticas y sociales que trascienden el caso particular. Al cuestionar las prácticas culturales dominantes y proponer alternativas basadas en una forma de convivialidad donde el conflicto y el diálogo forman partes constitutivas, este caso se convierte en un ejemplo de cómo las comunidades pueden resistir las lógicas de exclusión y construir nuevos modelos de interacción social. No obstante, también pone de relieve los desafíos inherentes a estos procesos, como los mecanismos necesarios para establecer consensos entre actores con intereses divergentes y la dificultad de sostener iniciativas inclusivas a largo plazo, precisamente por la vulnerabilidad

constitutiva en la que habita permanentemente el mundo creativo y territorial en Chile.

En síntesis, la convivialidad no es un ideal abstracto, sino un conjunto de prácticas situadas que deben adaptarse a las particularidades de cada contexto. En el caso del Colectivo Vecinal, el intento de construir un espacio convivial revela tanto las posibilidades como los desafíos de este enfoque en la apropiación y la gestión de espacios culturales territorializados. El reto radica en encontrar formas de equilibrar las tensiones internas reconociendo las presiones, desigualdades y conflictos, mientras se mantienen los principios de cooperación, equidad y sostenibilidad que fundamentan la noción de convivialidad.

Conclusión

El caso del Colectivo Vecinal destaca la importancia del estudio antropológico para comprender cómo las tensiones locales en torno a un espacio cultural pueden revelar dinámicas sociales y culturales más amplias. A través de este enfoque es posible identificar las particularidades de un contexto específico, como las tensiones entre el Grupo Artista y el Grupo Territorial, y generar reflexiones generalizables sobre modelos de interacción social en contextos culturales, artísticos y territoriales marcados por precariedades y orientaciones políticas divergentes.

La implementación de un modelo de programación colectiva basado en principios de hori-

zontalidad y participación, y que descartan la selección, la competencia y la exclusión, demuestra que es posible construir alternativas a las lógicas tradicionales, aunque no sin enfrentar tensiones y resistencias. La relevancia de este caso radica en que da cuenta de los desafíos y posibilidades de construir espacios culturales más inclusivos, participativos y democráticos, un ejemplo que puede ser aplicable a otros contextos similares.

Desde la perspectiva antropológica, este estudio resalta la necesidad de atender tanto las prácticas cotidianas como los marcos conceptuales que orientan las interacciones en los espacios culturales. La convivialidad, como principio organizador, no solo desafía las jerarquías establecidas, sino que también abre la puerta a nuevas formas de relación social basadas en la cooperación y la equidad, pero reconociendo las desigualdades, el poder y el conflicto inherentes a ellas. Sin embargo, su implementación depende de procesos continuos de negociación y ajuste, lo que subraya la importancia de la flexibilidad y la adaptabilidad en contextos diversos.

En definitiva, el análisis de este caso reafirma el valor del enfoque antropológico para iluminar las particularidades de lo local y conectar estas experiencias con reflexiones teóricas más amplias. Al hacerlo, no solo se enriquece el conocimiento sobre las dinámicas culturales y sociales, sino que también se contribuye al diseño de políticas y prácticas más inclusivas en el ámbito cultural y territorial.

Notas

¹ Durante los meses más álgidos de la revuelta, aparecieron numerosas publicaciones periodísticas que daban cuenta de estas experiencias. También hubo una serie de publicaciones académicas que apuntaban a su comprensión y su potencial transformador.

² <https://mecila.net/es>

³ Bajo la figura de arriendo, la municipalidad entrega la administración del teatro a la Corporación para el Desarrollo de la Comuna (en adelante, la Corporación), aunque dicha corporación está sujeta a la orientación de la misma municipalidad.

⁴ Los nombres y georreferencias fueron cambiados para resguardar la confidencialidad e integridad de las personas que colaboraron en este trabajo.

⁵ <https://www.fondosdecultura.cl/>

⁶ Es decir, colocar y dirigir las luces, cables, sonido, ver salas, camarines, montar y desmontar escenografía, ver las necesidades de los artistas que participan de la programación, etcétera.

⁷ “La gorra” o “pasar la gorra” es una práctica que expresa muy bien la naturaleza precaria y la falta de reconocimiento al trabajo artístico. Se trata de que, al finalizar una presentación, las y los artistas se sacan su gorra, la colocan boca arriba armando una especie de bolsa y pasan entre el público pidiendo una colaboración monetaria voluntaria.

Referencias bibliográficas

Adloff, F. (2019). Practices of conviviality and the social and political theory of convivialism. *Novos Estudos CEBRAP*, 38, 35-47.

Adloff, F. & Caillé, A. (2022). Convivial futures?: An introduction. En F. Adloff & A. Caillé (Eds.), *Convivial futures: Views from a post-growth tomorrow* (pp. 9-18). Transcript.

Akçali, E. (2018). Do popular assemblies contribute to genuine political change?: Lessons from the Park Forums in Istanbul. *South European Society and Politics*, 23(3), 323-340

Arribas, A. (2020). Saberes en movimiento: Reciprocidad, co-presencia, análisis colectivo y autoridad compartida en investigación. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 331-356.

Benedict, R. (1961 [1935]). *Patterns of culture*. Routledge, Kegan Paul.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI.

Caillé, A. (2018). El convivialismo como filosofía política. *Ecuador Debate*, 104, 83-94.

Caillé, A., Alphandéry, C., Ancel, G., Araujo, A. M., Attias-Donfut, C., Azam, G. & Viveret, P. (2014). Convivialist Manifesto: A declaration of interdependence. *Global Dialogues*, 3.

Caillé, A. & Chaniel, P. (2016). Au commencement était la relation... Mais après? *Revue du MAUSS*, 47(1), 5-25.

Caillé, A., Chaniel, P. & Gauthier, F. (2021). Présentation. *Revue du MAUSS*, 57(1), 9-26.

Cáneva, V. (2016). Ciudad y participación vecinal: Abordajes teórico-metodológicos para el análisis de organizaciones autoconvocadas. *Comunicación y Medios*, 33, 115-137.

Castañeda, M. (2010). Etnografía feminista. En N. Blasquez, F. Flores, & M. Ríos (Coords.). *Investigación feminista: Epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 207-238). Universidad Nacional Autónoma de México.

Christensen, G. (2024). Three concepts of power: Foucault, Bourdieu, and Habermas. *Power and Education*, 16(2), 182-195.

Clastres, P. (1974). *La société contre l'Etat*. Minuit

Clifford, J. (1983). On ethnographic authority. *Representations*, 2, 118-146.

Contreras, P. (2023). La transformación comunitaria de un teatro. *Le Monde Diplomatique*, agosto. <https://www.lemondediplomatique.cl/2023/08/la-transformacion-comunitaria-de-un-teatro.html>.

Costa, S. (2022). From lived convivialism to convivialist transformations: A difficult transition. En F. Adloff & A. Caillé, *Convivial futures: Views from a post-growth tomorrow* (pp. 21-30). Transcript.

Estalella, A. & Corsin, A. (2013). Asambleas al aire: La arquitectura ambulatoria de una política en suspensión. *Revista de Antropología Experimental*, 13, 73-88.

Evans-Pritchard, E. E. (2015 [1950]). Kinship and the local community among the Nuer. En A. R. Radcliffe-Brown & D. Forde (Eds.), *African systems of kinship and marriage* (pp. 360-391). Routledge.

Flinders, M. & Wood, M. (2018). Nexus politics: Conceptualizing how everyday political engagement matters. *Democratic Theory*, 5(2), 56-81.

Foucault, M. (1982). The subject and power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777-795.

_____. (2008). *The birth of biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Springer.

Geertz, C. (2003 [1973]). *The interpretation of cultures*. Basic Books

Gilroy, P. (2004). *After empire: Melancholia or convivial culture?* Routledge.

Goodwin, J. & Jasper, J. M. (2006). Emotions and social movements. En J. Stets & J. H. Turner (Eds.), *Handbook of the sociology of emotions* (pp. 611-635). Springer.

Gluckman, M. (1940). Analysis of a social situation in modern Zululand. *Bantu Studies*, 14(1), 1-30.

Gómez, A. (2019). Llenar las calles, llenar los cabildos, llenar de

cabildos. *Izquierda*, 81. <https://www.revistaizquierda.com/secciones/numero-81-diciembre-de-2019/llevar-las-calles-llevar-los-cabildos-llevar-de-cabildos>.

Graeber, D. (2009). *Direct action: An ethnography*. AK Pr Distribution

Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.

Guerrero, B. & Pérez, A. (2020). Estallido social y pandemia: De los cabildos a las ollas comunes: El caso del Norte Grande de Chile. *Espacio Abierto*, 29(4), 106-117.

Heil, T. (2022). Convivialidad al borde. En MECILA, *Convivialidad-desigualdad: Explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa* (pp. 63-107). CLACSO.

Illich, I. (1973). *Tools for conviviality*. Fontana, Collins.

Juris, J. & Khasnabish, A. (2013). *Insurgent encounters: Transnational activism, ethnography, & the political*. Duke University Press.

Kearney, M. (1996). *Reconceptualizing the peasantry: Anthropology in global perspective*. Westview.

Lundström, M. (2018). *Anarchist critique of radical democracy: The impossible argument*. Palgrave, Macmillan

Malinowski, B. (1986 [1922]). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Planeta, Agostini.

Marinas, J. M. (2006). *El síntoma comunitario: Entre polis y mercado*. Machado.

Mauss, M. (2009 [1923-1924]). *Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz.

Mead, M. (1990 [1928]). *Adolescencia y cultura en Samoa*. Paidós.

MECILA (2017). Conviviality in unequal societies: Perspectives from Latin America thematic scope and preliminary research programme. MECILA Working Paper 1.

_____. (2022). *Convivialidad-desigualdad: Explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa*. CLACSO

MINCAP (2021). *Agentes culturales, artísticos y patrimoniales: Un acercamiento a su medición y caracterización*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

Orellana, N. (2022). Asambleas territoriales y proceso constituyente en Chile: Entre afirmar autonomías y revitalizar la acción política. *Divergencia*, 19(11), 82-103.

_____. (2024). El desafío de contraprogramar en(de) espacios culturales. *Satch*, <https://satch.cl/el-desafio-de-contraprogramar-ende-espacios-culturales/>

Pinochet Cobos, C. & Tobar Tapia, C. (2021). El giro creativo en el trabajo contemporáneo: Una mirada crítica desde las condiciones laborales del campo cultural de Santiago de Chile. *CUHSO*, 31(1), 356-390.

Redfield, R. (1944). Yucatán: Una cultura de transición. Fondo de Cultura Económica.

Restrepo, E. (2018). *Etnografía: Alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Robayo, A. (2021). Emociones y poder desde una perspectiva sentipensante. *Ciencia Política*, 16(31), 41-71.

Scott, J. (2018 [1990]). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tlalaparta.

Segura, R. (2020). In search of conviviality in Latin American cities: An essay from urban anthropology. En L. Scarato, F. Baldría, & M. Manzi (Eds.), *Convivial constellations in Latin America: From colonial to contemporary times* (pp. 54-68). Routledge

_____. (2022). Convivialidad en ciudades latinoamericanas. En MECILA, *Convivialidad-desigualdad: Explorando los nexos entre lo que nos une y lo que nos separa* (pp. 379-438). CLACSO.

Sitrin, M. & Azzellini, D. (2014). They can't represent us!: Reinventing democracy from Greece to occupy. Verso.

Trapaga, I. (2018). *La comunidad*, una revisión al concepto antropológico. *Revista de Antropología y Sociología, Virajes*, 20(2), 161-182.

Ureta, S., Cortes, A., Martínez, J., Tello, P., Vera, F. & Valenzuela, C. (2021). Constituting Chileans: The cabildos of october 2019 and the trouble of instrumental participation. *Social Identities*, 27(5), 521-537.

Van Ness, J. & Summers-Effler, E. (2018). Emotions in social movements. En D. A. Snow, S. A. Soule, H. Kriesi & H. J. McCammon (Eds.), *The Wiley Blackwell companion to social movements* (pp. 411-428). Wiley Blackwell.

Verd, J. & Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa: Fases, métodos y técnicas*. Síntesis.

Vergara, C. (2019). Chile can be a laboratory of popular democracy. *Jacobin Magazine*, 3 diciembre. <https://www.jacobinmag.com/2019/11/chile-protests-pinochet-constitution-neoliberalism>.

Yates, L. (2022). How everyday life matters: Everyday politics, everyday consumption and social change. *Consumption and Society*, 1(1), 144-169.

Young, I. M. (1986). The ideal of community and the politics of difference. *Social Theory and Practice*, 12(1), 1-26.