

La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad*

BUILDING THE PUBLIC. ETHNOGRAPHIC NOTES ON CULTURAL CONSUMPTION AND CITY.

A CONSTRUÇÃO DO PÚBLICO. NOTAS ETNOGRÁFICAS SOBRE O CONSUMO CULTURAL E CIDADE

Carla Pinochet Cobos**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 11 - Número 2 / julio - diciembre de 2016
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 29-50

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2016
Fecha de aceptación: 25 de abril de 2016
Disponible en línea: 31 de octubre de 2016
doi:10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpf

* Artículo de Investigación. Parte del proyecto fondecyt Postdoctorado N° 3150105: "Sociabilidad y co-producción de la experiencia cultural en el espacio público urbano: las ferias y festivales culturales de la zona central de Chile." El proyecto cuenta con la asistencia y colaboración de los estudiantes de antropología: Pablo Navarrete, Franco Sedini, Martín Rojas, Gonzalo Peña, y Jonnathan Acosta (Universidad Alberto Hurtado), y Constanza Tobar, Nicolás Alarcón, Teresita Nercasseau, Consuelo Robledo, Consuelo León y Jacinta Henríquez (Universidad de Chile).

** Doctora en Antropología de la Cultura uam, México. Investigadora postdoctoral y docente, Departamento de Antropología Universidad Alberto Hurtado.



Resumen

Este artículo ofrece algunas reflexiones en torno a los vínculos entre consumo cultural y ciudad, a partir de los hallazgos preliminares de un estudio que indaga en las experiencias de los públicos de ferias y festivales culturales que ocurren en el espacio público de tres ciudades chilenas: Santiago, Valparaíso y Concepción. Mediante una estrategia metodológica cualitativa, basada en trabajo de campo etnográfico y entrevistas en profundidad en torno a un número discreto de casos significativos, la investigación busca comprender cómo estas modalidades festivas del consumo cultural habilitan usos alternativos del espacio urbano que no se encuentran disponibles en el tiempo ordinario, problematizando la definición de lo público en el marco de la ciudad y reconfigurando las fronteras identitarias del nosotros.

Palabras claves: ciudad; consumo cultural; ferias y festivales culturales; públicos

Abstract

This paper offers a set of thoughts regarding the links between cities and practices of cultural consumption, emerging from a study that explores the experiences of public at cultural fairs and festivals in three Chilean cities: Santiago, Valparaíso and Concepción. This research, developed from a qualitative methodology based on ethnographic fieldwork, aims to understand the ways this festive modes of consumption enables alternative uses of public space in the cities. It also explores how this participatory experiences are able to bring to discussion what's public in the cities's life, and reconfigure the border of local identities.

Keywords: city; cultural consumption; cultural fairs and festivals; public

Resumo

O artigo oferece algumas reflexões sobre as relações entre o consumo cultural e a cidade a partir dos resultados preliminares de um estudo que explora as experiências de mostras públicas e festivais culturais que decorrem no espaço público de três cidades chilenas: Santiago, Valparaíso e Concepción. A través de uma estratégia metodológica qualitativa, desenvolvida por meio de etnografia e entrevistas em profundidade com base a um número discreto de casos significativos, a pesquisa procura compreender como essas modalidades festivas de consumo cultural permitem usos alternativos do espaço urbano que não estão disponíveis no tempo normal, discutindo a definição do público no contexto da cidade e reconfigurando as fronteiras identitárias do "nós".

Palavras chave: cidade; consumo cultural; mostras e festivais culturais; públicos

Este texto plantea un conjunto de reflexiones e interrogantes a partir de los hallazgos preliminares de un estudio en curso acerca de los públicos de ferias y festivales culturales emplazados en el espacio urbano, que considera las ciudades de Santiago, Valparaíso y Concepción (Chile). A partir de una aproximación cualitativa, se elabora una reflexión acerca del vínculo entre consumo cultural y ciudad, poniendo en el centro una pregunta por *lo público* que busca apelar a sus múltiples sentidos: *el público* como colectividad imaginaria que recibe, completa y otorga sentido a los productos culturales; y *lo público* como aquello que constituye el patrimonio de todos y se construye en un intersticio común. Las ferias y festivales culturales que aquí analizamos desde una perspectiva etnográfica ofrecen la oportunidad de problematizar esta polisemia explorando los lazos entre estas dinámicas de consumo cultural —en las que la constitución del público adquiere un carácter particularmente festivo, sociable y copartícipe— y la trama social que va urdiendo los imaginarios urbanos en cada una de estas ciudades.

Sabemos desde hace décadas que el público no es un bloque uniforme e indistinto: ya en los años sesenta, los estudios pioneros de Pierre Bourdieu en el ámbito francés nos habían advertido que es preciso hablar de *públicos* en plural, considerando sus estratificaciones sociales y capitales culturales diferenciados (Bourdieu, 1991; Bourdieu y Darbel, 2003). En este sentido, la distinción más gruesa que debemos realizar para estos efectos identifica que en las ferias y festivales culturales suelen confluír dos dinámicas sociales que involucran prácticas y significaciones muy diferentes entre sí: *los públicos especializados*, que se desempeñan activamente en el campo cultural, y *los públicos generales*, que representan una masa heterogénea que, aunque plantea necesidades diversas, suele ser abordada como un bloque conjunto. De acuerdo a la literatura especializada,¹ mientras para los primeros la experiencia de los festivales guarda relación con a) el establecimiento de redes y conexiones profesionales; b) conocer la producción más reciente y especializada del campo; y c) activar un sentido común disciplinario, participando del balance crítico de la programación; para el segundo tipo de público se ha señalado que el participar de este tipo de eventos tiene que ver a) con el ocio y la diversión, el tiempo libre y familiar; y b) lo formativo-educativo, la “culturización”, la oportunidad y el acceso a la cultura. Los primeros públicos son restringidos en número, pero tienen una voz que se hace escuchar en los medios e inciden de forma significativa en el establecimiento de la agenda cultural y la programación. El público general es, por definición, masivo, y el éxito comercial —y en ocasiones, el rédito político— suele sostenerse en los números de taquilla que éstos arrojen. Esta investigación, que toma como foco principal las ferias y festivales que ocurren en el espacio público,² solo se ocupará de los *públicos generales*,³ tomando en consideración eventos de entrada gratuita o de muy bajo costo, que se caracterizan por la afluencia masiva de los asistentes.

La estrategia metodológica que sustenta esta investigación —2014-2017— inició con un trabajo de mapeo de las ferias y festivales culturales de distintas disciplinas (artes escénicas, música, cine e industria editorial) en las tres ciudades escogidas, a partir del cual se escogieron cinco casos emblemáticos abordados desde la etnografía,³ y una serie de experiencias de menor alcance cubiertas a través de entrevistas a informantes clave involucrados en su organización y/o puesta en marcha. En cada una de las experiencias etnográficas, se realizó una serie de entrevistas colectivas a los públicos asistentes —en grupos de 2 a 4 personas— quienes, a partir del dibujo colaborativo de un mapa de su recorrido por el festival, apuntaron los aspectos primordiales de su experiencia (15 mapas colectivos por etnografía, aprox.). Para concluir, se les solicitó un medio de contacto que nos permitió recoger, con la distancia de unas cuantas

semanas, un balance retrospectivo de los aspectos más significativos de su participación en el evento. De este modo, la investigación se propone indagar en los modos en que estas formas de consumo cultural marcadas por la festividad y lo extraordinario activan usos alternativos del espacio urbano por parte de los públicos asistentes, ampliando y problematizando los repertorios de la ciudadanía.

LO QUE HACE A LOS PÚBLICOS

En la mayor parte de las ciencias sociales, el concepto de “consumo cultural” ha sido la vía de aproximación privilegiada para dar cuenta de la compleja trama de procesos de recepción que experimentan los usuarios al entrar en contacto con los productos culturales.⁴ Otras disciplinas, en cambio, se han mostrado más reticentes: las resonancias de la noción de “consumo” parecieran ofrecer alguna resistencia, como si la singularidad de la experiencia cultural la volviera, hasta cierto punto, inmune a estos usos mundanos. No es casualidad que las voces más sensibles a estos reparos provengan de los campos que se han ocupado, respectivamente, de la cultura en sus dos acepciones: las artes y humanidades, en tanto expertas en el dominio estético; y la antropología, como disciplina orientada a la comprensión del patrimonio simbólico de los pueblos. La pregunta por la recepción cultural ha estado entonces marcada por este desacuerdo fundacional: si los especialistas de la cultura se han atrincherado con frecuencia en defensas idealistas que dificultan cualquier análisis ulterior de este tipo de experiencias, diversas tradiciones sociológicas —especialmente de ascendencia marxista— han encontrado en el uso de conceptos como *producción* y *consumo* una forma de desmitificar el halo aurático de las prácticas artísticas, dándoles un tratamiento análogo al de cualquier otro ámbito de la vida humana. De este modo, un primer tipo de pugna en torno al concepto de consumo cultural escinde las diversas aproximaciones según la singularidad que estén dispuestas a conceder a la recepción artística con relación a las formas ordinarias de consumo. Así las cosas, el desafío contemporáneo consistiría en formular interrogantes que permitan atender a la especificidad de la experiencia cultural y sus efectos en las subjetividades de quienes la viven, sin por ello desconocer el marco social, económico y político en el que aquellas vivencias se desenvuelven.⁵

Por otro lado, la noción de consumo cultural ha portado otras cargas problemáticas, frente a las que las nuevas perspectivas han intentado articular una respuesta. En primer lugar, y especialmente en las últimas décadas del siglo xx, la discusión académica cuestionó la homologación irreflexiva de las prácticas de consumo cultural al espacio del ocio y tiempo libre, en la medida en que tendían a asimilarlas a una dimensión superflua de la existencia humana (Piccini, Rosas Mantecón, y Schmilchuk, 2000). Numerosas voces demostraron que, por el contrario, existe en dichos procesos una dimensión creativa y de reelaboración del sentido social (De Certeau, 1996), que hace participar a los actores de las disputas sobre lo que se produce y los modos de utilizarlo (Douglas e Isherwood, 1990). En el mismo sentido, es necesario tomar distancia crítica respecto de las retóricas que identifican el consumo con el “empobrecimiento espiritual”, al asumir que “(...) se recurre a los bienes materiales como sustitutos de aquellos otros tradicionales modos de satisfacción, autorrealización e identificación que tenían lugar en la esfera del trabajo y la participación política” (Sassatelli, 2012, p. 168).

Por el contrario, consideramos que mediante estas prácticas los actores sociales no solo se expresan a sí mismos a través de símbolos y posiciones sociales, sino que también consti-

tuyen sus propias subjetividades y reorganizan el mundo que les rodea. Del mismo modo, más recientemente, la literatura especializada sobre consumo cultural ha buscado desanclar estas prácticas de sus lecturas más individualistas, para poner de relieve la dimensión social que las constituye. Diversos autores han enfatizado, en este sentido, que la recepción de los bienes simbólicos no puede ser observada como la interacción solitaria entre individuos y productos (Campos, 2012), sino que debe ser interpretada en el marco de una amplia red de relaciones sociales involucradas directa o indirectamente en el consumo cultural, el cual necesita de la vinculación a otros para “el despliegue íntegro de sus significaciones” (2012, p. 60).⁶

Pensamos que estas vías de exploración revelan ser cruciales para avanzar en el estudio no solo de los consumidores o las audiencias, sino de los públicos propiamente tales, en el más vasto sentido del término. La primera de estas rutas supone poner atención al papel activo y copartícipe de los públicos en la constitución de la experiencia cultural. Pensar a los espectadores desde la emancipación —en el sentido de Rancière (2007, 2010)— implica cuestionar la direccionalidad unívoca que asume que en la recepción cultural se produce un traspaso de lo idéntico: un saber o energía que están en un lado (en el lado de los artistas) y que debe pasar al otro (el de los espectadores) de la forma más íntegra posible. Es preciso, entonces, marcar distancia respecto de la externalidad e independencia con que se ha pensado tradicionalmente la relación entre los productos culturales y sus destinatarios, la cual supone que dichos bienes constituyen entidades acabadas y que los sujetos que los reciben poseen marcos de interpretación definidos de forma previa a la experiencia. El segundo camino para una adecuada comprensión de la experiencia de los públicos atiende a la dimensión de comunalidad —aun en sus sentidos más abstractos o laxos— que es requisito para su constitución. Esta dimensión colectiva resulta evidente respecto de los espectáculos y conciertos (Cruces, 1999), pero incluso en aquellas prácticas que privilegian la recepción individualizada están presentes la interlocución y la sociabilidad.⁷ Sin estos vínculos productivos y recíprocos con los bienes culturales, o sin la trama de relaciones humanas que hace posible la activación de sus significaciones, no podemos hablar propiamente de públicos. **¿Qué caracteriza, entonces, la constitución de un público?** En línea con lo que venimos apuntando, proponemos en este texto tres elementos que pueden ayudar a distinguir el tipo de experiencia que hace a los públicos y los lazos que se establecen entre quienes forman parte de estos:

a. Los públicos se activan en virtud de sus prácticas. Se ha apuntado que, a diferencia de otras maneras de organizar a los desconocidos, un público se articula exclusivamente a partir de su participación: si las naciones, religiones, razas o gremios siempre poseen, en última instancia, un contenido positivo manifiesto, el público sólo existe en la medida de la atención que sus miembros prestan a determinado producto cultural (Warner, 2012). No hay otra forma de asegurar la pertenencia a esta entidad que en función de las actividades efectivas de los sujetos: el público es una colectividad que descansa en prácticas —y no en esencias o posiciones categóricas— comunes. Así, se trata de una noción particularmente inestable y contingente, que poco puede adelantar acerca de las características de sus miembros. La idea de público resulta, entonces, incompatible con el supuesto de un individuo clausurado y preexistente, y por ende, con unos productos simbólicos externos, acabados y/o estáticos.

b. Los públicos se hacen posibles en el despliegue de lo colectivo. Por otra parte, aun cuando existen receptores individuales de los productos culturales, el público no cobra forma sino en el imaginario abstracto de una multitud que coparticipa de una práctica común. Ser parte de un público es, en este sentido, entablar un vínculo con los extraños: en este contex-

to —asevera Warner—, “los desconocidos pueden ser tratados como si pertenecieran ya a nuestro mundo” (2012, p. 85). El pacto implícito que sustenta esa laxa co-membresía de los extraños constituye una de las formas basales del imaginario social moderno, de modo que la experiencia relacional del público está emparentada con el modelo de asociación voluntaria que hace posible la sociedad civil (2012, p. 101).

c. *Los públicos son un espacio de elaboración de la subjetividad.* Finalmente, sostenemos que el conjunto de espectadores se convierte en un público cuando la experiencia cultural deviene espacio de elaboración de las identidades individuales y colectivas, es decir, cuando los productos culturales activan la posibilidad de pensar el nosotros. Las prácticas de consumo cultural, cualquiera sea la definición de cultura que porten, poseen un espesor significativo en la vida de las personas que las distingue respecto de otras formas de consumo: a través de ellas no solamente se interviene en el mundo social, sino que también ofrecen un espacio para la emergencia de la reflexividad y el sentido. Está vastamente documentado cómo este tipo de prácticas movilizan las estrategias de distinción simbólica y de posicionamiento social de los sujetos (Bourdieu, 1991), pero queda todavía mucho por conocer respecto a cómo dichas experiencias se vuelven elementos importantes en la construcción de las subjetividades de estos. Como ha apuntado C. Benzecry en el ámbito de los consumidores asiduos de ópera —territorio en el que la alta cultura opera, por excelencia, como *distinción*—, prestar atención a las dimensiones afectivas de estas prácticas culturales permite observar que se trata de actividades significativas que posibilitan “a sus apasionados amantes inventar un sentido dentro de su propia vida, incluso darle un sentido a esta y modelarse como individuos meritorios” (Benzecry, 2012, p. 25). Entender las dinámicas de consumo cultural en tanto experiencias significativas en las que se tejen sentidos acerca de la propia existencia implica, necesariamente, dar un lugar en la explicación a aquellos aspectos afectivos, sensibles y hasta morales que el modelo de campo cultural —en tanto “torneo de valor basado en el status”— no permite observar con claridad.

Interesa, en este sentido, trascender las aproximaciones sociodemográficas que, basadas en métodos cuantitativos, buscan describir a los sujetos que acceden efectivamente a las ofertas culturales y caracterizarlos en términos de las frecuencias de sus consumos y del tipo de bienes a los que se acercan. Una mirada etnográfica a los públicos permitiría, en cambio, indagar en las experiencias e interacciones que los individuos realizan en su acceso a los productos culturales, subrayando la capacidad de interpretación de las personas y las dinámicas de apropiación subjetiva. Más aún, cabría preguntarse qué es lo que los sujetos hacen con aquello que adquieren en la experiencia cultural: cuáles son los efectos que estas prácticas tienen en la vida de las personas, y cómo las dinámicas de sociabilidad de los sujetos completan y co-producen el sentido de dichos bienes simbólicos.⁸ El estudio de los públicos implica, por consiguiente, poner atención a una dimensión “conversacional”⁹ de las prácticas culturales (Leveratto y Leontsini, 2008), en su capacidad no solo de constituir experiencias subjetivas relevantes para la identidad de los sujetos, sino también de articular comunidades de sociabilidad, intercambio y copresencia en las que el vínculo social puede ser problematizado.

Las ferias y festivales parecen ofrecer un laboratorio privilegiado para el estudio de estas dimensiones del consumo cultural, en tanto constituyen un tiempo extraordinario en el que los públicos materializan el encuentro y no solo aparecen como colectividad imaginaria. En sus particulares modos de ocupar el espacio público, interviniendo sus dinámicas cotidianas

y haciendo posible la emergencia de otras formas de vivir y comprender el entorno, este tipo de eventos devuelven a la vida urbana —aun de forma provisoria— una experiencia de *ciudad*.

REINSTITUIR UNA PREGUNTA POR EL LUGAR

En el tránsito hacia el siglo *xxi*, ciertos desarrollos emergentes de la antropología urbana permitieron caracterizar la complejidad de las dinámicas contemporáneas poniendo atención a los flujos deslocalizados que estructuran la vida en la ciudad. Lo *urbano*, en este sentido, comenzó a ser pensado como un estilo de vida marcado por la disolución, y en el que priman vínculos sociales débiles, múltiples y precarios. La mirada que ofrece M. Delgado en *El animal público* constituye una buena síntesis de estos planteamientos: como contraparte de lo comunal, la urbanidad debía ser buscada en la infinidad de entrecruzamientos transitorios que se escenifican en los espacios públicos, en tanto lugares de convergencia de una “alteridad” generalizada; en esa “reunión de extraños unidos por la evitación y el anonimato” (Delgado, 1999, p. 33). De este modo, en su manifestación contemporánea, la vida urbana estaría compuesta de usuarios antes que de habitantes; de espacios abstractos y efímeros antes que de lugares; y de pautas de fluctuaciones más que de normas orgánicas que regulan la vida social.

Aunque el estudio de las ferias y festivales culturales nos enfrenta al ritmo vertiginoso de la muchedumbre, éstos parecieran estar a la vez atravesados por lógicas y sentidos que no se agotan en la inmediatez de estos tránsitos. ¿Cómo puede la antropología abordar los escenarios tumultuosos y fluctuantes que constituyen lo urbano? ¿Cómo puede practicarse una etnografía de los públicos culturales sin limitarse a una radiografía estadística de la multitud? Las herramientas de las que dispone la disciplina resultan, en diversos sentidos, insatisfactorias para abordar este tipo de prácticas fugaces y “coreográficas”. El método etnográfico, habituado al estudio de aquello que es estable y espeso en términos culturales, parece tener serias dificultades a la hora de aprehender las movedizas interacciones que signan la experiencia urbana, y pierde terreno frente a otros productos culturales que —como el cine o la literatura— poseen licencias experimentales o cuentan con estrategias oblicuas para captar “al vuelo” esta naturaleza inasible. ¿En qué consistiría, entonces, la clave etnográfica en los estudios de lo urbano? Sostenemos aquí que en ella subsiste una pregunta por la especificidad de los vínculos sociales, aún en el más volátil de los escenarios. Frente a los discursos que piensan el espacio urbano desde la desterritorialización, la heterogeneidad y el tránsito, una perspectiva etnográfica debería interrogarse por los modos en que, incluso allí donde nada parece permanecer, puede emerger la condición de *lugar*: un espacio se convierte en lugar al ser llenado de contenido por aquellos que lo habitan o lo usan (Camarena y Portal, 2015); de este modo se carga, a lo largo del tiempo, de significados practicados y percibidos.

En *La condición urbana*, O. Mongin (2006) reinstala esta inquietud en los estudios de la ciudad contemporánea: frente a la ciudad idealizada que la genealogía occidental trazó a partir de los valores de la *polis*, en primer término; y al relato de la disolución que ofrece la *postciudad*, en la que lo circunscrito en lugares autónomos comienza a depender de flujos y factores exógenos, en segundo; el autor vuelve la atención a los modos en que lo local se reinventa en una época marcada por la desterritorialización y la escala globalizada. Preguntarse por la constitución del lugar, en el sentido de Mongin, es poner en escena el problema del vínculo social en el marco de una mundialización que opera dividiendo ciudadanos. ¿Cómo se construye ciudad en medio de lo *urbano generalizado*?, ¿cómo reflota la especificidad de lo local en

el continuo metropolitano? Se trata entonces de devolverle sus límites y formas a aquello que parece difuminarse en los flujos de la fragmentación, evitando los espacios que se repliegan sobre sí mismos bajo el signo de la cerrazón —guetos de pobres o de ricos, *gated communities*, entre otros—. En esto se juega, en última instancia, la posibilidad de recobrar el sentido político de la *civitas*, ensamblando otra vez aquello que está en vías de separación; edificando puentes entre la experiencia urbana y el sentido más vasto de la democracia. “La participación en el seno de un espacio colectivo es la principal condición de la acción democrática”, afirma el autor (2006, p. 272).

La experiencia que constituye a los públicos de ferias y festivales culturales del espacio público puede, quizás, ser pensada desde aquel desfase que separa al transeúnte del ciudadano: estas prácticas de consumo cultural en contextos urbanos pueden contribuir a la restitución de un lazo significativo con el espacio vital en el que se desenvuelven, promoviendo usos de la ciudad que —aunque eventuales y/o pasajeros— van más allá del mero tránsito, la circulación y el flujo. Si el transeúnte es aquel sujeto liminal cuya cabeza está siempre en otra parte (Delgado, 1999), ferias y festivales culturales lo devuelven al dominio de la presencia, del aquí y el ahora. De este modo, en el mejor de los casos, este uso intensivo de la ciudad puede hacer reflotar los sentidos de lo político, de la *civitas*. Cuando una multitud reúne las condiciones de un público, disponiendo colectivamente su atención hacia un producto cultural y generando instancias de elaboración subjetiva de este, el espacio urbano que sostiene estas prácticas ofrece una experiencia de ciudad que, aunque no está habilitada en el tiempo ordinario, puede tener efectos durables en el imaginario social. De este modo, se van sedimentando nuevos límites simbólicos a partir de estas intervenciones, tanto a través de prácticas que involucran otras formas de usar la ciudad y de relacionarse con los otros, como mediante la emergencia de discursos, que ponen en circulación diversos relatos acerca de este espacio vital y sus habitantes.

PRÁCTICAS TRANSITORIAS, DISCURSOS LATENTES

¿Logran las prácticas culturales efectuadas en el espacio urbano inyectar nuevas fuerzas al vínculo social; expandir el perímetro de la ciudad habitada o promover imaginarios más complejos del *nosotros*? Prestar atención a las dinámicas que agencian las ferias y festivales culturales implica preguntarse por el efecto que puede tener lo eventual en la trama simbólica perdurable de las ciudades. Marcando un quiebre respecto de la experiencia cotidiana, estos acontecimientos ofrecen a sus ciudadanos un tiempo fuera del tiempo, que fácilmente podría ser interpretado desde la excepción, y por lo tanto, como algo marginal y sin consecuencias significativas para sus beneficiarios. Tal como muestran las entrevistas a informantes clave, diversos actores del campo cultural tienen la percepción de que este tipo de eventos han constituido una de las principales estrategias del Estado para parchar los considerables rezagos en el acceso de la población general a los bienes culturales. Un estudio del Consejo de la Cultura señala que los espectáculos en vivo en el espacio público “representan y estructuran en forma significativa el consumo cultural en las personas de bajo capital cultural”, especialmente en el ámbito del teatro (CNCA, 2014). Así, desde las miradas que definen lo cultural desde un registro estético (Yúdice y Miller, 2004) —las bellas artes—, estas modalidades de participación constituirían la cultura de quienes no tienen acceso regular a la cultura: una aproximación discontinua, superficial y excepcional. La gratuidad, en este sentido, constituye un tema clave a la hora

de comprender la composición de los públicos, especialmente en ciudades como Santiago y Valparaíso. Esta última, afirma un especialista en la formación de audiencias,¹⁰ podría describirse como una ciudad de festivales “porque es una ciudad de eventos: se ve asociada a una acción puntual, pero no permanente, ya que es un puerto y hay una cultura de puerto”. Sin embargo, ¿se opone, necesariamente, lo eventual a lo significativo?, ¿está siempre en disputa lo extraordinario con los efectos de largo plazo? Como otros usos excepcionales del espacio público —las marchas y manifestaciones políticas, entre ellos—, los festivales culturales concentran en el tiempo y el espacio una diversidad de sensibilidades y discursos que pueden convertirlos en experiencias más memorables que las formas corrientes de consumo cultural o participación política.¹¹ Esta densidad de significaciones descansa, en buena medida, en que los festivales son capaces de articular las prácticas y posturas individuales en una arena colectiva; tal y como apuntan Fillieule & Tartakowsky acerca de las manifestaciones, se hace hablar de esta forma al *número* —a la masa— para constituir la existencia del *grupo* (2015).

Desplazamientos urbanos y concentración de la oferta cultural

Desde las vivencias de los actores, las diversas ferias y festivales que este estudio ha ido registrando, el tiempo extraordinario habilita una serie de prácticas que no resultan plausibles durante el curso normal del año. En primer lugar, logra que los ciudadanos *se muevan* por la ciudad. Se expanden, de esta forma, las fronteras del espacio urbano experimentado, haciendo posible la circulación por sectores de la ciudad que se encuentran fuera de los circuitos cotidianos de los habitantes, o que son percibidos como ajenos a quienes los visitan en el contexto del festival. Estos desplazamientos pueden ocurrir de modos múltiples y en diversas direcciones: pueden llevar a los habitantes zonas alejadas o de otras ciudades hacia el centro histórico, eje de la infraestructura cultural urbana; a los sectores medios a territorios periféricos u hostiles dentro de los imaginarios ciudadanos; o posibilitar la ocupación de espacios públicos emplazados en zonas acomodadas por parte de sujetos que han sido, de algún modo, relegados.

No podemos aquí dar más que unos pocos ejemplos. Documentamos casos como el primero al hacer etnografía de la Feria Internacional del Libro de Santiago - FILSA,¹² que con frecuencia representa una oportunidad para los padres (especialmente de provincias del interior del país) de dar a conocer hitos urbanos tradicionales —como, en este caso, la Estación Mapocho— a sus hijos, o dar un paseo familiar por el centro de Santiago. En Valparaíso, en el contexto del Mil Tambores,¹³ se producen significativos desplazamientos en la línea de los segundos, especialmente durante la jornada del día sábado en los cerros. Buena parte de nuestros entrevistados señaló que esta festividad logra articular circuitos geográficos que no están activos de forma cotidiana: “lo que más me gusta son los recorridos que se arman entre los cerros. Cómo van conectándose a medida que avanzan los pasacalles”, afirma un joven que asiste al festival con sus amigos. Del mismo modo, en la Plaza Waddington de Playa Ancha, un grupo de mujeres nos cuenta que, aunque no es un lugar al que concurren frecuentemente, piensan asistir al pasacalle de Marina Mercante: “Es que no es muy buen sector —nos explica una de ellas—. Yo creo que esa es la idea, fomentar los barrios que no se visitan mucho. Son barrios un poco complicados, conflictivos [...] Por seguridad, yo sola no iría a Marina Mercante en la noche.” En el contexto de Mil Tambores, en cambio, el recorrido deja de ser peligroso, pues su carácter social y masivo

hace posible para ellas circular —siempre acompañadas— por estos sectores a horas no recomendables durante el curso del año. La perspectiva histórica también ofrece casos memorables: un ejemplo del tercer tipo de desplazamientos mencionados es el que reside en el recuerdo colectivo de “*Un grito de fin de siglo*”, festival celebrado en la ciudad de Concepción durante los últimos años de la década del noventa. De acuerdo a un músico que participó activamente del festival, se trató de un acontecimiento significativo para la ciudad, en el que

(...) el rock ya no queda estigmatizado desde la rebeldía y la violencia, sino que surge la posibilidad de ocupar el parque Ecuador —como gran pulmón verde, como gran espacio de comunidad— desde esta expresión que es artística y cultural [...] Tenía que ver con la ocupación del espacio público: que la gente entendiera que el espacio es de todos, y no solo de los viejos cuicos que viven en el Parque, ni solo de las familias que van los domingos a los juegos.

Los efectos de estos usos desplazados de la ciudad, siempre mediados por prácticas colectivas de consumo cultural, son ciertamente variables en su duración y profundidad, pero en ellos es claro cómo apuntan a ensanchar el perímetro de lo accesible dentro del contexto urbano y complejizar los imaginarios que los habitantes poseen acerca de la ciudad y sus territorios.

No solo se mueven los sujetos: también hay desplazamientos de la propia oferta cultural. Sobre todo a través de la programación que algunos eventos disponen para tener presencia en los barrios de la ciudad, ferias y festivales activan dinámicas de participación cultural que no tienen lugar en los días normales, ofreciendo acceso a ciertos sectores sociales que prácticamente no cuentan el consumo cultural entre sus actividades cotidianas. Se trata de experiencias que buscan subsanar, a través de la oferta cultural, una trama urbana accidentada por efectos de la segmentación, fragmentación y marginalización de determinadas poblaciones. Estas modalidades festivas de consumo cultural operan bajo un doble signo: si bien, por una parte, los festivales en el espacio público constituyen la vía de acceso más significativa para quienes habitan las zonas periféricas de la ciudad (CNCA, 2013), a la vez la concentración de los recursos en estas modalidades va en detrimento de la inversión en infraestructura cultural permanente en los territorios locales. De este modo, contribuyen a consolidar ciertas distribuciones geopolíticas de la oferta cultural, donde la mayor parte de los cines, teatros y salas de conciertos se aglutinan en los sectores céntricos y acomodados, dejando a las zonas periféricas a la merced de aquellos productos culturales que pueden ser exhibidos en plazas, canchas y calles. En la ciudad de Santiago, la programación de FITAM (artes escénicas) es elocuente en este sentido: mientras el grueso de las producciones extranjeras, experimentales o de interés especializado tienen lugar en los teatros que reúnen condiciones técnicas mínimas —condensados, a su vez, en el sector centro y oriente de la capital—, la programación que tiene lugar en comunas alejadas de estos circuitos culturales —Puente Alto, Pedro Aguirre Cerda, La Cisterna, La Granja, Quilicura, Huechuraba, entre otras— se concentra significativamente en la clasificación “teatro de calle” y “pasacalles”,¹⁴ y suele congregarse cifras masivas de público. Un informante que ha trabajado de forma cercana a este festival desmenuza las aparentemente alentadoras cifras que maneja:

(...) Si estudias su trayectoria y su conformación de público, te das cuenta que del público que declara — es decir, 500 mil, 600 mil o un millón de personas anuales—, sólo 90 mil personas pertenecen a público en sala, o sea, pagando una entrada [...] Son operaciones de

posicionamiento comunicacional y mediático las que hacen que estos eventos se instalen en la conversación cotidiana a través de los medios, pero no necesariamente eso implica que los públicos participen de esa oferta.

En Valparaíso, donde la Avenida Alemania opera como una *cota cien* que divide los circuitos integrados al tejido urbano (el plan y los cerros más turísticos) de los cerros que se reproducen en la informalidad y la segregación, los festivales han constituido la vía más expedita para promover la participación de los circuitos más excluidos. Instancias como Mil Tambores y el Festival de la Artes,¹⁵ cada cual a su manera, han dedicado parte importante de su programación al trabajo en los cerros.

En el primero de los casos, los pasacalles arrojan a los vecinos a observar el tránsito de las comparsas y batucadas por las arterias principales de sus cerros, ocupando masivamente un espacio público que —marcado por la ilegalidad y la autoconstrucción de sus edificaciones— muchas veces posee una condición precaria y escasa. En el segundo, por su parte, ha existido la preocupación por parte de los organizadores de involucrar a los habitantes de los cerros a partir de sus propias realidades locales y las contingencias que las marcan, generando actividades diversificadas que han tenido buena acogida de parte de sus públicos. Según relata la directora de las últimas ediciones del Festival, se ha hecho un trabajo “de acupuntura” que piensa cada una de las intervenciones a partir de lo que pueden leer del contexto específico, intentando integrar a los sectores que “no están en el ‘anfiteatro’; en este gran estadio donde nos miramos todos. Ellos están en la trastienda”. Ello ha permitido trabajar desde la complejidad de esos escenarios urbanos: su historia, sus contradicciones, la heterogeneidad de sus habitantes.

Desde la gestión independiente, el Festival de Cine de los Cerros —el cual culmina un proceso de trabajo comunitario estructurado en torno a talleres de producción cinematográfica en seis cerros de la ciudad— lleva a los sectores más segregados de la geografía porteña la posibilidad de ver películas en el espacio público, activando formas alternativas de interacción de sus habitantes. Según cuentan sus organizadores, se produce un reordenamiento de las lógicas intergeneracionales:

Logramos juntar gente en un barrio donde no se juntan mucho —dice uno de los gestores—. Los jóvenes y la tercera edad, por ejemplo, no es muy normal verlo. Pero ahí están, tratándose de tú a tú y haciendo cosas.

La exhibición de películas en el espacio vecinal produce también otras circulaciones: en este marco, los niños pueden ocupar la calle en la noche, y de hecho suelen iniciar con un cortometraje para niños.

Los adultos ven eso en el cine. Dicen: ‘ah, ya, voy a llevar a mi hijo’. Les decimos que no son solo para los niños, pero está asociado el acto de ir al cine con los hijos y sacarlos a pasear, por más que tú vayas a dormir la mona y el cabro chico esté viendo. [...] Esto del cine sirve también para otras cosas.

b. La excepción y la fiesta

Por otra parte, aunque la noción de *festival* reúne iniciativas de muy diversa índole —desde aquellas orientadas a un público especializado hasta las que buscan convocar a la población

general—, uno de sus rasgos transversales es el potencial que tiene para imponer un clima excepcional en el lugar en el que se emplaza. Esta clave de *acontecimiento* presenta, una vez más, reverberaciones ambivalentes. Una lectura macrosocial nos advierte que los significantes de la fiesta y la celebración constituyen fórmulas probadas para convocar públicos masivos, que suelen ser movilizadas ya sea desde el ámbito estatal, las organizaciones civiles o abiertamente desde el ámbito corporativo y privado. Quienes gestionan este tipo de eventos han comprendido, desde hace un buen tiempo, que el producto que se ofrece en estos contextos es una mercancía que debe cobrar la forma de una experiencia memorable. En el “capitalismo artístico”, la vía del espectáculo —en el sentido de lo propuesto por Lipovetsky y Serroy en *La estetización del mundo* (2015)—, puede representar un atajo en esa ruta: con ayuda de las herramientas mediáticas, se comercializan mercancías culturales que promueven emociones, afectos y sensibilidades en los consumidores.

Ello, sin embargo, no impide que esos públicos encuentren en aquellas experiencias de excepción elementos importantes para la elaboración social y subjetiva. La investigación etnográfica invita a no desacreditar de antemano la perspectiva de los actores bajo la clave de la alienación y la hegemonía cultural. Las prácticas que tienen lugar en este tipo de eventos, en la medida en que intensifican la convivencia de los concurrentes y activan espacios de encuentro marcados por el cara a cara, son vividas como experiencias significativas por los participantes. Especialmente en aquellos festivales donde lo cultural está definido en un sentido antropológico (Yúdice y Miller, 2004) —más próximos, en este sentido, a la lógica del carnaval—, las reglas y convenciones que rigen los usos de la calle se ven modificadas y las prohibiciones pierden o relajan su poder coercitivo. Hay, entonces, una mayor margen de acción para las prácticas vinculadas a la ocupación del espacio público: circular por las vías que suelen estar restringidas a los automóviles; sentarse en el suelo, en escaleras públicas, en las entradas de las casas; comer y beber en la calle de forma colectiva; participar del comercio informal y espontáneo en su amplia oferta, etcétera. Una parte de estas conductas guarda relación con la lógica de inversión carnavalesca que se impone —en diversos grados— en este tipo de eventos, alentada por el clima de excepción y el contexto masivo: el consumo de bebidas alcohólicas en la vía pública; diversas formas de atavío, vestimenta provocativa e incluso de desnudez; disposiciones corporales alternativas al tiempo ordinario, marcadas por el baile, el movimiento, la procesión y el aglutinamiento. En este contexto, las figuras encargadas de imponer el orden y la legalidad —carabineros, guardias municipales— se muestran más cercanas y permisivas, en buena medida por instrucciones explícitas de las instituciones que representan.

A partir de la observación de una serie de festivales en el Reino Unido, O’Grady y Kill (2013) han sostenido que el espectáculo del festival no ocurre de forma separada de los públicos, sino que “es inmersivo, participativo, situado y generado por el cuerpo en movimiento de la multitud”. Los límites entre las audiencias y los artistas no siempre están claramente delineados, afirman, y se crea un espacio dinámico de coautoría y coimprovisación que es central para el desenvolvimiento del evento. Los participantes van acumulando, de acuerdo a las autoras, un “conocimiento de festival”, que construye sentidos colectivos acerca de lo que se puede o no se debe hacer, y que en buena parte es no verbal, implícito y encarnado.

En el festival, activado por la sociabilidad y catalizado por la festividad, el conocimiento corporal es desarrollado y transmitido entre los participantes que se clasifican a sí mismos como “virgenes” o “veteranos” de festivales. La transmisión del conocimiento corporal de los expertos a

los novatos se manifiesta en exageradas prácticas visuales como disfrazarse, vestirse elegante o a la moda; compartir estilos de baile y conductas de multitud; formas comunales de vivir, comer e ir al baño; y de alguna forma se va estableciendo una serie de prácticas de festival que son universalmente reconocibles a pesar de la gran diversidad de eventos y ofertas a lo largo de cada temporada de verano. (O'Grady y Kill, 2013, p. 275)

En efecto, los diversos asistentes a los festivales que hemos observado señalan que lo que buscan de esta experiencia es participar del clima de fiesta y fundirse en la multitud. Se habilitan en estos contextos nuevas (y efímeras) reglas en torno a la proxemia de los cuerpos, y a los modos en que estos interactúan entre sí. En eventos como Mil Tambores, por ejemplo, la calidad del festival no depende exclusivamente de organizadores y artistas, sino que también de la disposición de los públicos a ser parte de la dinámica colectiva.

Me faltó más masa, más cantidad de gente en espíritu de fiesta —se queja una joven universitaria que participó de dicho evento—. Los pasacalles en el Cerro O'Higgins estaban un poco desorganizados: me hubiera gustado que la gente, más que estar esperando que viniera la comparsa, participara.

Las firmas de libros en la FILSA, especialmente las de autores de sagas para adolescentes, generan también cierta efervescencia que resulta central para los participantes de la feria. Ferias y festivales ponen de manifiesto el carácter no clausurado de los productos culturales, en la medida en que su activación descansa en prácticas que implican participación e involucramiento. Visibilizan, en esta medida, el reverso de las visiones miserabilistas (Grignon y Passeron, 1989) que observan las dinámicas de los públicos desde la dominación, la pasividad y la normatividad.

c. Sociabilidades alternativas

En su amplio espectro de manifestaciones, estos eventos logran habilitar formas de sociabilidad singulares que resultan centrales para la experiencia cultural. En un sentido abstracto, estos contextos festivos habilitan formas de interacción entre los desconocidos que transforman la indiferencia o desconfianza que normalmente gobierna estas relaciones. Así, la disposición hacia el otro es, en múltiples sentidos, más cercana: ya sea para consultar la programación, orientarse en la ciudad o comentar algún aspecto de la oferta cultural, los públicos se muestran más receptivos y abiertos al intercambio en el marco de estas dinámicas. Gran parte de nuestros entrevistados, de hecho, valoraron estas interacciones sociales como parte fundamental de sus experiencias, y mencionaron que “conocer gente” de distintas nacionalidades y procedencias era uno de los aspectos más significativos del festival.

Estos intercambios entre desconocidos no solo se generan en el interior de los públicos, sino que también suceden entre los artistas y sus espectadores, y entre vendedores y compradores. Parte del atractivo de este tipo de eventos es la oportunidad que ofrecen a los asistentes de entrar en contacto con sus autores, artistas o músicos preferidos: la noción de feria y festival es indisociable de una dinámica presencial, que tiene lugar mediante presentaciones en vivo, comentarios de los realizadores y firmas de libros, entre otras actividades. La constitución de una experiencia “auténtica” es, en este sentido, uno de los canales que hacen de ferias y festivales modalidades de consumo cultural muy populares y casi siempre

rentables para sus organizadores.¹⁶ Por otro lado, el vínculo estrecho que se establece entre quienes venden y quienes compran productos culturales adquiere un espesor singular en el contexto de las ferias, permitiendo un encuentro cara a cara que despliega nuevos sentidos a las prácticas de consumo cultural. Un librero que ha estado vinculado a la organización de ferias de libro usado en diversos espacios públicos de la ciudad de Concepción, comenta:

La feria es un acontecimiento social. Las ferias del libro son una o dos veces en el año, y la gente puede encontrarse con alguien que no ha visto en una cantidad de tiempo. [...] Hay personajes con los que te vas a encontrar, van a estar ahí: consuma o no consuma, compre o no compre libros, está la sociabilidad con ese individuo que va a la feria a encontrarse con un expositor determinado, y a seguir o concluir algo que puede haber quedado pendiente de una feria anterior.

El espacio público y la concentración en el tiempo que implican las ferias, apunta el entrevistado, contribuye al desarrollo de estas dinámicas conversacionales distendidas.

Las ferias vuelven a estrechar los lazos —agrega— En ese período, que puede ser de cinco o diez días, sucede una cuestión fraterna de cooperación. Lo permite el espacio, ese espacio abierto donde se oxigena, donde está la posibilidad de observar tu entorno.

La dimensión de sociabilidad de ferias y festivales no se restringe al contacto con extraños, sino que está enraizada en vínculos familiares y amistosos que potencian la experiencia cultural. Los individuos que participan de estas actividades de forma solitaria constituyen casos realmente excepcionales: para la mayor parte de los públicos, asistir a estas instancias implica una tarea previa de organización y coordinación con los amigos y/o la familia, puesto que compartir con ellos estas prácticas enriquece y hace memorable la experiencia. Incluso en las ferias, allí donde las prácticas propiamente mercantiles del consumo cultural están más presentes, la dinámica social prevalece por sobre la transacción de la compra-venta, echando raíces en el terreno del disfrute y el tiempo libre. “Uno no viene solo a la FILSA, siempre se pone de acuerdo con alguien. Yo siempre traigo a mis sobrinos: ya es una tradición”, nos comenta una mujer de cincuenta años, para quien esta instancia sirve para transmitir el gusto por los libros y la cultura a las nuevas generaciones. Del mismo modo, numerosos grupos de escolares —especialmente adolescentes— señalan que vienen “a pasear más que a comprar”, y que la visita no tendría sentido si la efectuaran en solitario.

No se acude a esta feria a comprar un libro específico: un trámite expedito y directo como este resulta más eficiente de realizar en una librería. La experiencia de la FILSA es, en este sentido, más laxa, y su éxito o fracaso no depende exclusivamente de la compra, sino de la calidad del tiempo que se pasa con otros y “en torno a” los libros. De la misma manera, la evaluación de la experiencia de Mil Tambores descansa también en sus componentes sociales. A varias semanas del evento, la abrumadora mayoría de los entrevistados señaló que lo más significativo de su visita guardaba relación con compartirla con los seres queridos, y los recuerdos de esta participación suelen ser inescindibles de las personas con quienes los vivieron, tal y como consignan los siguientes testimonios: “Lo más significativo de Mil Tambores 2015 fue compartir el carnaval con mi familia. Ver las comparsas y los colores junto a las personas que más quiero en el mundo”, escribe Camila, una de las entrevistadas. Oscar, por su parte, recuerda que “Mil tambores de este año estuvo marcado principalmente por la visita de mi hermana chica, que acababa de cumplir 18. Por lo que todo giró en torno a como yo le mostré Valparaíso,

la llevé a pasear y a carretear”. “Lo más significativo fue el espacio para poder compartir con amigos y conocer gente. Claramente que el carnaval y los talleres estuvieron buenísimos, pero rescato más tener la instancia de recorrer Valparaíso con mis amigos”, señala Nathalia, otra de las participantes.

Estas formas de sociabilidad dilatada, tanto entre desconocidos como dentro de relaciones afectivas preexistentes, se encuentran en buena parte mediadas por los propios productos culturales: los libros, la música, la danza, entre otros. En las distintas formas de transacción que tienen lugar en los festivales; en los pasillos e intersticios de estos, registramos numerosas conversaciones que giran en torno a estos productos y experiencias. En la FILSA, hay adultos mayores que leen cuentos a sus nietos y mamás que se instalan en las secciones infantiles a hojear libros con sus hijos. Hay familias que se pasean entre los diversos stands comentando los libros que les interesan, y las actividades que están teniendo lugar en la feria. Los amigos y las parejas usan los libros que encuentran en los *stands* para relatar ciertos hitos memorables de su biografía: las lecturas que fueron significativas en la infancia, ciertas etapas de la adolescencia profundamente marcadas por un libro o un autor. Las prácticas de consumo cultural no constituyen, en este sentido, un simple epifenómeno que opera como excusa para el encuentro: son, en sí mismas, vehículos de los vínculos sociales y detonadores significativos de la experiencia subjetiva.

d. Conversaciones en torno a lo público

Hemos observado que, desde el terreno, las ferias y festivales culturales que tienen lugar en el espacio público habilitan durante su realización prácticas y disposiciones alternativas que, en primer término, implican desplazamientos de los sujetos y de la oferta cultural, reorganizando las interacciones de los distintos sectores sociales, etarios y de adscripción identitaria; en segundo, imponen un clima festivo y extraordinario que amplía los márgenes de acción de los sujetos en la ciudad; y en tercero, posibilitan el despliegue de formas condensadas de sociabilidad tanto entre extraños como entre conocidos. Esta actividad concentrada irrumpe en la trama cotidiana de las ciudades, volcando hacia ella las dinámicas urbanas: el comercio en sus distintas escalas, los medios de comunicación locales, la ocupación de la infraestructura y hasta el tráfico vehicular de la localidad. Sostenemos que toda esta atención focalizada lleva a sus habitantes a *observarse*, poniendo en circulación una multiplicidad de discursos que pueden ser pensados como una conversación —no siempre armónica— acerca de la ciudad. En otras palabras, vemos que las ferias y festivales del espacio público suelen ofrecer canales para la expresión de tensiones y conflictos que, aunque se encuentran latentes en el curso del año, adquieren en este contexto álgido una visibilidad mayor. Es posible que allí se juegue la emergencia de la condición de *lugar* que los flujos urbanos desdibujan en el tiempo ordinario; reflota, entonces, una pregunta en torno a la especificidad: la matriz cultural de la ciudad, los vínculos que constituyen el nosotros, las formas y límites que trazan la identidad local.

El trabajo de campo permite observar que, en el espacio simbólico condensado que ofrecen las ferias y festivales culturales, afloran múltiples discursos que ponen en el centro el problema de lo público, la ciudad y, especialmente, de la cultura. Cuando se trata de festivales que definen lo cultural desde su registro antropológico —es decir, como las expresiones que constituyen el patrimonio simbólico de los pueblos—, estos discursos cobran la forma de

una discusión acerca de lo que caracteriza los estilos de vida locales y conforma el acervo de su identidad. Cuando, por el contrario, se trata de eventos que piensan la cultura desde su acepción estética, el debate gira en torno a los derechos ciudadanos a acceder a las prácticas artísticas y el papel que le cabe a los distintos actores en su promoción: Estado, privados, organizaciones civiles, etcétera.

Que la ciudad opere en estos contextos como vitrina de sí misma da pie a sus habitantes a elaborar una perspectiva acerca de lo propio, canalizando de distintas formas el sentir colectivo: algunas espontáneas, como los rayados en la paredes: otras normativizadas, como los pizarrones que dispone la organización de la FILSA o los *hashtags* que promocionan los gestores de los eventos. Estas expresiones ciudadanas pueden ser formuladas tanto en términos de protesta como bajo el signo positivo de la identificación y la pertenencia.

En Mil Tambores, con la ciudad de Valparaíso trastocada por el flujo masivo de turistas, el canal de la queja se satura de discursos que denuncian la basura, el descontrol y el carrete, la pobreza. Se trata de problemas que, aunque latentes durante el resto del año, eclosionan en este marco, producto de la presión de los visitantes y la efusiva cobertura mediática del evento. En este sentido, durante el festival la gente *conversa* sobre su ciudad. Registramos posturas diversificadas: mientras la dueña de una librería de la subida Cumming señala que “es bonito, pero alguien debiera hacerse cargo de la basura, de la orina que baja por la calle, del caos”; otra residente no duda en calificar esta afluencia turística como algo positivo: “todos ganamos durante estos días; los locales se llenan. Está el problema de la basura, pero lo que hay que hacer es generar conciencia de que la gente se debe hacer cargo de sus desechos”: “Es que los basureros están llenos: no hay dónde tirarla—comenta una pareja de adultos mayores—. Pero esto es bueno, es bonito para la juventud”. El descontrol asociado a la fiesta y el consumo de alcohol es motivo de descontento para más de algún residente, que a menudo interpretan estas prácticas como formas de distorsión de la experiencia cultural: “Me llama la atención que mucha gente no viene a vivir el festival, sino simplemente a drogarse y carretear”; dice una joven universitaria. La ocupación nocturna de los espacios públicos —heterogénea en términos socioculturales, pero ostensiblemente joven— amplifica una dinámica de alcohol y fiesta que de todos modos se encuentra presente en la trama cotidiana de la vida porteña, pero que en esta ocasión se ve acentuada por una mayor permisividad de carabineros y la marina y un aumento exponencial de los visitantes foráneos, muchos de los cuales acampan de forma irregular en la playa San Mateo.

Así, en el festival de los Mil Tambores, como en la propia ciudad de Valparaíso, conviven de forma tensa una identidad urbana vinculada a la bohemia, la historia portuaria y la dinámica artístico-cultural con los excesos de la vida nocturna y el descontrol festivo. Durante estos tres días, sin embargo, estas tensiones están en boca de todos: en los programas de radios y los periódicos locales, en las conversaciones casuales de los vecinos, en la mirada diagnóstica de los turistas, en los comentarios y quejas de quienes atienden los almacenes, los kioscos, los restaurantes. Como contraparte de estos aspectos críticos, la atención que recibe Valparaíso en el contexto carnavalesco de Mil Tambores es también un espacio para manifestar el orgullo por lo propio y reafirmar los elementos que constituyen el patrimonio común de la ciudad —la identidad bohemia, el patrimonio arquitectónico y las tradiciones culturales, por mencionar algunos de los más citados. En el pasacalles del Cerro Las Cañas, uno de los más afectados por el incendio de 2014, un anciano comenta con quienes quieran escucharle la profunda emo-

ción que le genera observar las expresiones culturales de su localidad. “Después del incendio somos mejores —dice—, estamos de pie a pesar de todo”.

En Santiago, la condición metropolitana lleva a que la discusión que emerge a partir de este tipo de eventos encuentre su escala de acción en el ámbito nacional: la identidad santiaguina, en este sentido, no constituye un factor a problematizar con la urgencia que tiene en otras ciudades. De este modo, en la mayor parte de los eventos que ocurren en el espacio público circulan cuestionamientos acerca del proceder de las políticas culturales oficiales, desplegando un debate acerca de la inclusión y exclusión de los públicos: quiénes pueden acceder y a qué, quiénes quedan fuera de la oferta cultural. Las indagaciones etnográficas en la FILSA permitieron, en este línea, observar una serie de polémicas —en parte presenciales, en parte activadas a través de los circuitos digitales de las redes sociales— vinculadas a las barreras económicas que dificultan la democratización del libro, reflejadas tanto en el precio de la entrada como en los altos valores de las publicaciones a la venta. La disputa entre la Cooperativa de Editores de la Furia y la Cámara del Libro; los cuestionamientos a CMPC, patrocinadores de la Feria desprestigiados recientemente por sus escándalos de colusión; las permanentes críticas a la dinámica mercantil y monopólica de las grandes editoriales que haría comparable la experiencia de la feria a un “*mall* del libro”; y los diversos reclamos a las tendencias elitistas que restringirían la participación de un público diverso, son solo algunas de las hebras que es posible tirar para entender cómo se configura un campo de tensiones en el que distintos actores se ven interpelados en este tiempo y espacio efervescente. Lo que está en juego en estas disquisiciones culturales es, precisamente, la construcción de lo público, aun cuando la feria no sea de acceso abierto y libre: “El Centro Cultural Estación Mapocho es un espacio público y no es posible que se preste para un *apartheid* cultural a la chilena”, afirman en una declaración pública los editores de Lom, Silvia Aguilera y Paulo Slachevsky.¹⁷

CONCLUSIONES: LO EXCEPCIONAL Y LO INSTITUYENTE

Los resultados preliminares de este estudio ofrecen, más que evidencias clausuradas, un conjunto de materiales empíricos que invita a la reflexión crítica. Las prácticas de consumo cultural en el espacio urbano —en la modalidad festiva que supone el tipo de eventos aquí analizados— constituyen vías de participación colectiva en las que los modos de vivir la ciudad adquieren dinámicas alternativas, y el vínculo social se ve problematizado en mayor o menor nivel. Como apuntamos en líneas anteriores, la perspectiva de los actores nos lleva a pensar que las prácticas y discursos que eclosionan en estos contextos tienen un impacto significativo en los públicos que los protagonizan, incidiendo en los tres niveles que Mansvelt identifica en sus investigaciones sobre geografías del consumo (2005, 2008): a) *espacialidades*, b) *sociabilidades* y c) *subjetividades*. Hay, de este modo, corrimientos en las fronteras de la ciudad imaginada y modos alternativos de experimentar el *lugar* en su especificidad. Del mismo modo, la trama de sociabilidad permuta la indiferencia de la vida corriente por prácticas más orgánicas y complejas, haciendo posible formas de encuentro —mediadas, en buen grado, por productos culturales— que no están disponibles en el tiempo normal. Finalmente, en el plano subjetivo, los públicos de estas ferias y festivales experimentan acontecimientos que, en conexión con los niveles anteriores, revelan ser significativos dentro de sus biografías, lo que se refleja en la alta memorabilidad que demuestran tener estos hitos y los componentes afectivos que aparecen asociados a ellos.

El riesgo de estas observaciones es, por supuesto, proyectar una mirada ingenua o celebratoria que se encandile precipitadamente con los aspectos seductores de lo extraordinario, tal como le ocurre a un porcentaje significativo de los estudios que documentan las prácticas de inversión carnavalesca. Queda, entonces, flotando en el aire una pregunta: ¿cuán instituyente puede ser la excepción? Ante esta interrogante, algunos de los entrevistados sugerían distinguir entre el “evento” y la “ocupación del espacio público”, poniendo en relación los efectos perdurables de estas dinámicas culturales en el tiempo: ¿cómo interactúan estas formas de consumo cultural con los índices de delincuencia, de victimización, de percepción de la inseguridad, e incluso de la participación política en los entornos locales?, ¿cómo se proyectan en el tiempo las dinámicas de activación barrial y las disposiciones a la colaboratividad? Uno de los desafíos que debe afrontar un estudio cualitativo acerca de la experiencia de los públicos guarda relación con reconocer la perspectiva de los actores sin obviar las condiciones estructurales en las que estos se desenvuelven. Ferias y festivales pueden representar prácticas instituyentes en la medida en que contribuyan a ampliar las fronteras simbólicas de la ciudad y habiliten espacios para la conversación pública en torno al nosotros; o bien pueden consolidar la segregación de las ofertas culturales al segmentar a los públicos mediante la complejidad de la programación, los circuitos urbanos que disponen y las barreras económicas para el acceso. Esperamos que los avances de nuestra investigación en los meses que vienen contribuyan a esta discusión, arrojando luces desde la investigación etnográfica en torno a estas encrucijadas.

NOTAS

- 1 Diversos estudios se han ocupado de las peculiares redes de asociatividad y colaboración que hacen posible las ferias y festivales culturales, poniendo atención a las dinámicas de sus productores y gestores. A partir de estudios en torno a los festivales de cine (Dayan, 2000; Ethis, 2002; Vallejo, 2014; Ziri6n y Cyr, 2013); los festivales de m6sica (Clarke, 1984); las ferias del libro (de la Mora y Ruiz, 2011; Garc6a Canclini, 2014; Moeran, 2008; Sor6, 2002); y las ferias de arte (Thornton, 2009; Yogev y Grund, 2012); estas investigaciones han puesto el acento en las estrategias de creatividad e innovaci6n que despliegan los actores involucrados en la creaci6n, gesti6n y consolidaci6n de los festivales y ferias culturales.
- 2 La 6nica excepci6n en la muestra es la Feria Internacional del Libro que, aunque tiene lugar en el Centro Cultural Estaci6n Mapocho, su masividad y tradici6n nos llevaron a considerarla dentro de la muestra.
- 3 Los casos contemplados en esta investigaci6n por medio de etnograf6a son: en la ciudad de Santiago, Festival Internacional Teatro a Mil (FITAM) y Feria Internacional del Libro (FILSA); en Valpara6so, Festival de los Mil Tambores y Festival de las Artes (FAV); y en Concepci6n, el Festival rec (Rock en Conce).
- 4 Desde sus primeros desarrollos en la d6cada de los setenta y ochenta, y como respuesta a los procesos de democratizaci6n cultural de los pa6ses latinoamericanos, la discusi6n en torno al consumo cultural ha convocado actores sociales e intereses diferenciados, tanto en el 6mbito acad6mico como desde el sector institucional y corporativo (Rosas Mantec6n, 2002). En la actualidad, los estudios sobre consumo cultural conforman un campo de investigaci6n consolidado y vasto, que ya desde sus tentativas m6s can6nicas (Garc6a Canclini, 1993; Sunkel, 2006) viene elaborando un corpus de trabajo de gran especificidad cultural, con una importante base emp6rica y en constante di6logo con los programas de pol6ticas culturales locales. En el escenario chileno, la 6ltima d6cada dio lugar a numerosos trabajos en estas materias: adem6s de la publicaci6n de investigaciones espec6ficas en torno al consumo cultural (Catal6n y Torche, 2005; G6uell y Peters, 2010, 2012), se han realizado tres encuestas nacionales sobre el tema (2004-2005, 2009 y 2012) (CNCA, 2007, 2011, 2013), a partir de las cuales se ha documentado la democratizaci6n creciente del sector cultural y la especificidad de sus din6micas (Gayo, Teitelboim, y M6ndez, 2009).

- 5 En buena medida, esta encrucijada se encuentra ya contenida en las discusiones que movilizaron la sociología del arte del siglo XX (Heinich, 2001), específicamente en el proyecto de P. Bourdieu, quien —independiente de sus resultados— se propone construir una sociología capaz de franquear el substancialismo de las obras (la existencia del autor o la obra de forma separada de lo social), a la vez que trascender el mecanicismo reduccionista (que subordina las obras a sus condicionantes sociales) (Bourdieu, 1990, 2002).
- 6 También desde la sociología se ha explorado esta relación entre consumo cultural y sociabilidad. Tomando como punto de partida el Informe de desarrollo humano “*Nosotros los chilenos*” (PNUD, 2002), un conjunto de investigadores han señalado que existe una *afinidad electiva* —es decir, un vínculo entre dos dinámicas sociales diferentes, dada la similitud de sus sentidos subjetivos y finalidades (Güell, Morales, y Peters, 2012)— entre consumo cultural y una serie de actitudes y valores vinculados a la asociatividad, confianza hacia las personas y apertura a la diversidad (Güell, Godoy, y Frei, 2005). En la misma línea, se ha apuntado que dicha afinidad electiva también se establece entre el consumo cultural y las formas de sociabilidad, puesto que los sujetos que declaran un mayor nivel de convivencia amistosa y de capital social, son también los que más acceden a bienes y servicios culturales (Peters, 2012).
- 7 Así lo demuestran, por ejemplo, estudios recientes acerca de las dinámicas emergentes de lectura, que señalan que “ser lector es una relación social, una práctica comunicativa” (Peters, 2012).
- 8 Una discusión más extensa en torno a los estudios de públicos —particularmente, en el caso de los museos— se encuentra en el texto inédito de P. Güell y C. Pinochet (2013).
- 9 La metáfora de la conversación en el ámbito de los públicos posee sus límites, puesto que no se trata de un intercambio del todo horizontal que suela estructurarse en términos de una dinámica de emisión y respuesta. La interlocución debe subordinarse a “las condiciones especiales del discurso público”, en las que “el interlocutor agonista es reunido con interlocutores pasivos, los enemigos conocidos con desconocidos indiferentes, las personas presentes en una situación de diálogo con personas cuya locación textual puede estar por entero en otros género o escenas de circulación” (Warner, 2012, p. 104).
- 10 Se trata de Javier Ibacache, Centro Cultural GAM, 23 de mayo de 2015.
- 11 Para un análisis de la dimensión estética de las manifestaciones del movimiento estudiantil de 2011 en Santiago de Chile, ver Banda y Navea (2013).
- 12 Gestionada desde la Cámara Chilena del Libro, se celebraba antiguamente en el Parque Forestal, y en la actualidad tiene lugar en el Centro Cultural Estación Mapocho.
- 13 Mil Tambores —“Carnaval de carnavales”— es un gran encuentro de batucadas, comparsas y pasacalles que tiene lugar durante tres días del mes de octubre, organizado por el Centro Cultural Playa Ancha y auspiciado por el Consejo Nacional de la Cultura.
- 14 Programación 2016. <http://www.fundacionteatroamil.cl/>
- 15 Festival de las Artes, que reúne propuestas artísticas y culturales de diversas disciplinas, organizado desde el Consejo de la Cultura: <http://festivaldelasartes.cultura.gob.cl>
- 16 Esa autenticidad, como ha apuntado Ll. Prats, puede emerger de los mecanismos simbólicos de la metáfora —basada en la semejanza— o de la metonimia —basada en el principio de contacto o participación—, siendo la eficacia simbólica de esta última muy superior a la primera (Prats, 1997).
- 17 “Algo huele mal con la Feria Internacional del Libro de Santiago...” 13 noviembre 2015. En: El mostrador. <http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/11/13/algo-huele-mal-con-la-feria-internacional-del-libro-de-santiago/>

REFERENCIAS

- Banda, Consuelo, y Navea, Valeska, eds. *En marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*. Santiago de Chile: Adrede Editora, 2013.
- Benzecry, Claudio. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México DF: Grijalbo, 1990.

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Monttressor, 2002.
- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Camarena, Mario y Portal, María Ana. *Controversias sobre el espacio público en la ciudad de México*. México D.F.: UAM/ Juan Pablos Editor, 2015.
- Campos, Luis. "El consumo cultural: una actividad situada". En: *La trama social de las prácticas culturales*, eds. Pedro Güell y Tomás Peters. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2012. pp. 51-82.
- Catalán, Carlos, y Torche, Pablo, eds. *Consumo cultural en Chile*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.
- Clarke, Michael. *The politics of pop festivals*. London: Junction Books, 1984.
- CNCA. *Encuesta de Consumo Cultural 2004-2005*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.
- CNCA. *Segunda encuesta nacional de participación y consumo cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011.
- CNCA. *ENPCC 2012. Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013.
- CNCA. *Análisis y levantamiento cualitativo: Participación y prácticas de consumo cultural*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2014.
- Cruces, Francisco. "Con mucha marcha. El concierto pop-rock como contexto de participación". *Trans. Revista transcultural de música*, 4. 1999. [en línea]: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/253/con-mucha-marcha-el-concierto-pop-rock-como-contexto-de-participacion> (Acceso: 2 de marzo de 2015).
- Dayan, Daniel. "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In: *Moving Images, Culture and the Mind*, ed. Ib Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000. 43-52.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. (Vol. I. Artes de hacer). México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996.
- de la Mora, Sofía y Ruiz, Zyanya. "Ferias del libro: industria cultural". *Veredas. UAM Xochimilco*, 22 (2011): 127-148.
- Delgado, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Douglas, Mary e Isherwood, Baron. *El mundo de los bienes*. México D.F.: Grijalbo/ Conaculta, 1990.
- Ethis, Emmanuel. *Aux marches du palais, le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris: La Documentation française, 2002.
- Fillieule, Olivier y Tartakowsky, Danielle. *La manifestación. Cuando la acción colectiva se toma las calles*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.
- García Canclini, Néstor. *El consumo cultural en México*. México DF: Conaculta, 1993.
- García Canclini, Néstor. *Las ferias en una época en que se venden menos libros y se lee más*. (Inédito) 2014.
- Gayo, Modesto, Teitelboim, Berta y Méndez, María Luisa. "Patrones culturales de uso del tiempo libre en Chile. Una aproximación desde la teoría bourdieuana". *Universum*, 24(2), (2009): 42-72.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude. *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.
- Güell, Pedro, Godoy, Soledad, y Frei, Raimundo. "El consumo cultural y la vida cotidiana: algunas hipótesis empíricas". En: *Consumo cultural en Chile. Miradas y perspectivas*, eds. Carlos Catalán y Pablo Torche. Santiago de Chile: INE / CNCA, 2005. 77-88.

- Güell, Pedro, Morales, Rommy y Peters, Tomás. "Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas". En: *La trama social de las prácticas culturales*, eds. Pedro Güell y Tomás Peters. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2012. 21-50.
- Güell, Pedro, y Peters, Tomás. "Las mediaciones de la cultura: ¿qué medios de información utilizan los chilenos para informarse de la oferta de bienes y servicios culturales?" *RE- Presentaciones. Periodismo, Comunicación y Sociedad*, 3(6), (2010): 43-60.
- Güell, Pedro, y Peters, Tomás, eds. *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012.
- Güell, Pedro, y Pinochet, Carla. *De los visitantes a los públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales*. (Inédito) 2013.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.
- Leveratto, Jean-Marc y Leontsini, Mary. *Internet et la sociabilité littéraire*. Paris: Bibliothèque Publique d'Information / Centre Pompidou, 2008.
- Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo tardío*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Mansvelt, Juliana. *Geographies of consumption*. London: SAGE Publications, 2005.
- Mansvelt, Juliana. "Geographies of consumption: citizenship, space and practice" *Progress in Human Geography*, 32(1) 2008: 105- 117.
- Moeran, Brian. *An anthropological analysis of book fairs*. Frederiksberg: Center for Europaforskning, Copenhagen Business School, 2008.
- Mongin, Olivier. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- O'Grady, Alice & Kill, Rebekka. "Exploring festival performance as a state of encounter". *Arts & Humanities in Higher Education*, 12(2-3) (2013): 268-283.
- Peters, Tomás. "La afinidad electiva entre consumo cultural y percepción sociocultural: el caso de Chile". En: *La trama social de las prácticas culturales*, eds. Pedro Güell y Tomás Peters. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2012. 149-178.
- Piccini, Mabel, Rosas Mantecón, Ana y Schmilchuk, Graciela. *Recepción artística y consumo cultural*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes/ CENIDIAP / Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.
- PNUD. *Nosotros los chilenos. Un desafío cultural. Informe de desarrollo humano*. Santiago de Chile: PNUD, 2002.
- Prats, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Rancière, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rosas Mantecón, Ana. "Los estudios sobre consumo cultural en México". En: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, ed. Daniel Mato. Caracas: CLACSO, 2002. 255-264.
- Sassatelli, Roberta. *Consumo, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.
- Sorá, Gustavo. "Frankfurt y otras aduanas culturales entre Argentina y Brasil. Una aproximación etnográfica al mundo editorial". *Cuadernos de Antropología Social*, 15, (2002): 125-143.
- Sunkel, Guillermo, ed. *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.
- Thornton, Sarah. *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- Vallejo, Aida. "Etnografías del cine: nuevas aproximaciones al estudio de festivales". *Paper presentado en el IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, Bilbao, 2014.

- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- Warner, Michael. *Público, públicos, contrapúblicos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Yogev, Tamar y Grund, Thomas. "Network Dynamics and Market Structure: The Case of Art Fairs." *Sociological Focus*, 45, (2012): 23-40.
- Yúdice, George y Miller, Toby. *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Zirión, Antonia y Cyr, Claudine. *Circuitos alternos. Nuevas redes y estrategias creativas para la difusión de cine documental en México*. (Inédito), 2013.

Cómo citar este artículo:

Pinochet Cobos, Carla. "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 29-50, 2016. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae11-2.cpff>