

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
CARRERA DE SOCIOLOGÍA CON MENCIÓN EN CIENCIAS POLÍTICAS**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIÓLOGO
CON MENCIÓN EN CIENCIAS POLÍTICAS**

“Apropiación del espacio público por medio del arte circense callejero.”

FRANCISCO JAVIER SILVA IZQUIERDO

DIRECTORA DE TESIS: NATALIA SIERRA

QUITO, 2023

DEDICATORIA:

Este trabajo está dedicado a la memoria de mis abuelos, quienes siempre me brindaron el apoyo y la fortaleza para llevar a cabo esta labor. Los llevo presentes en mi corazón y en mi pensamiento en todo momento.

Por otra parte, está dedicado a todxs lxs artistas circenses callejeros, que llenan de vida a la ciudad, y nos recuerdan por medio de sus actuaciones, la importancia de ser felices: Robándole la sonrisa a un niño, sacando de la rutina monótona ligada al cumplimiento de las labores cotidianas, principalmente económicas, que permiten cubrir las necesidades materiales de existencia, cuya presencia da lugar a un tipo de relacionamiento basado en la solidaridad con las personas que comparten el espacio público, en especial con los trabajadores autónomos y las personas en condición de marginalidad.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos mis seres queridos, gracias a quienes se hizo posible la culminación de este trabajo. A mí familia, que en todo momento me brindó su apoyo y empuje para no desfallecer. A mis buenos amigxs, con quienes he llegado a forjar un vínculo muy fuerte y un sentido de pertenencia trascendental y determinante, reflejado en la mirada que tengo del mundo y de la sociedad en que vivimos.

Por otra parte, quiero agradecer a todxs esxs profesores, con quienes tuve la suerte de encontrarme en el camino, los mismos que mediante una forma de relacionamiento horizontal, que supera el supuesto de la relación vertical entre alumno y maestro, encontraron la manera de llegarme, de influenciar y de ser determinantes en mi proceso de formación académica. Me demostraron que lo valioso del conocimiento es hacer algo con él y saber transmitirlo. Me inculcaron el pensamiento crítico, me ayudaron a dejar de lado muchos prejuicios y prenociones arraigadas en la identidad cultural proveniente del contexto en que nos tocó nacer y crecer. Agradezco que incondicionalmente estuvieron ahí para acompañarme a lo largo de este doloroso proceso de deconstrucción.

Quiero hacer una mención especial a Natalia Sierra, por ser una fuente tanto de motivación, como de admiración, a quién debo en gran parte el haber podido llevar a cabo este estudio sobre la realidad social ecuatoriana, dotado de una mirada compleja nutrida por las valiosas lecciones y aprendizajes provenientes de las tutorías con Natalia, así como también por el uso de ciertas herramientas cualitativas de recolección de información que permitieron realizar una aproximación a la realidad de actores sociales, invisibilizados, que forman parte de la sociedad ecuatoriana.

Por último, quiero expresar mi agradecimiento y mi cariño a mi madre, quien ha sido el soporte emocional y material durante toda mi vida. Y a quién va especialmente dedicado este trabajo de titulación.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	4
ABSTRACT.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
1. Primer Capítulo: ¿Qué es el espacio público?.....	9-43
1.1 El origen del Espacio Público.....	9
1.2 Aproximaciones hacia una mirada compleja del espacio público	33
1.3 El espacio público como espacio social.	40
2. Segundo Capítulo: ¿Qué es el arte circense callejero?.....	44-69
2.1 ¿Qué es el arte circense?	44
2.2 ¿Cómo se trasladó el arte circense al espacio urbano?.....	49
2.3 El arte circense concebido como arte callejero.	61
3. Tercer Capítulo: “Apropiación del espacio público por medio del arte circense callejero.”	69-85
3.1 Experiencias y perspectivas desde el semáforo, las plazas y los parques como escenarios donde se pone en escena el arte circense en Quito.	69
3.2 La complejidad del arte circense callejero y su importancia en la vida social urbana	72
3.3 El espectáculo callejero como expresión de la cultura popular urbana Quiteña y sus diversos tipos de formas de apropiación del espacio público. ...	74
3.4 Experiencias y perspectiva de los artistas circenses callejeros.....	78
CONCLUSIONES.....	86-88
RECOMENDACIONES.....	90-91
BIBLIOGRAFÍA.....	92-95

RESUMEN

Este trabajo se traduce como un esfuerzo por generar un aporte al estudio de la realidad social ecuatoriana contemporánea, inscrita dentro de la problemática urbana. En este caso en específico se analizan las dinámicas, interacciones, relaciones y experiencias sociales que se desarrollan en torno al uso y apropiación de los diversos tipos de espacios públicos de la ciudad de Quito, por medio de la puesta en escena de prácticas artísticas circenses.

Mediante la presente investigación se pretende abordar la problemática urbana, a través del estudio de los elementos que componen y dan forma a la configuración socio-espacial de las ciudades, espacio donde se desarrolla la vida social urbana. Se analiza la relación que se establece entre los diversos y bien diferenciados actores sociales que hacen uso de éstos espacios.

El fenómeno social que se analiza es: La apropiación del espacio público por medio del arte circense callejero, por ende, hay que definir lo que entendemos respecto al espacio público, como al arte circense callejero.

El rol de estos actores sociales se ve reflejado en las formas de uso de dichos espacios y la percepción social que se tiene de ellos.

ABSTRACT

This work translates as an effort to generate a contribution to the study of contemporary Ecuadorian social reality, inscribed within the urban problem. In this specific case, the dynamics, interactions, relationships and social experiences that develop around the use and appropriation of the various types of public spaces in the city of Quito are analyzed, through the staging of circus artistic practices.

Through the present investigation it is intended to address the urban problem, through the study of the elements that make up and shape the socio-spatial configuration of cities, the space where urban social life develops. The relationship established between the diverse and well-differentiated social actors that make use of these spaces is analyzed.

The social phenomenon that is analyzed is: The appropriation of public space through street circus art, therefore, we must define what we understand regarding public space, as street circus art.

The role of these social actors is reflected in the ways in which these spaces are used and the social perception of them.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se traduce como un esfuerzo por generar un aporte al estudio de la realidad social ecuatoriana contemporánea, inscrita dentro de la problemática urbana. En este caso en específico se analizarán las dinámicas, interacciones, relaciones y experiencias sociales que se desarrollan en torno al uso y apropiación de los diversos tipos de espacios públicos de la ciudad de Quito, por medio de la puesta en escena de prácticas artísticas circenses.

Por tal razón, mediante la presente investigación se pretende abordar la problemática urbana, a través del estudio de los elementos que componen y dan forma a la configuración socio-espacial de las ciudades, espacio donde se desarrolla la vida social urbana. Así como también, se analizará la relación que se establece entre los diversos y bien diferenciados actores sociales que hacen uso de éstos espacios.

Por tanto, el espacio público debe ser entendido como una estructura estructurante-estructurada, siguiendo los planteamientos de Pierre Bourdieu al referirse a las estructuras de dominación que forman parte del orden social establecido.

Dichos espacios deben ser concebidos como espacios relacionales, lugares de encuentro y en torno a los cuales se articulan las interacciones sociales entre unos y otros, las mismas que dan lugar a una dinámica social específica, la cual fluctúa en correspondencia con el apareamiento de nuevos actores sociales que inauguran una nueva forma de apropiación del espacio público. De este modo, se genera una transformación en las relaciones sociales que se producen en torno al uso de estos espacios. Dicha situación ha provocado un cambio significativo en las formas de relacionamiento que se gestan entre los diversos actores sociales que se encuentran en estos espacios, así como también, en la percepción social que se tiene respecto de dichos espacios.

De manera que, por medio de una aproximación a la realidad social ecuatoriana se busca problematizar y dar cuenta de la complejidad con que se gestan las diversas dinámicas e interacciones sociales que se tejen al interior de estos espacios, que a su vez componen y dan forma a la vida social urbana. En este

caso en específico, se pretende develar la manera en que se producen y tienen lugar estas relaciones, interacciones y experiencias sociales generadas dentro de lo que consideramos como espacios públicos.

El fenómeno social que analizaremos aquí es: La apropiación del espacio público por medio del arte circense callejero y, por ende, habrá que definir lo que entendemos tanto respecto a espacio público, como al arte circense callejero.

En el primer capítulo, se realiza una reconstrucción histórica de los procesos socio-históricos que dieron lugar al apareamiento del espacio público, a las transformaciones que han definido la manera en que se presenta en la actualidad. El cual vendrá a consolidarse como una estructura social constitutiva de las ciudades modernas.

Es necesario generar una mirada desde la complejidad respecto del espacio público para superar la visión simplista que se ha generalizado y posicionado como hegemónica, proveniente de la perspectiva urbanística moderna, la misma que lo considera únicamente como una estructura fija, referida en un espacio físico con características definidas, y una forma de uso determinada.

Se pretende abandonar dicha concepción limitada e idealizada del espacio público, mediante una aproximación a las perspectivas y conceptualizaciones que aporten a dar cuenta de la importancia de este espacio para el desarrollo de la vida social urbana.

Se aborda el estudio del espacio público en su dimensión simbólica, a través del análisis de los procesos de producción del espacio, tomando en cuenta la intervención de los actores sociales que convergen al interior del mismo, y que lo dotan de sentido a partir de las formas de uso y apropiación de dicho espacio.

La noción de espacio público se originó en referencia, no a un espacio físico con una territorialidad definida y delimitada, por el contrario, hace referencia a la idea de lo público como una esfera de la vida humana y como un entramado de relaciones sociales. Por lo que debe entenderse como un espacio relacional, en

torno al cual se articulan las relaciones sociales que forman parte de la vida social urbana.

En el segundo capítulo, se busca desarrollar una conceptualización del arte circense callejero, basada en la comprensión de la manera en que dicho tipo de arte se diferencia de las prácticas artísticas validadas bajo la concepción hegemónica del arte, funcional a la reproducción y legitimación de la dominación cultural, fundamentada en la distinción entre los estratos sociales enmarcados en una estructura jerárquica de dominación.

En el tercer capítulo, se aborda la problemática urbana, a partir de la aproximación a las experiencias sociales, en torno a los procesos de apropiación del espacio público en la ciudad de Quito, por medio de la puesta en escena de las prácticas circenses callejeras. Referida en las historias de vida de varios artistas circenses callejeros y la manera en que éstos aparecen como nuevos actores sociales, cuyo accionar ha provocado un cambio en las formas de relacionamiento dentro de estos espacios, al igual que en la percepción social que se tiene de los mismos.

Primer Capítulo: ¿Qué es el espacio público?

1.1 El origen del Espacio Público.

Este acápite tiene como principal intención el abordaje de la problemática urbana de las sociedades latinoamericanas contemporáneas, en específico de la sociedad ecuatoriana. La noción de espacio público es un elemento clave para la comprensión de la realidad social urbana, ya que por medio del análisis de las relaciones sociales que se generan y articulan en torno a este espacio, es posible dar cuenta, de la manera en que se gestan las interacciones sociales entre los diversos actores que se encuentran en estos espacios.

La dinámica social que se produce respecto a los procesos de apropiación de estos espacios deja ver el alto grado de conflictividad social existente en el interrelacionamiento de los usuarios de dichos espacios. Por tal razón, el espacio público debe ser entendido como el escenario social donde se ponen en juego las posiciones ideológico-políticas de los distintos actores sociales, en torno a la disputa por la creación de sentido, traducida en los cambios que se generan respecto a la relación que se establece entre los diversos grupos sociales que convergen al interior de dichos espacios y la percepción social que se tiene de los mismos.

El accionar de dichos actores sociales, entendidos como parte de los movimientos sociales urbanos, provoca constantemente cambios en la forma de uso de estos espacios y en la manera en que éstos son concebidos por los demás miembros de la sociedad. Lo cual implica una transformación en las formas de relacionamiento al interior de dichos espacios.

De tal forma que, se vuelve necesario plantear una mirada que permita abordar la problemática urbana en su vasta complejidad, para lo cual realizaremos una reconstrucción del proceso histórico-social que hizo posible el surgimiento de los espacios urbanos en las sociedades latinoamericanas, por ende, el apareamiento del espacio público como estructura social constitutiva de las ciudades modernas.

Por otra parte, es de suma importancia tomar en consideración que la noción de espacio público ha sufrido varias transformaciones en la forma en como éste es

concebido, así como también en su forma y estructura. Esto ocurre en respuesta a los procesos de reestructuración y reconfiguración del modo de producción capitalista.

En este sentido, cabe recalcar que las ciudades son un elemento fundamental para la reproducción de las relaciones sociales de producción, inscritas dentro de la lógica de sobreproducción y acumulación de capital, por medio de los procesos de urbanización y apropiación, tanto de la tierra como de los medios de producción, sobre los que dicho modo de producción está cimentado y legitimado bajo la forma de orden social establecido y modelo político-económico.

Para esto es necesario, por un lado, dar luz a una mirada sobre dicha realidad social, proveniente de la perspectiva de los principales actores sociales que convergen en estos espacios y la percepción que tienen de los mismos. Debido a que, es en estos espacios, donde desarrollan la mayor parte de su vida social y cotidiana. Es decir, se pretende poner en evidencia la existencia de una dinámica social compleja, respecto al uso y apropiación de los espacios públicos y la interrelación social entre los usuarios de los mismos.

Al aproximarnos a la experiencia urbana en distintas ciudades capitales de América Latina y del mundo, observamos que los espacios públicos se configuran como sedes de conflictos socioculturales y políticos, donde convergen fenómenos desconcertantes y contradictorios de fragmentación y de exclusión. (Ramírez Kuri, 2014, 529)

De manera que, se pretende generar una aproximación a dicha realidad social, por medio del análisis de la relación que se establece entre los sujetos sociales, entendidos como actores sociales encargados de dar forma a la vida social urbana y a los espacios donde convergen unos con otros.

Pensar el espacio público como producto y productor de un cúmulo de prácticas sociales, de movimientos, de percepciones y de acciones, nos acerca a la comprensión de las prácticas sociales que lo activan, contextualizan e impulsan a funcionar como una trama de relaciones de poder, conflicto, cooperación, solidaridad, contractualidad y sociabilidad. El espacio es, como afirma Michel de Certeau (1996: 129), “un

cruzamiento de movildades”, “un lugar practicado” precisamente por los pasos, la mirada y la acción del caminante, del transeúnte, del peatón, del observador. En esta línea de discusión, lo público entendido como espacio de encuentro, de expresión y de relación, no sólo nos acerca a los vínculos entre la ciudad y la ciudadanía como categorías de análisis de la experiencia urbana; también, a la manera como la gente se identifica, usa, se apropia de los lugares y accede al flujo de recursos urbanos que en éstos circula. (Ramírez Kuri, 2014, 530)

Conviene especificar que se vuelve trascendental considerar que es en el espacio público donde se pone en juego la disputa por la creación de sentido. Dicha disputa se visibiliza en las formas en que éste espacio es concebido, percibido y utilizado por los sujetos pertenecientes a los distintos estratos sociales que conforman la sociedad ecuatoriana.

Espacio público definido como el espacio de y para las relaciones en público. Para aquellas que se producen entre individuos que coinciden físicamente y de paso en lugares de tránsito y que han de llevar a cabo una serie de acomodados y ajustes para adaptarse a la asociación efímera que establecen. (Delgado, 2011, 17)

Estos sujetos poseen necesidades, intereses y formas de ver el mundo distintas, provenientes de las condiciones materiales de existencia, que se desprenden del lugar que ocupan en el mundo, dentro de una estructura jerárquica piramidal que los distribuye en clases sociales bajo una relación de dominación y subordinación, de la una respecto de la otra. En otras palabras, la subordinación de la clase dominada respecto de la clase dominante.

Dichas condiciones son determinantes y se ven traducidas en las necesidades concretas de los diversos grupos sociales que forman parte de la sociedad, pertenecientes a una clase social determinada, con trayectorias de clase propias y posiciones político-ideológicas, que se contraponen unas a otras y que mantienen una relación antagónica.

Por tanto, la apreciación simbólica y las formas de uso del espacio público que cada uno de estos grupos sociales posee, varía en torno a la fracción de clase a

la que pertenecen y a partir de la cual le otorgan un sentido a dicha estructura social.

Es así que el espacio público vendría a ser ese dominio en el que el principio de solidaridad comunicativa se escenifica, ámbito en el que es posible y necesario un acuerdo interaccional y una conformación discursiva coproducida. (Delgado, 2011, 21)

En este sentido, hay que destacar la existencia de una constante lucha por la resignificación de estos espacios, lo cual evidencia la conflictividad social con que se gestan las relaciones sociales al interior de los mismos.

Cabe recalcar que las sociedades latinoamericanas se caracterizan y se diferencian de las sociedades europeas debido a que poseen un alto grado de heterogeneidad social en su estructura. Este elemento constitutivo de las sociedades contemporáneas responde a la imposición de las formas sociales correspondientes al proyecto de modernidad occidental.

Consecuentemente, esto ha derivado en un alto grado de desigualdad social en las sociedades latinoamericanas, el cual se reafirma, perpetúa y agudiza principalmente por dos razones:

En primer lugar, el origen de dicha desigualdad social constitutiva de las sociedades contemporáneas emerge a partir de una violenta arremetida para el despojo y la conquista de los territorios hoy conocidos como América Latina. Este acontecimiento histórico-social, que marcó el devenir histórico de dichos territorios, tiene un abordaje desde una perspectiva crítica plasmada en las ideas trabajadas en el texto de T. Todorov, "La conquista de América y el encubrimiento del otro."

Dicho proceso de dominación cultural trajo consigo la imposición de un orden social que otorgó privilegios a un grupo social determinado, que posteriormente, se consolidaría como la clase dominante dentro de una estratificación social basada en la lógica mercantil de racionalidad instrumental y un tipo de relaciones sociales de producción determinadas.

Esto dio lugar al surgimiento de un sistema social, político y económico que transfirió la dinámica de la lucha de clases y la relación antagónica entre los

miembros de una misma sociedad. La desigualdad social y el privilegio de la clase dominante se legitima por medio de discursividades hegemónicas y estructuras sociales, tal como los títulos nobiliarios, la iglesia y el Estado.

Un pensamiento que permite encontrar sentidos a una heterogeneidad de experiencias intelectuales, políticas y estéticas que aspiran a comprenderse en un período cuyo imaginario histórico ha sido finalmente aplanado por el eurocentrismo, en un proceso de larga duración de control de la intersubjetividad global que emergió con el capitalismo colonial global. (Quijano, 2014, 15)

Por otra parte, la creciente desigualdad social es producto de los procesos desiguales de crecimiento urbano territorial, que han provocado un ensanchamiento de la brecha existente entre clases sociales, así como también han incrementado los niveles de exclusión social y consecuentemente generaron cambios en la configuración socio-espacial de las ciudades.

Los principales factores que han incidido en la constante reconfiguración socio-espacial de las ciudades son los procesos de urbanización, privatización y gentrificación.

En este sentido hacemos referencia a la categoría “Ciudad Global”, desarrollada por (Saskia Sassen, 1995), para abordar los procesos de producción del espacio que dieron lugar a una transformación en la estructura social de las ciudades modernas. Las cuales están inmersas en la lógica mercantil favorable a la permanencia y reproducción de las relaciones sociales de producción que sostienen al modo de producción capitalista globalizado.

Por lo tanto, la función que tienen las ciudades respecto al modo de producción capitalista es la de presentarse como el espacio idóneo para la circulación de mercancías, más no para el pleno desarrollo de la vida social urbana.

Lo que bien podría reconocerse como el idealismo del espacio público aparece hoy al servicio de la reapropiación capitalista de la ciudad, una dinámica de la que los elementos fundamentales y recurrentes son la conversión de grandes sectores del espacio urbano en parques temáticos, la gentrificación de centros históricos de los que la historia ha

sido definitivamente expulsada, la reconversión de barrios industriales enteros, la dispersión de una miseria creciente que no se consigue ocultar, el control sobre un espacio público cada vez menos público, etc. (Delgado, 2011, 10)

Este estudio plantea la comprensión de dicha dinámica social, para lo cual es trascendental considerar la emergencia de nuevos actores sociales, cuyo accionar ha provocado una transformación respecto a la interacción y las experiencias sociales que se generan en torno al uso y apropiación del espacio público.

En este caso, por medio de la puesta en escena de prácticas artísticas circenses, en otras palabras, el apareamiento de los artistas circenses callejeros como nuevos actores sociales. Cuyo accionar inaugura una forma nueva y distinta de concebir y utilizar los espacios públicos. Esto ocurre debido a que dichos actores sociales dotados de técnicas, estéticas y formas de expresión diferentes que rompen con la convencionalidad con que dichos espacios solían ser utilizados.

Consecuentemente, esto ha generado un cambio en cuanto a la forma de uso del espacio público, y, por ende, ha dado lugar a una significativa transformación en el imaginario social que se tiene de dichos espacios.

Esta apreciación simbólica del espacio público se ve reflejada en la manera en que estos espacios son concebidos, percibidos y usados por los distintos grupos sociales que convergen dentro de los mismos, al utilizarlos como un lugar de paso, para el desarrollo de una actividad económica o como espectadores de los espectáculos callejeros antes mencionados.

De modo que, un elemento clave para la comprensión de las dinámicas sociales que se generan en torno al espacio público es el análisis de la concepción, percepción y forma de uso que estos actores le dan a dicho espacio. Lo cual, a su vez, pone en evidencia la complejidad con que se gestan, tanto los procesos de producción social del espacio como del entramado de relaciones sociales que conforman la vida social urbana.

Por ende, el espacio público aparece como un lugar de encuentro donde se suscitan múltiples interacciones sociales debido a la convergencia de diversos

actores sociales que conforman la sociedad ecuatoriana. De tal forma que, el espacio público vendrá a ser el espacio en torno al que se articula la dinámica social urbana, impregnada de una conflictividad social estructural, constitutiva de las sociedades modernas organizadas bajo el modelo de ciudad que ahonda la brecha entre clases sociales.

“En otras palabras, el espacio público es un ámbito o escenario de la conflictividad social que puede tener una función u otra dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos.” (Carrión, Espacio Público: Punto de partida para la alteridad, 2007, pág. 3)

La dinámica social urbana a la que nos referimos anteriormente, ha dado lugar al surgimiento de estratificaciones sociales nuevas, tal como lo indica Aníbal Quijano, haciendo referencia a la categoría de marginalidad social.¹

Mediante la comprensión del rol del Estado en la producción social del espacio, será posible analizar la manera en que en la configuración socio-espacial de los espacios urbanos y las normativas en cuanto a la forma de uso de dichos espacios se corresponde con el establecimiento de un orden social.

El cual está cimentado en un modelo económico, político y social que define la estructura social de las sociedades latinoamericanas, su forma de organización, de la que se desprende la marcada desigualdad social proveniente de los procesos de exclusión social y despojo de los territorios en función de la implementación de los ideales de modernización y desarrollo.

La configuración socio-espacial de las sociedades modernas se fundamenta en la relación centro-periferia entre la ciudad y el campo, así como también en la división de los espacios urbanos en públicos y privados. “En ciudades diferentes las asimetrías y tensiones en la relación público-privado expresan la tendencia a la subordinación de lo público a

¹ Podemos afirmar la realidad de un estrato marginal, pero hacerlo así no nos enseña gran cosa sobre su estructura interna, las características y las tendencias que desarrolla, los modos de percepción social que se crean, las relaciones concretas que establece con los otros miembros del sistema, el tipo de intereses sociales que implica, el género de conflictos o de alianzas que estos intereses producen o producirán. (Quijano, 1971, 341)

lo privado y al predominio de lo privado como interés común.” (Ramírez Kuri, 2014, 529)

En primer lugar, es necesario esclarecer y dar cuenta del proceso histórico a partir del cual se estableció la configuración socio-espacial bajo la que actualmente se organizan las sociedades modernas, en específico las sociedades latinoamericanas contemporáneas. En este sentido, es primordial hacer énfasis en las particularidades con que se gestó dicho proceso, tomando en consideración que son estos elementos los que dan cuenta de las condiciones específicas con que ocurrieron dichos acontecimientos, los mismos que tuvieron lugar bajo un contexto espacio-temporal único e irrepetible.

De modo que, el establecimiento de dicho orden social responde a un extenso proceso de dominación cultural. La conquista y colonización de América, proceso mediante el que se impuso la forma organizativa correspondiente al proyecto de modernidad occidental, al cual se vieron sometidos los pueblos originarios que habitaban previamente en estos territorios y que poseían una estructura social, cosmovisión y formas de relacionamiento propias.

Dichas formas sociales fueron anuladas y negadas mediante este proceso de dominación cultural. Esto ocurrió a partir de la conquista española iniciada en 1492, este violento proceso de dominación cultural significó un cambio radical en la estructura social de los pueblos originarios asentados en estos territorios. Los cuales poseían una forma de organización social y política propia, pertenecientes a una vasta y milenaria cosmovisión y cultura. La misma que fue borrada y negada con la arremetida de los proyectos de modernidad occidental de los países europeos, acompañada de la colonización de estos territorios.

El cual se llevó a cabo por medio del violento proceso de dominación cultural conocido como la colonización de América.² Ya que este aparece como la forma

² Proceso que: Siguiendo a Marx, debe ser entendido como la acumulación originaria de capital. Acontecimiento histórico a partir del cual se hizo posible el establecimiento y perpetuación del modo de producción capitalista. Ya que, implicó una transformación en las relaciones sociales de producción en respuesta a los intereses y necesidades del modo de producción capitalista y su ciclo de acumulación sin fin.

bajo la cual se organizan, administran y ordenan los territorios donde están asentadas las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

En 1822 se gestaron los primeros movimientos independentistas en América Latina, sin embargo, esta transición hacia la vida republicana no significó un cambio en cuanto a la estructura del sistema de dominación instaurado en la conquista de América, su colonización e integración al modo de producción capitalista globalizado.

Tal como lo expresa Agustín Cueva en la primera parte de su texto “El proceso de dominación política en Ecuador”. Donde dice lo siguiente: Inmediatamente después de la Independencia del Ecuador, el pueblo supo hallar la frase justa para calificar la etapa iniciada con nuestra emancipación de España. “Último día de despotismo y primero de lo mismo”, se dijo, y el ingenio popular no se equivocaba, en la medida que tal acontecimiento no iba a significar, para las clases explotadas, otra cosa que la sustitución del funcionario metropolitano por el encomendero criollo en varios órdenes de la vida nacional. (Cueva 1973; pág. 7)

Dicho acontecimiento histórico marcó la trayectoria por la que transitaron las sociedades modernas, en este caso en específico, las sociedades latinoamericanas contemporáneas, cuyo devenir histórico se vio determinado por su sometimiento e integración al proyecto de modernidad occidental en condición de subordinación.

Esta integración de los países mal llamados “subdesarrollados”, se da en condiciones de sometimiento a la lógica mercantil bajo la cual se definen las formas en que se organizan las sociedades modernas, la subordinación a las necesidades y dinámicas de la acumulación de capital a nivel mundial.

Por otra parte, dicha subordinación provocó la dependencia a las condiciones de explotación referidas en la forma en que se integra el trabajo dentro de las sociedades latinoamericanas contemporáneas. La forma en que se da esta integración se evidencia principalmente en dos momentos históricos: La creación de sujetos y subjetividades acordes a las necesidades e interés del modo de producción capitalista. Y, por otra parte, se ve referida en la producción de

espacios que permitan el pleno desarrollo y reproducción de las relaciones sociales de producción compatibles con el ciclo de acumulación de capital.

Lo cual a su vez derivó en un cambio en la organización política de los pueblos originarios, en las relaciones sociales de producción y consecuentemente en las formas de relacionamiento y comportamiento. Generando así un cambio radical en la vida social y en la estructura social donde ésta tiene lugar. En este sentido se hace referencia al apareamiento de la división entre espacio público y privado, así también, del surgimiento de la relación centro-periferia, traducida en la relación entre la ciudad y el campo. Por ende, es de suma importancia centrar la atención en las dinámicas sociales que se gestan en estos espacios.

Para empezar, nuestras ciudades, antes que lugares remotos, detenidos en el tiempo, sin poder alcanzar nunca a las urbes europeas, obedecían a otras configuraciones sociales, a temporalidades y contextos específicos; estaban sujetas a su propio ritmo, su propia alteridad. (Para una crítica del modelo difusionista de la modernidad, ver Mary Marie Louise Pratt, "La modernidad desde las Américas" en Revista Iberoamericana LXVI (193), octubre-diciembre del 2000:831-840.) (Kingman Garcés, 2014, 28)

La imposición de la cosmovisión occidental y su proyecto de modernización se llevó a cabo por medio de un violento proceso de dominación cultural iniciado con la conquista de América. La instauración de una nueva forma de organización política, un nuevo orden social, junto con la institucionalización de nuevas formas productivas y, por lo tanto, un nuevo tipo de relaciones sociales de producción, basadas en una relación de explotación tanto de la tierra como del otro. Son elementos que dan cuenta de las transformaciones sociales que han sufrido las sociedades latinoamericanas en respuesta al proceso de conquista de América, momento a partir del cual se hizo posible el sostenimiento y la expansión a nivel global del proyecto de modernidad occidental, en el que estos territorios se integran en una condición de subordinación y dependencia.

Es importante incidir sobre la manera en cómo se teje el entramado de relaciones sociales entre los diversos y bien diferenciados sujetos que convergen en estos

espacios. Quienes son miembros de una misma sociedad, pero pertenecientes a distintos grupos sociales que se desenvuelven y ocupan un lugar en el mundo, el cual se ve determinado por las condiciones sociales de existencia, las cuales sufrieron una brutal transformación en respuesta al proceso de dominación cultural, definido por Norbert Elías como: “El proceso civilizatorio”.

Para realizar una arqueología sobre la noción de espacio público, se toma como punto de partida el surgimiento de los estados nacionales, entendidos como la forma organizativa bajo la que las sociedades administran y gestionan los territorios arrebatados a los pueblos ancestrales. A razón de que el surgimiento del espacio público está ligado al de los espacios urbanos.

La ciudad aparece como la materialización del legado de la propiedad privada, sobre el cual se cimienta el modo producción capitalista en su versión post-colonial, donde los procesos de urbanización se consolidan como nuevas formas de apropiación del excedente de producción y acumulación de capital.

Esta dependencia histórica de nuestras sociedades radica en el hecho de que, mientras sean integrantes del sistema, las tendencias fundamentales que adopta la estructura interna de poder en aquéllas, así como los intereses sociales concretos que dominan en esa estructura, están subordinadas, en cada momento, a las tendencias que orientan las relaciones con los intereses dominantes en las sociedades metropolitanas. (Quijano, 2014, 80)

La diferenciación de las sociedades Latinoamericanas respecto de las europeas es un punto clave que se debe tomar en cuenta para la comprensión de las dinámicas sociales urbanas contemporáneas, en específico la realidad social urbana ecuatoriana. La imposibilidad estructural que les impide a los Estados Latinoamericanos convertirse en Estados de bienestar, está vinculada en gran parte a la forma en cómo se integraron dichos Estados al mercado mundial y al modo de producción capitalista en su escala global. La forma en que están subordinados se ve reflejada en las relaciones de dependencia que dichos Estados mantienen con los centros metropolitanos.

Las relaciones de dependencia que emergen con la descolonización son fundamentalmente relaciones comerciales y financieras, y ellas afectaron de muy desigual manera a los países que se constituyeron en el curso de la descolonización. Mientras los países del Pacífico, sobre todo del Pacífico andino, quedaron colocados en relaciones relativamente segmentarias con los países metropolitanos europeos, los del Atlántico fueron incorporados de manera más directa y consistente. (Quijano, 2014, 90)

La fundación de los Estados nacionales en Latinoamérica es un acontecimiento histórico, el cual ocurre en respuesta a los procesos de lucha y resistencia de los pueblos originarios, los cuales fueron sometidos, oprimidos y subordinados bajo el yugo de la Corona española. Sin embargo, se gestaron procesos independistas, cuyos dirigentes se disputaron la repartición de estos territorios sin el menor respeto ni consideración por las culturas ancestrales asentadas sobre los mismos.

Hay que destacar el abordaje de un elemento de suma importancia para el análisis y la comprensión de los cambios sociales suscitados en los esquemas de pensamiento y apreciación simbólica, que se generaron a raíz de la implantación del horizonte de sentido correspondiente al sistema social inaugurado en la sociedad ecuatoriana. El cual se ve reflejado en el surgimiento de la cultura barroca.

Por tal razón, hacemos referencia a los planteamientos de Bolívar Echeverría respecto a dicho cambio estructural. Este autor logró tematizar de manera brillante lo que él define como el producto de un proceso de dominación cultural, cuyas características distan de ser un proceso de hibridación cultural donde las formas sociales integran la cultura precedente al sistema de ideas posicionado como legítimo, el cual asume la forma de lo que el autor define como despotismo ilustrado.

No obstante, existe otro elemento que le brinda una especial particularidad a los estados nacionales latinoamericanos, que hace relación a la distribución internacional del trabajo como la manera en que se integran estos Estados

dentro del modo de producción capitalista en su escala global. En este sentido, cabe recalcar que la existencia, perpetuación y éxito de este modo de producción están cimentados en la imposición de un cierto tipo de formas de producción, basadas en el establecimiento de un orden social donde la propiedad privada aparece como piedra angular. Noción en torno a la que se articulan las relaciones sociales de producción basadas en la dominación tanto del otro como de la naturaleza.

En este punto se torna indispensable reflexionar respecto a lo que Agustín Cueva define como “crisis estructural del Estado”. Al referirse a la dificultad e imposibilidad de los Estados nacionales latinoamericanos para consolidarse como Estados de bienestar. Entendidos y mal llamados como “países subdesarrollados o tercermundistas”, siguiendo la tendencia a la que apunta el proyecto de modernidad occidental.

Es de suma importancia recalcar que el proceso independentista dejó una irresolución histórica de cuestiones sociales, que han devenido en un cúmulo de contradicciones en la sociedad civil. De manera que, el paso de la colonia a la república no implicó una transformación social favorable a las clases dominadas, por el contrario, incrementó el grado de exclusión social y la marginación de gran parte de la sociedad.

La fundación de los Estados-Nacionales en Latinoamérica es el punto de partida para este análisis, ya que, con el establecimiento de esta forma de organización social se inauguró un tipo nuevo de configuración socio-espacial al interior de las sociedades “modernas” latinoamericanas.

Este fenómeno histórico social tuvo como resultado el apareamiento de una clase dominante con marcados antagonismos, entre los grupos de poder que se consolidarían como los principales referentes en la producción nacional. La emancipación de España permitió la integración de las nacientes repúblicas al mercado mundial. Este acontecimiento generó un cambio en las formas de producción, debido a la eliminación de las restricciones de comercio exterior impuestas por la corona española. Esto dio lugar al paso de la economía doméstica a la economía cimentada en la agricultura de exportación. Situación

de la que se favoreció principalmente la región costa, donde se generó una acelerada expansión económica en los primeros años de vida republicana.

En consecuencia, debido a la naturaleza de su producción, conformada por un reducido grupo social que se consolidó como una especie de burguesía mercantil, de la que forman parte terratenientes, hacendados y dueños de plantaciones. Las burguesías locales están caracterizadas por sus marcadas debilidades hegemónicas, es decir, son incapaces de producir y encaminar una propuesta cultural de distinción propia.

Las condiciones necesarias para el posicionamiento de este grupo social como la clase dominante, se ve materializado en la apropiación de los medios de producción, el desalojo de tierras, la concentración de la riqueza y la acumulación de capital en base a la eliminación de las relaciones comunitarias de producción, reemplazadas por la explotación laboral de las poblaciones originarias y ancestrales situadas en los territorios conquistados.

Esto se evidencia en la forma en como se establece la relación dicotómica entre la ciudad y el campo. Donde la ciudad aparece como el espacio idóneo para la circulación de mercancías y, por lo tanto, su distribución espacial responde a los intereses y necesidades del modo de producción capitalista para perpetuarse, reestructurarse y reproducirse.

Dicha configuración se corresponde con la instauración de un tipo de relaciones sociales de producción articuladas en torno a un orden social basado en la imposición de una estructura jerárquica piramidal de dominación. Esta transformación en las relaciones sociales de producción y en la organización política de las sociedades modernas latinoamericanas se sostiene fundamentalmente en el establecimiento de la relación desigual entre centro-periferia, cuyo pilar central está cimentado en torno a la idea de la propiedad privada. Noción a partir de la que se legitima y se hace posible el establecimiento de un tipo de relaciones de dominación que dio lugar al surgimiento de la dinámica de lucha de clases en Latinoamérica.

Por tanto, la consolidación del Estado como la estructura social imperante debe ser entendida como un proceso de cambio estructural³ que dio lugar a una estratificación social impuesta por medio de una violenta cruzada, cuya arremetida borró y tachó de incivilizada la cosmovisión de los pueblos originarios. A partir de tal arremetida, se inauguró y se instauró un sistema político, social y económico cimentado en la explotación de los otros, entendidos como inferiores al no poseer una forma de vida favorable al despliegue de esta nueva configuración social. Los cuales poseen formas de ver el mundo distintas, sin embargo, inscritas dentro del mismo horizonte de sentido materializado en el orden social vigente y las instituciones sociales que aseguran el cumplimiento de los ideales del proyecto de modernidad occidental.

Determinadas por las condiciones sociales de existencia y la prevalencia de un modelo económico-político que se impone como una estructura de dominación legítima y determinante respecto a la configuración tanto socio-espacial, como de las estructuras mentales, de las formas de expresión sensible y el manejo de las emociones.

Por tanto, el Estado debe ser comprendido como un ente regulador y de control de las conductas de los miembros que pertenecen a dicho orden social. Para esto, es necesaria la implementación de determinadas normas sociales que se establecen como pautas de comportamiento y parámetros de lo que se considera como socialmente aceptado dentro del sistema de ideas que sostiene al horizonte de sentido.

La manera en que estos sujetos conciben, perciben e interactúan en estos espacios es un elemento clave por medio del cual será posible abordarla en su vasta complejidad. De modo que, se busca realizar una aproximación de la forma en que se gestan las dinámicas e interacciones sociales dentro de estos espacios.

3 Norbert Elías en su texto "El proceso civilizatorio" analiza los procesos de cambio social que llevaron a la consolidación del Estado. En este sentido, es importante hacer referencia a la definición que este autor hace respecto a los cambios estructurales. Entendiéndose como transformaciones de larga duración en la estructura social, es decir, son cambios en las estructuras emotivas y de control de los seres humanos, referidos tanto en la estructura psíquica individual como en las estructuras sociales. Cabe recalcar que dichas transformaciones se generan en una dirección determinada orientada hacia el proyecto cultural hegemónico.

Existen ciertos elementos que aparecen como estructuras sociales, las cuales tienen como función principal el direccionamiento en el manejo de la corporalidad y de las emociones, para la integración de una identidad cultural y la producción de un sentido de pertenencia a un grupo social.

En este contexto en el que, como señala Sennett, se han alterado las identidades basadas en el lugar y el sentido de pertenencia a un sitio concreto en el mundo, las ciudades son concebidas por la sociedad como “escenarios necesarios en los que deben luchar con las oportunidades y las dificultades del nuevo orden económico” (Sennett, 2001: 252). (Ramírez Kuri, 2014, 529)

El mismo que actúa y se comporta en respuesta a ciertos principios y valores que asume como propios y en torno a los cuales construye su identidad tanto individual como colectivamente.

De la misma manera en que a nivel individual se gestan los procesos de socialización, a nivel social existen los procesos de urbanización, privatización y gentrificación, que son los que definen la configuración socio-espacial de las ciudades, así como también, redefinen las formas de convivencia y relacionamiento dentro de los espacios urbanos.

Estas condiciones hicieron posible el apareamiento de los estados nacionales latinoamericanos, la ciudad es un elemento clave en la estructura de esta forma organizativa, ya que el establecimiento del Estado como ente regulador y articulador de las relaciones sociales de producción tiene como base la división entre espacios urbanos y rurales. Condición necesaria para la existencia, reproducción y perpetuación del modo de producción capitalista en su escala global.

El espacio de la ciudad, socialmente construido, percibido, vivido y apropiado por individuos y grupos diferentes, tiene un papel activo en la producción del orden urbano y en la configuración del mundo social en el que se produce y es producido (Lefebvre, 1994). (Ramírez Kuri, 2014, 529-530)

Todas las aristas de las que se nutre este análisis, tienen como objeto desentramar la complejidad con que se desarrollan los procesos de producción

del espacio, están direccionadas a posicionar una mirada respecto de la problemática urbana que le otorgue una voz a los diversos actores sociales intervienen en las dinámicas e interacciones sociales que conforman la vida social dentro de los espacios urbanos.

En este sentido es necesario dar lugar a una discusión en torno a la definición de espacio público, con la finalidad de traer a colación varios elementos provenientes de las diferentes conceptualizaciones, propias de las distintas corrientes de pensamiento, cuyas diversas acepciones e interpretaciones dan cuenta de la forma en que la noción de espacio público es concebida por determinados grupos de la sociedad en un momento y contexto histórico determinado.

De modo que, la principal intención de este apartado es dar luz a una arqueología del espacio público, para de esta manera comprender las condiciones y circunstancias que posibilitaron el surgimiento de esta estructura social. Las transformaciones a las que dicha estructura ha sido sometida en respuesta a los procesos histórico-sociales que generaron un cambio en cuanto a la configuración socio-espacial del territorio, lo cual a su vez implica la modificación de la forma de uso del suelo, en correspondencia con los intereses y exigencias del modo de producción capitalista globalizado.

Lo público, en convergencia con el enfoque sociológico de Pierre Bourdieu alude entonces al espacio relacional donde convergen posiciones diferentes de proximidad o lejanía y donde la realidad social es un conjunto de relaciones invisibles que producen espacio social (Bourdieu, 1996: 129-130). (Ramírez Kuri, 2014, 530)

La posibilidad de abordarlo en su dimensión simbólica se encuentra determinada por la capacidad de generar una reconstrucción del proceso histórico que conllevo al apareamiento y consolidación de la noción de espacio público tal como se presenta en la actualidad. La cual hace referencia a un espacio físico concreto, delimitado, normativizado e idealizado.

Por lo tanto, para abordarlo en su dimensión simbólica será necesario comprender la forma en que la concepción de espacio público ha cambiado con

el paso del tiempo, y como dichas transformaciones se generan en respuesta a un contexto histórico-social específico.

Por supuesto, el sentido ideológico que adquiere “el espacio público” varía enormemente, dependiendo siempre del efecto concreto que implican y producen sus acciones y discursos asociados sobre una red socialmente organizada de relaciones de hegemonía (Žižek, 1994), materializadas en usos, formas y regulaciones específicas del espacio urbano. (Infantino, 2016)

A través del análisis de la manera en que están estructuradas y organizadas las sociedades en la actualidad, se hará posible abordar esta problemática y a su vez develar los procesos histórico-sociales que conllevaron a su consolidación. Para lo cual se requiere realizar un recorrido histórico de los acontecimientos que han definido la forma actual bajo la cual se organizan estos territorios.

De allí se deriva, pues, que las relaciones de subordinación económica que nuestras sociedades mantienen con los intereses metropolitanos, no se asientan solamente en el poder de estos para imponerlas, sino, sobre todo, en el carácter dependiente de la propia estructura de poder imperante en nuestras sociedades. O, en otros términos, en la adecuación de esa estructura y de sus intereses dominantes, a los intereses dominantes en las relaciones con las metrópolis y con el conjunto entero del sistema de dependencia, en su capacidad para servir a la continuidad de este sistema. (Quijano, 2014, 80)

Por otro lado, la intención de esta investigación teórica aplicada es poner en evidencia el accionar de los movimientos sociales urbanos en el proceso de producción social del espacio, en otras palabras, se pretende develar la injerencia de dichos actores respecto a la transformación de los espacios urbanos, en este caso en específico, del espacio público.

Son estos actores sociales quienes de manera activa dan forma, le otorgan un sentido y una apreciación simbólica a estos espacios, debido a que se encuentran en constante interacción con ellos y con quienes hacen uso de los mismos. Entonces podemos concluir que el rol de estos actores sociales se ve

reflejado en las formas de uso de dichos espacios y la percepción social que se tiene de ellos.

Al analizar el espacio público a un nivel simbólico, es primordial tomar en consideración que el imaginario social respecto a los diversos tipos de espacios públicos varía en referencia a la forma en que estos son utilizados. Entendidos como escenarios donde se hace visible la conflictividad social, proveniente de las contradicciones sociales generadas debido a la imposición de un modelo económico, político, social y cultural consolidado en base a una inexpugnable desigualdad social legitimada por el orden social establecido.

En este sentido, existe una contraposición respecto a la manera en que estos espacios son concebidos, percibidos y utilizados por los diversos actores sociales que convergen al interior de éstos. La manera en que dichos espacios, su forma y configuración se define en torno a las necesidades del modo de producción vigente y su necesidad de transformarse constantemente para cumplir con sus intereses y de esta forma perpetuarse y generar las condiciones necesarias para su reproducción.

De modo que, la forma que estos espacios adquieren y la supuesta manera de utilizarlos responde a la necesidad de crear espacios idóneos para la reproducción de la lógica capitalista. No obstante, existe otro elemento que es fundamental para el funcionamiento de dicho sistema.

La creación de sujetos cuya ideología, forma de pensar, actuar y sentir se correspondan con los lineamientos y principios que establece el orden social, vendrá a ser otro elemento fundamental para la consolidación de dicho orden social.

Este elemento se ve expresado en el modelamiento de las emociones, subjetividades y formas de relacionamiento de dichos sujetos, las cuales se corresponden y adquieren sentido en concordancia con las discursividades provenientes del horizonte de sentido, entendido como el sistema de ideas, que es la base a partir de la que se sustenta la imposición de las condiciones materiales de dominación.

La construcción de un sujeto moderno, por lo menos en los Andes, debido al peso de la Hacienda y el sistema patriarcal sobre la vida social. Los cambios en la arquitectura y en la urbanística, asumidos como signos de modernidad, no se expresaron en la formación de espacios inclusivos. No hay que perder de vista la influencia que tuvo, por largo tiempo, la cultura aristocrática en la construcción de hegemonía y en la generación de todo un sistema de distinciones y diferenciaciones sociales, étnicas y de género. Pero, además, la modernidad condujo a acciones de disciplinamiento, así como a grandes extirpaciones culturales que profundizaron las grandes separaciones sociales y étnicas. Aun cuando la urbanización amplió los espacios de trabajo y relación más allá de los círculos restringidos de la dominación doméstica, no terminó con muchas de las formas de servidumbre y de trabajo precario. La modernidad temprana se caracterizó por ser una modernidad periférica, relacionada con el ornato, la especulación y el consumo suntuario, en la que se conjugaban las formas nuevas de dominación con las antiguas. (Kingman Garcés, 2014, 15)

Es primordial tomar en cuenta la apreciación simbólica que dichos actores sociales poseen respecto a dicho espacio, entendiendo que su accionar es el factor de mayor incidencia en los procesos de producción de los espacios urbanos, y en este caso en específico del espacio público. Debido a que son quienes hacen uso de dichos espacios, dotándolos de sentido, a partir de la forma de uso y apropiación del mismo, en este caso mediante el despliegue de prácticas artísticas circenses.

Este es un elemento clave para comprender las dinámicas sociales que se gestan dentro de los espacios urbanos. Por tal razón, es necesario definir el objeto de estudio, el cual vendrá a ser: La apropiación del espacio público por medio del arte circense callejero.

Consecuentemente, el imaginario social que los diversos grupos sociales tienen de estos espacios son producto de la percepción que tienen del mismo. Entendiendo que no todos hacen uso de éstos de la misma manera, lo cual implica que el espacio público es concebido de maneras distintas.

Las cuales se ven determinadas por la significación que dicho espacio tiene para cada grupo social, es decir, en la medida en que este espacio aparece como un elemento articulador de las interacciones sociales que conforman la vida social urbana.

La principal intención de este trabajo es dar luz a una noción que dé cuenta de la complejidad del espacio público y lo posicione como el escenario donde se hace visible la disputa por la creación de sentido y la conflictividad proveniente de la desigualdad social, agudizada por los procesos de privatización de los espacios urbanos.

Para poder enfrentar la problemática que implica responder a esas cuestiones, y en virtud de su naturaleza compleja, tendríamos que aproximarnos a la construcción del sistema, a través de la detección de los procesos que lo conformarían, y de fijar las características generales de sus vinculaciones. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 95)

De modo que, los procesos de producción del espacio y los cambios en la configuración socio-espacial de los territorios, deben ser entendidos como elementos constitutivos de la estructura y organización social de las sociedades contemporáneas. Paralelamente a dichas transformaciones, también ocurren transformaciones significativas en lo que respecta al desarrollo geográfico desigual, en cuanto a los procesos de producción y organización social del espacio. Lo cual implica un cambio en las relaciones sociales de producción y en la forma en que se administran los recursos que se encuentran al interior de estos territorios.

Al centrar la mirada en los procesos de producción social de los espacios, es fundamental para este trabajo investigativo tomar en cuenta el apareamiento de nuevos actores sociales, que tienen una apreciación simbólica de estos espacios caracterizada por ser distinta a la manera convencional en que éstos son concebidos, percibidos y utilizados.

Siguiendo los planteamientos de Castells (1976), quien en su texto la cuestión urbana propone una conceptualización respecto al proceso de producción social del espacio, mediante la cual se pretende abordar la

problemática urbana desde un enfoque que ponga especial atención en la comprensión de la ciudad como un espacio que se encuentra en constante transformación, el cual debe ser entendido como un elemento que se configura y asume una forma específica que se define y se modifica en torno a los cambios en la estructura social, referidos en los diversos ámbitos de la vida humana, es decir, a nivel económico, político e ideológico. Dichas transformaciones generan cambios en la estructura socio-espacial, sin embargo, no se gestan cambios en un solo sentido, por el contrario, la principal intención de abordar esta problemática desde un enfoque complejo es develar la medida en que un cambio en la estructura socio-espacial responde a los cambios en los sistemas sociales antes mencionados y viceversa. Ante esto, Castells (1976) concluye que: el “espacio es una forma social particular que se hace comprensible a través de cada uno de los elementos de la estructura social”. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 90)

Para comprender la problemática urbana y abordarla desde un enfoque que tome en cuenta la vasta complejidad con que se gestan las dinámicas urbanas. De modo que, sea posible dar un mejor entendimiento desde una lectura sobre la realidad social urbana, que rebase la miopía social y la mirada simplista que se desprende de los discursos hegemónicos legitimados como oficiales, provenientes de la estructura estatal, entendida como el ente regulador, administrador tanto del territorio como de los recursos que existen al interior del mismo, de igual manera en cómo establecen parámetros de comportamiento. Por medio de este mecanismo se ejerce control respecto a las formas de relacionamiento y convivencia dentro de estos espacios.

En términos históricos, la modernidad ha sido ante todo un fenómeno urbano, relacionado con el crecimiento y expansión de las ciudades, la dinamización de la vida económica y social, y cambios en las relaciones cotidianas. (Kingman Garcés, 2014, 14)

Los espacios urbanos se dividen en espacios públicos y privados, sin embargo, esta división está cimentada en la relación centro-periferia entre la ciudad y el campo. Merece la pena señalar que esta relación es el fundamento en torno al

cual giran las relaciones sociales de producción, referidas en las actividades económicas, tanto de producción como de comercialización respectivamente.

Una de las principales características del espacio público, y uno de los principales elementos que lo diferencian del espacio privado es la de presentarse como un espacio relacional, al interior del cual tiene lugar la vida pública, y que, a su vez, vendrá a ser el escenario social en torno al que se articula el entramado de relaciones sociales que forman parte de la vida social urbana.

Uno de los principales mecanismos, por medio de los que el modo de producción capitalista se reinventa y se perpetúa, es la mercantilización de la mayor parte de los ámbitos de la vida social.

La noción de espacio público se originó en referencia, no a un espacio físico con una territorialidad definida y delimitada, por el contrario, hace referencia a la idea de lo público como una esfera de la vida humana y como un entramado de relaciones sociales.

En el contexto del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, las culturas callejeras se constituyeron en el flujo entre la ciudad y el campo y como formas de disputa, apropiación y resignificación de los espacios, mientras que ahora las transformaciones culturales se miden en la relación entre los referentes locales y la globalización, como parte de lo que Appadurai (2001) llama el 'trabajo de la imaginación'. (Kingman Garcés, 2014, 10)

El fenómeno social que analizaremos es donde se visibiliza la dinámica en cuestión. La puesta en escena de la cultura popular, expresada por medio de prácticas artísticas circenses como forma de apropiación de los espacios públicos.

Esta dinámica deja ver como la problemática urbana está atravesada por la interacción de diversos actores sociales que hacen uso de estos espacios, en la relación que éstos establecen con este espacio y con las personas que comparten el mismo. Esta interacción es donde se visibiliza la complejidad con que se desarrolla la cotidianidad y la vida social dentro de estos espacios.

Para analizar esta dinámica, en primer lugar, es necesario tener una noción clara respecto del espacio donde vamos a observar las relaciones que se generan en torno al mismo; y, en este sentido es indispensable esclarecer lo que se entiende por espacio público ya que en la actualidad existe una sobreposición de interpretaciones respecto del verdadero significado de espacio público.

En este sentido, se busca desarrollar herramientas conceptuales por medio de las cuales sea posible realizar una aproximación a la realidad social urbana, tomando en cuenta su vasta complejidad, reflejada tanto en la configuración del espacio donde ésta tiene lugar, así como también en el tipo de relaciones e interacciones sociales que ocurren al interior de los mismos; y, que dan cuenta de la forma en que dichos espacios son concebidos y las formas de relacionarse dentro de ellos.

Pero también porque el espacio público, debido a los procesos de privatización, fragmentación y segmentación que se vive en la ciudad, terminan siendo ámbitos de expresión y acción para el mundo popular urbano, lo cual contribuye al asedio y a su redefinición. (Carrión, 2007, 2)

Al referirse a la historia sociodemográfica, cultural y política de las ciudades, se toma como premisa el siguiente planteamiento:

Este tema es de gran importancia ya que se propone el conocimiento de las múltiples y complejas interrelaciones de los denominados actores sociales, así como el conocimiento de la movilidad de los grupos sociales y el reconocimiento del enfrentamiento cultural-ideológico de la ciudad heredada y la que va construyendo la “modernidad”. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 99)

Los procesos de desarrollo urbano desigual, han dado lugar al apareamiento de una configuración socio-espacial, vinculada a un factor determinante, el cual vendría a ser parte de los procesos de marginación y exclusión social de las clases dominadas. Tales condiciones, han provocado un cambio en la estructura de las ciudades modernas contemporáneas, dentro de las cuales el hábitat

popular, se presenta como el lugar donde se establecen los asentamientos poblacionales de las clases populares.

En el contexto cultural latinoamericano tradicional, bien descrito por Rama y Romero, el orden social “normalizado” equivale al orden urbano, en contraposición con el “desorden” –u “otro” orden– rural, periférico, del “rancho”, el “barrio”, el arrabal. (Connolly, 2014, 468)

Este es un elemento de gran importancia para la comprensión de la problemática urbana latinoamericana, debido a que los procesos de urbanización irregular dieron lugar al apareamiento del hábitat popular, siendo éste un fenómeno propio del contexto latinoamericano. El cual se produce a razón de los conflictos urbanos que se generan en torno a los procesos de privatización de los espacios urbanos.

Pero las teorías de la “marginalidad” importadas del Cono Sur, que presumían que los asentamientos populares estuviesen habitados por personas con inserción laboral marginal o informal, quedaron totalmente desacreditadas con estudios sobre las ocupaciones de los colonos y sus “estrategias de sobrevivencia”. (Connolly, 2014, 457)

1.2 Aproximaciones hacia una mirada compleja del espacio público.

Este apartado tiene como principal intención desarrollar una mirada compleja sobre el espacio público, abordándolo desde una perspectiva sociológica dotada de las herramientas conceptuales para llevar a cabo una aproximación a la realidad social urbana de las sociedades contemporáneas.

La misma que se verá reflejada en el entramado de relaciones e interacciones sociales que se tejen al interior de los espacios urbanos, y a partir de las cuales se hacen visibles las contraposiciones entre la forma en que los usuarios de dichos espacios conciben, perciben y hacen uso de éstos. Respecto a la manera en como el espacio público es presentado y entendido por las instituciones estatales encargadas de administrar y regular las formas de relacionamiento y convivencia al interior de los espacios urbanos.

Es necesario realizar un recorrido a través de las diferentes corrientes de pensamiento que han influido en el posicionamiento de una visión del espacio público idealizada y simplista, en la medida en que opaca e invisibiliza el accionar de los diversos actores sociales en los procesos de producción del espacio, en este caso, del espacio público.

Por lo tanto, es imprescindible tomar en cuenta ambas formas de concebir al espacio público, en otras palabras, para superar la mirada reduccionista y simplista del espacio público que se ha posicionado como hegemónica en la actualidad, es necesario tomar en cuenta elementos que den cuenta de la inferencia de varios factores, a nivel local, como a nivel global, que influyen de manera significativa en los procesos de producción del espacio público, y que deben ser considerados para dotar de complejidad y peso argumentativo al análisis, conceptualización y entendimiento de la problemática urbana, y por ende, de las ciudades y del espacio público.

Desde la visión de la complejidad, la ciudad es un lugar en el que no sólo se llevan a cabo los procesos de producción, distribución y consumo, sino que forman parte de la producción material, industrial-artesanal de la misma ciudad. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 96)

Para dotar de complejidad al estudio y evitar el reduccionismo conceptual, hacemos referencia a lo que Edgar Morin plantea como principios de la complejidad⁴

⁴ Principio Dialógico: Une dos nociones que se excluyen mutuamente, pero que son indisociables en una misma realidad. La dialógica permite asumir en términos racionales, la inseparabilidad de nociones contradictorias para concebir un fenómeno complejo (Morin, 1990). Por ejemplo: orden/desorden, riqueza/pobreza, ciudad-sociedad/naturaleza, globalización/autonomía soberana, etcétera. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 86)

Principio Hologramático: En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado. No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte. El principio hologramático está presente en el mundo biológico y en el mundo sociológico. (Morin, 1990, 86)

Principio de Recursividad: Parte del reconocimiento de que los efectos o productos y las causas son en sí mismos productores y causantes de lo que los produce (Morin, 2010). De esto se desprende que los individuos y los grupos sociales producen la ciudad y la sociedad a través de sus interacciones, pero al

En este punto, se vuelve trascendental tomar en cuenta lo que García, R (2000) define como la interdefinibilidad⁵. Concepto a partir del cual hace referencia a la idea de que ningún sistema, ni tampoco ninguno de sus componentes puede ser definido desligado a los demás elementos que forman parte de dicho sistema. Ya que en la relación que mantienen dichos elementos en relación a una estructura sistémica, es donde se visibiliza y se hace visible la función y el papel que este desempeña dentro de un contexto espacio-temporal específico. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 87)

Para el cumplimiento de tal objetivo se tomará en consideración las diversas perspectivas y formas de entender el espacio público, provenientes tanto la de los actores sociales como la de las instituciones estatales.

En esa etapa se hace evidente una aporía ubicada en la base de las teorizaciones de la ciudad y que llega hasta nuestros días: la relación (que es, en rigor, una interrelación dialógica recursiva) entre la “estructura social” y la “estructura territorial” (o lo que es más polémico; “estructura espacial”) y que no se resuelve para quienes se sustentan en la separación de disciplinas. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 89-90)

Por un lado, desde el discurso oficial se presenta como una estructura acabada, que hace referencia a un espacio físico con características determinadas, con un sentido y forma de uso definida bajo las normativas y regulaciones provenientes

mismo tiempo, la sociedad y “la ciudad” producen a los individuos y grupos sociales, aportándoles lenguaje y cultura (id.). (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 86)

Al aplicar estos principios, los cuales posibilitan la implementación del pensamiento complejo en la comprensión de la problemática urbana, permitirán abordar la realidad social urbana, tomando en cuenta los elementos que la dotan de complejidad.

En un segundo nivel de aproximación tenemos que acercarnos a otro planteamiento epistemológico del pensamiento complejo, con el fin de explicarnos a qué se debe, en qué condiciones se producen las transformaciones y en todo caso, las sustituciones de los paradigmas, y así estar en condiciones de determinar la validez o legitimidad de las líneas emergentes del pensamiento acerca de lo urbano. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 84)

5 El investigador argentino Rolando García (uno de los grandes investigadores de este tipo de sistemas) plantea como una de sus características fundamentales la interdefinibilidad de sus componentes, es decir, no se pueden definir unos sin definir a los otros (García, 2000).

de los acuerdos sociales, instaurados e impuestos bajo los principios en los que se funda el orden social establecido. En este caso, en las ordenanzas municipales respecto al uso del espacio público en la ciudad de Quito.

En el ámbito epistemológico las visiones dependentistas de las “teorías del espacio” fueron analizadas de manera crítica por Emilio Pradilla con una propuesta básica, en la que espacio y sociedad o modo de producción (utiliza la categoría de formación social) y espacio están mediados por “sistemas de soportes materiales” (se trata de los objetos físicos como edificios, infraestructuras, equipamientos, los cuales a su juicio no son analizables de manera científica). (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 91)

En la actualidad, la noción de espacio público es indispensable para el análisis y comprensión de la problemática urbana, la cual ha adquirido una significativa importancia debido a que este espacio aparece como el escenario donde se hace visible la conflictividad social, con que se producen las interacciones sociales entre los diversos grupos sociales que forman parte de una misma sociedad, en este caso, la sociedad ecuatoriana contemporánea.

Las disputas por el espacio y los conflictos socioculturales que surgen en distintos lugares públicos de la ciudad, hacen visibles realidades sociales, políticas y urbanas inscritas en procesos locales, regionales, nacionales y mundiales. En esta disputa emergen posiciones no sólo diferentes sino opuestas e incluso irreconciliables. (Ramírez Kuri, 2014, 532)

En este sentido es importante señalar que en los debates y discusiones respecto de lo urbano se ha posicionado como predominante la noción de espacio público proveniente del urbanismo, la cual no toma en cuenta la dimensión simbólica del mismo y únicamente hace referencia a un espacio físico definido, cuya forma y configuración están determinadas en torno a la división entre espacios públicos y privados.

No se trata, por lo tanto, de hacer un estado del arte o pasar revista a los aportes hechos por autores anglosajones y europeos para explicar sus realidades, aun si son utilizados por investigadores de la región, sino de

revisar críticamente los planeamientos teóricos de los investigadores latinoamericanos al trabajar sobre nuestras realidades concretas. (“Las Teorías Urbanas, Un Tema Transdisciplinario, No Neutral.” 2014, 79)

Por tanto, para la perspectiva urbanística el espacio público, se concibe como el vacío entre construcciones, dejando de lado los elementos que dan cuenta de la problemática urbana en un espectro más amplio fundamentado en los procesos sociales de producción del espacio urbano.

La estructura urbana está compuesta por distintos usos del suelo, los cuales operan en función de vincular a los otros espacios, como eje articulador de las actividades mercantiles. Y es por tanto que, existen dos factores que inciden en la manera en que se conforman las ciudades modernas: El urbanismo operacional y la especulación inmobiliaria.

El urbanismo moderno vendrá a ser el principio fundante a partir del que se instaura y se legitima la imposición de la configuración de las ciudades modernas, basadas en la diferenciación antes mencionada, la cual dota de un sentido particular a los espacios urbanos según la función que estos ocupan dentro de lo que se considera como morfología urbana o configuración socio-espacial de las ciudades modernas.

“Las concepciones dominantes respecto del espacio público son tributarias de las corrientes del urbanismo moderno ya que sus componentes hacen referencia exclusiva a un lugar físico (espacio) que tiene una modalidad de gestión o de propiedad (pública).” (Carrión, Espacio Público: Punto de partida para la alteridad, 2007, pág. 4)

El esfuerzo de varios autores latinoamericanos por esbozar una teoría general sobre las sociedades contemporáneas, y en específico, sobre las ciudades latinoamericanas. Ha generado un contexto favorable para el auge de una tendencia dentro de los estudios urbanos, en la que el espacio público asume un rol protagónico, debido a que mediante el análisis de las dinámicas sociales que se generan en torno a las formas de uso y apropiación del mismo, se ha

posibilitado realizar una aproximación a la realidad social urbana que supere la visión simplista proveniente del urbanismo.

Aun en este contexto adverso, en América Latina se han mantenido investigadores y procesos de investigación críticos, que desde diversas trincheras teórico-metodológicas han continuado la tradición de buscar explicaciones y soluciones a nuestras propias realidades latinoamericanas dentro del contexto del proceso multiseccular de la mundialización del capital, pero tomando en cuenta las asimetrías causadas por el desarrollo desigual de las formaciones sociales, las diferencias que producen las relaciones de dominación cada vez más profundas entre sociedades, las crecientes desigualdades sociales, los procesos de segregación y exclusión socioterritorial. (Teorías Sobre La Ciudad En América Latina, 2014, 15-16)

Existe una amplia discusión en torno a lo que realmente son los espacios públicos y la manera en que éstos son concebidos y percibidos, tanto por las instituciones estatales como por los usuarios de los mismos, siendo los primeros quienes pretenden regular el uso de estos espacios, al igual que definir la configuración espacial de los mismos.

El espacio público pasa a concebirse como la realización de un valor ideológico, lugar en el que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso y otros valores políticos hoy centrales. (Delgado, 2011, 10)

Existen dos fuertes corrientes de pensamiento que abordan este tema: Por un lado, las teorías sobre la ciudad donde la noción de espacio público hace referencia a la comprensión de dicho espacio ligada a los procesos de producción social del espacio, referidos a los procesos de urbanización y privatización de los espacios urbanos.

Espacio urbano, no como el espacio de la ciudad sino como espacio-tiempo diferenciado para un tipo especial de reunión humana la urbana en que se registra un intercambio generalizado y constante de información y se ve vertebrada por la movilidad. (Delgado, 2011, 17)

Y, por otra parte, la filosofía política comprende al espacio público, a partir de la diferenciación entre polis y oikos, llevada a cabo en un primer momento por Aristóteles y posteriormente retomada por Hannah Arendt. Bajo la óptica desarrollada por ésta corriente de pensamiento se hace referencia a la conformación de los espacios públicos en la Grecia antigua. De manera que, el Ágora griega es entendida como el espacio político donde los ciudadanos se involucran en asuntos de interés público y la toma de decisiones respecto a temas de interés común.

Este espacio es donde se pone en escena la vida pública, sin embargo, cabe recalcar que el acceso a dicho ámbito de la vida social se encuentra restringido para quienes no son considerados como ciudadanos, es decir, las mujeres y niños, quienes no están considerados dentro de esta categoría. Y, por lo tanto, no tienen acceso a dicho espacio, ni tampoco toman parte en la toma de decisiones.

Esta es una de las principales diferencias que se pueden observar en cuanto a la manera en cómo se presenta el espacio público en la actualidad, al cual todos los miembros de una sociedad tienen acceso y pueden hacer pleno uso del mismo. No obstante, estos espacios cuentan con determinadas restricciones y regulaciones en la forma de uso de los mismos.

1.3 El espacio público como espacio social.

En este punto se vuelve indispensable recabar información respecto a las corrientes de pensamiento desde las que se ha logrado generar una comprensión de los procesos de producción social del espacio.

A partir de los cuales se hace posible visibilizar la complejidad con que se gestan dichos procesos en condiciones particulares, definidas acorde al contexto espacio temporal en que se desarrollaron aquellas lecturas sobre la realidad social urbana, en los territorios donde actualmente se ubican los estados nacionales.

Es de suma importancia tener en cuenta las limitaciones y lo problemático de trasladar teorías aplicadas para la comprensión de una realidad social distante y

distinta a la de los países europeos, cuya configuración social difiere en gran medida de la latinoamericana y responde a procesos histórico-sociales distintos.

El traslado de categorías y conceptualizaciones que, en lugar de permitir una mejor comprensión de la realidad social latinoamericana, dificultan el entendimiento de la estructura social de estas sociedades marcadas por un alto grado de heterogeneidad social.

Por lo que, no pueden ser abordadas únicamente desde la perspectiva marxista, enfocada en develar las relaciones sociales de producción que se generan en torno a las disputas y conflictos sociales, en respuesta a la dinámica de lucha de clases.

Esta perspectiva es insuficiente para analizar la realidad social latinoamericana, ya que existen otros elementos que no han sido abordados por esta corriente de pensamiento, los mismos que no al no estar presentes en la estructura de las sociedades europeas del siglo XX y XXI, no están considerados en el estudio de la realidad social que pretendieron abordar, es decir, la de los estados nacionales europeos.

Cabe recalcar que la existencia de dicha estructura social aparece como una institución crucial para el pleno funcionamiento y reproducción de la lógica de acumulación de capital, basada en los procesos de urbanización, privatización y producción, tanto de sujetos como de espacios acordes con la necesidad de generar el tipo de relaciones sociales de producción, que garanticen y favorezcan la prevalencia de dicho modo de producción.

La creación de los elementos antes mencionados hará posible el cumplimiento de los ideales de modernización y desarrollo a los que apunta el proyecto de modernidad occidental.

Por otra parte, se debe considerar que los Estados nacionales son construcciones sociales y, por lo tanto, responden a un proceso histórico que dio lugar a su surgimiento, lo cual implica que también tendrán una finiquitud en el tiempo. Sin embargo, éstas estructuras han asumido un rol trascendental en la integración de estos territorios al modo de producción capitalista globalizado.

Al igual que en el caso de la marginalidad o informalidad laboral, el efecto de estas investigaciones sobre la producción del hábitat popular era integrar el fenómeno dentro de un esquema general del funcionamiento de la sociedad urbana. En este caso el esquema teórico dominante era el marxista, que deriva explicaciones a partir de la lógica de la acumulación del capital, la lucha de clases y las relaciones sociales de producción correspondientes. De este esquema se desprendieron varias teorías de menor alcance que identifican y explican las relaciones sociales de producción de los asentamientos. Un ejemplo es la inclusión de categorías tales como la “autoconstrucción” y “construcción por encargo” dentro de una metodología general para clasificar las formas de producción habitacional en una formación social capitalista, así desbaratando la identificación de una “producción popular” desligada de la lógica de la ganancia (Pradilla 1982; Lovera, 1983; Connolly, 1988).

En este contexto, los espacios urbanos deben ser entendidos como el escenario donde tiene lugar la vida social urbana, es decir, es el espacio donde se generan las interacciones sociales, en relación al conjunto de estructuras de dominación (objetivas y cognitivas)⁶, que aparecen como la base sobre la cual se establece el sistema de estructuras jerárquicas de dominación simbólica y cultural a las que está sometida la vida social, las mismas que se transforman constantemente, al mismo tiempo que provocan cambios en la vida social y cotidiana dentro de estos espacios.

Son éstos espacios donde se teje el entramado de relaciones sociales que se generan en torno a la relación que establecen los sujetos con el entorno en el cual se desenvuelven, es decir, el uso y la forma de uso de los espacios urbanos.

6 Bourdieu considera a las estructuras objetivas como elementos constitutivos de las sociedades modernas, debido a que estas dan cuenta de la dimensión simbólica de la sociedad, de la misma forma en que dejan ver la manera en que la sociedad se organiza y la relación que existe entre la configuración de las estructuras sociales con respecto al horizonte de sentido bajo el cual se articulan las relaciones sociales que son el principio fundamental de toda sociedad. Por lo tanto, Bourdieu plantea que la sociedad es el conjunto de estructuras objetivas, las cuales se imponen al individuo, las mismas que no dependen de su voluntad. Por el contrario, rebasan la dimensión individual y se imponen al individuo.

Lo cual, en un primer momento permite dar cuenta de la forma en cómo los miembros de una sociedad conciben, perciben e interactúan en estos espacios.

Para comprender la forma en que estos sujetos con trayectorias sociales distintas⁷, actúan y se interrelacionan dentro de dichos espacios, es necesario centrar la atención en un elemento fundamental que le suma complejidad al análisis, el cual gira en torno al entendimiento de la manera en que se gestan las interacciones sociales, tomando en cuenta que se encuentran atravesadas y reguladas por los parámetros o criterios sociales que definen las formas de comportamiento y establecen los criterios de corrección, es decir, plantean lo que es correcto o incorrecto y lo que se considera como socialmente aceptado.

Por tanto, para analizar las dinámicas sociales que dan cuenta de la manera en cómo ocurre y se desarrolla la vida cotidiana en estos espacios, es indispensable reflexionar sobre la estructura de distinción en que se inscriben las relaciones sociales.

Dicha estructura de distinción se corresponde con los principios e intereses del horizonte ideológico bajo el cual se fundamenta el proceso de dominación cultural. De tal manera que, las dinámicas sociales que se gestan en los espacios urbanos reflejan la relación que mantienen los sujetos con respecto al entorno donde habitan y se desenvuelven, al mismo tiempo que dejan ver la manera en que se relacionan los distintos grupos sociales que conforman la sociedad, los mismos que convergen, conviven, se encuentran y hacen uso de estos espacios.

Este fenómeno social da cuenta y pone en evidencia la complejidad con que se desarrolla la vida social urbana, determinada por el accionar de diversos actores sociales. La puesta en escena de la cultura popular expresada por medio de

⁷ Lo que Bourdieu entiende como condiciones objetivas de existencia, hace referencia a la importancia de tomar en cuenta la particularidad y especificidad propia de cada grupo social (clase social) que conforma una sociedad. Esta diferenciación se realiza enfatizando en la idea de que todo sujeto pertenece a una clase social o a una fracción de clase al menos, lo cual implica que se encuentra incorporado en dicha estructura de clase. La estructura de clase en la que se inscriben los miembros de determinada clase social está conformada por las condiciones de clase específicas en que estos nacen (capital de origen). Y por otra parte están los condicionamientos de clase que esta ejerce sobre los sujetos que forman parte de esta, sin embargo, estos condicionamientos no son estructuras fijas lo cual permite el desplazamiento en la estructura social, caracterizada por ser jerárquica y piramidal, al mismo tiempo posibilita el movimiento y desenvolvimiento de los sujetos en los distintos campos o espacios sociales con que interactúa a lo largo de su vida.

prácticas artísticas circenses como forma de apropiación de los espacios públicos.

Esta dinámica deja ver como la problemática urbana está atravesada por la interacción de diversos actores sociales que hacen uso de estos espacios, en la relación que éstos establecen con este espacio y con las personas que comparten el mismo.

SEGUNDO CAPÍTULO: ¿Qué es el arte circense callejero?

Discusión en torno a la concepción de arte

2.1 ¿Qué es el arte circense?

En este capítulo se plantea una discusión respecto a lo que se considera como arte, mediante un análisis de las prácticas artísticas circenses puestas en escena en el espacio público. En este sentido, se debe tomar en cuenta que dichas prácticas no serían consideradas como artísticas desde la visión occidental, la misma que se ha posicionado como hegemónica, y que se ha generalizado al punto en que se presenta como el parámetro a partir del cual se dota de validez a las prácticas artísticas cuya legitimidad está vinculada a la estructura social.

Por lo tanto, siguiendo los planteamientos de Pierre Bourdieu, quien analiza la forma en que el arte es concebido como un objeto de enclasmiento de los sujetos que pertenecen a una sociedad determinada, inscritos dentro de una estructura y estratificación social que distingue y distribuye a los sujetos en clases sociales. Siendo la clase dominante la que impone el horizonte de sentido, en base al que se establece y se legitima la dominación cultural, impuesta mediante la consolidación del orden social que rige como estructura que regula el comportamiento humano y se encarga de definir lo que se considera como socialmente aceptado.

De manera que, las clases dominadas están privadas de la posibilidad de producir arte, principalmente por dos razones: Por un lado, la estructura de clase en la que se encuentran inscritos no permite que dichos sujetos tengan una comprensión del arte producido por las élites. Por tal razón, las producciones artísticas desarrolladas por estos grupos sociales no tendrán validez según la óptica instituida en la concepción hegemónica del arte.

Por otra parte, al estar ligados a la necesidad de generar las condiciones materiales que le permitan satisfacer las necesidades concretas de subsistencia, dichos sujetos se encuentran obligados a ejercer una actividad que les provea de recursos económicos, la cual en su gran mayoría se lleva a cabo mediante la obtención de un trabajo asalariado en el mejor de los casos, de otra manera

encontrarán en el trabajo informal la posibilidad de cubrir las necesidades básicas para la subsistencia.

Siguiendo los planteamientos de Julieta Infantino respecto al origen del circo, se debe considerar que dicho género artístico proviene de varias vertientes las cuales tuvieron lugar en distintos momentos históricos, tal como la Edad Media y la antigüedad griega, romana o egipcia, donde este tipo de prácticas aparecen en sus diversas formas expresadas en las distintas variantes artísticas que forman parte de lo que actualmente conocemos como artes circenses. Dichas prácticas artísticas en su momento estuvieron ligadas a contextos y coyunturas socioculturales correspondientes al momento histórico en que éstas se suscitaron. Sin embargo, se plantea que el origen del circo moderno se da en la década de 1770, en Londres. Philip Ashley es a quien se le atribuye el surgimiento de este género, debido a que fue el precursor del mismo, al incluir prácticas que ponen en escena la destreza corporal, acompañada de elementos de la cultura cómica popular, al interior de un espacio circular. (Infantino, 2005, 27-28)

Pero es importante recordar que todos estos elementos existían en las ferias y las plazas en manos de artistas ambulantes. El Circo, entonces, se creó sobre esa base ya que, desde sus inicios, incorporó los elementos grotescos de la cultura cómica popular tanto a nivel de imágenes como a nivel de significaciones. (Infantino, 2005, 28)

En este sentido, se debe considerar al cuerpo como una estructura simbólica con una configuración particular en torno a un determinado escenario social, en este caso el espacio público y la puesta en escena del arte circense callejero dentro del mismo.

Por tanto, es necesario tomar en consideración que las diversas lecturas del cuerpo dan cuenta de su anclaje con la dimensión social y cultural del contexto en que se genera dicha lectura y dicho tipo de corporalidad.

En cuanto a la puesta en escena del arte circense callejero es indispensable reflexionar respecto a la forma en que se llevan a cabo los espectáculos

callejeros, donde la destreza corporal es el elemento principal acompañada de la comicidad, el drama y el asombro.

La manera en que los artistas circenses callejeros en la realización de los espectáculos callejeros tienen una forma particular de presentar el cuerpo, una estética propia y distintiva, que expresa un sentido de performatividad y lectura del cuerpo enmarcada dentro de ciertos parámetros que no se encuentran dentro de lo “normal”.

De modo que: La gestión de la corporalidad debe ser entendida como un mecanismo de escape al control social del cuerpo por parte de los controles estatales, así como también hace posible a los artistas circenses callejeros plasmar los principios, criterios y parámetros estéticos, en torno a los cuales se articula la configuración de su identidad como artistas circenses callejeros.

Esto posibilitaría tener una noción respecto del manejo de la corporalidad por parte de un grupo social determinado, es decir, se hará posible leer el imaginario de una sociedad a través de los procesos de tecnificación del cuerpo, en correspondencia con el sentido de pertenencia respecto a los diferentes campos y espacios sociales donde los sujetos se desenvuelven y desarrollan su vida cotidiana.

Se debe comprender que la forma en que los seres humanos generamos una apreciación simbólica del mundo, es a partir de la aproximación sensorial, la cual está atravesada culturalmente por el repertorio y contexto cultural en el que tiene lugar. El mismo que es determinante para la interacción social y la capacidad de descifrar sensorialmente el mundo, de forma diferenciada.

Las interacciones sociales dentro de los espacios públicos son aquellas que dan cuenta de la forma en que los miembros de una sociedad, pero de distintas clases sociales, se conciben y perciben unos a otros; y, la forma en cómo conciben este espacio donde se genera el encuentro con el otro.

Es importante señalar que la forma en que se generan estas relaciones sociales y la dinámica dentro de estos espacios, hacen facultativa la borradura, es decir, existe o no la posibilidad de un reconocimiento intersubjetivo, sin embargo, este

está determinado por varias condiciones sociales y posicionamiento político e ideológico de los diversos actores sociales.

El artista circense trabaja con su cuerpo, llevándolo a los límites de lo posible, moldeándolo en contorsiones, transformándolo en gigantescas figuras sobre zancos, equilibrándolo sobre un fino cable de alambre, haciéndolo volar en el trapecio, o coordinando sus movimientos corporales con elementos como en los malabares, desafiando la lógica con la magia, y provocando la risa, muchas veces desde la crítica o la parodia, en manos de los payasos. (Infantino, 2005, 21)

Las prácticas hoy conocidas como circenses han estado presentes en la historia de la humanidad desde las civilizaciones más antiguas de las que se tiene un registro de su existencia en el mundo. Un ejemplo de esto se puede observar en la civilización egipcia, una de las más antiguas que cuenta con un registro escrito.

En los jeroglíficos que relatan la historia de esta civilización se puede observar que este tipo de prácticas son parte de la ritualidad de esta cultura.⁸ Del mismo modo se puede hacer referencia a las civilizaciones milenarias que habitaron en los territorios que actualmente son conocidos como América Latina. Dichos pueblos llegaron al punto más alto de producción cultural y material en el período precolombino.

Tal es el caso de la civilización Maya, cuya memoria histórica no cuenta con un registro escrito, sin embargo, se puede observar la representación de prácticas circenses en cerámicas. Dichas prácticas pueden ser entendidas como parte del género circense, debido a que destacan la destreza corporal para llevar a cabo acrobacias y un manejo de la corporalidad (contorsionismo) que dan cuenta de la capacidad humana de romper con la convencionalidad y los límites de lo posible.

⁸ En Occidente, los egipcios representan en las paredes de roca de las grutas de Beni-Hassan a sus malabaristas de tres pelotas unos 3.500 años antes de Cristo. Y dejan numerosas constancias del avanzado arte de los equilibristas y acróbatas a caballo, representados en Tebas y Menfis. Historia del circo, Seibel Beatriz, pág. 9

De modo que, la existencia de estas prácticas precede al surgimiento de la concepción de arte proveniente de la cosmovisión occidental, sin embargo, ésta se ha posicionado como hegemónica y como parámetro desde el que se juzga lo que es y no es arte. Para esta forma de ver el mundo el arte es entendido como un objeto de enclasmiento en referencia a determinados criterios sociales de distinción, los mismos que son la base para la instauración de la estructura de dominación simbólico cultural.

La ritualidad debe ser entendida como un elemento constitutivo de toda civilización, el cual tiene gran importancia, ya que es en los rituales donde se ve expresada la relación que establecen los miembros de una sociedad con el espacio donde se desenvuelven. Así como también, se puede observar la apreciación y percepción que éstos tienen del mundo en el que habitan.

Esta apreciación simbólica se encuentra atravesada y determinada por el horizonte de sentido, en torno al cual se genera una forma de ver el mundo y de relacionarse con el mismo y dentro del mismo. Es en esta práctica de ritualidad donde se ve expresada la forma en que los miembros de una sociedad se conciben como parte de la misma, y es por medio de los ritos propios de cada sociedad que se manifiesta esta relación.

De manera que, los ritos en su sentido más amplio se componen de la conjunción de la danza, la palabra y la música. La unidad de lo opuestos, lo cómico y lo dramático. Por lo tanto, este tipo de prácticas deben ser comprendidas como formas de expresión sensible, que podrían interpretarse como un tipo de representación seria y paródica de un ritual.

...Lo particular del circo, la utilización del cuerpo en función de transitar desde la parodia a la seriedad, desde lo trágico a lo cómico en un mensaje absurdo y crítico, se fue manifestando hasta la actualidad en distintas formas históricas, o en palabras de Beatriz Seibel, en distintas teatralidades. "Ese arte siempre cambiante, toma nuevas formas, nuevas puestas en escena, y por eso continúa tan vital hoy. (Infantino, 2005, 22)

En este sentido, se podría decir lo mismo del arte circense callejero, a razón de que muchas veces se contrapone con las formas de uso de los espacios públicos

estipuladas por las normativas legales establecidas por el orden social vigente, encargadas de regular las formas de comportamiento y relacionamiento que definen la supuesta forma adecuada de usar dichos espacios que, por cierto, responden a una visión idealizada del espacio público.

Es justamente por medio de la puesta en escena de las prácticas circenses que se pone en evidencia como la existencia de otras formas de uso del espacio público y las interacciones sociales que se desprenden ellas, reflejan la manera en que la vida social urbana se encuentra en un constante proceso de cambio en torno al surgimiento de prácticas, tal como ocurre con el apareamiento de los artistas circenses callejeros, entendidos como actores sociales y agentes de cambio quienes han provocado una transformación, tanto del imaginario social del espacio público, como de las relaciones sociales que se generan dentro del mismo.

2.2 Diferenciación entre circo y arte circense

Para dar luz a una mirada que permita abordar la problemática urbana contemporánea, respecto al uso y apropiación del espacio público por medio de la puesta en escena de prácticas artísticas circenses, es necesario abordar dicha problemática desde un enfoque que dé cuenta de las principales características y particularidades con que las prácticas artísticas tienen lugar en estos espacios y las implicaciones que éstas tienen en cuanto a las dinámicas sociales que se generan al interior de estos espacios.

En primera instancia se vuelve imprescindible dejar en claro lo que entendemos por arte circense y la medida en que dichas prácticas artísticas se diferencian del circo. Entendiendo que en ambos tipos de espectáculos se hace uso de varios elementos ligados a la destreza corporal, la comicidad y la teatralidad, pero la manera en que éstas se ponen en escena son distintas, así como se desarrollan en espacios significativamente distintos.

Para esto haremos un recorrido histórico respecto al surgimiento del circo y la manera en que éste ha adquirido diferentes modalidades en respuesta al contexto y coyuntura histórico-social propia de la realidad social específica de

las sociedades, tanto europeas como latinoamericanas, en su devenir histórico atravesado por procesos sociales diferentes.

El aparecimiento de los artistas circenses callejeros, entendidos como nuevos actores sociales, que por medio de la puesta en escena de las prácticas artísticas de corte circenses han dado lugar a una transformación en cuanto a la vida social urbana. Esto ocurre debido a que, mediante la realización de los espectáculos circenses callejeros, llevados a cabo en el espacio público, se provocó un cambio respecto a la forma de uso del espacio público, y consecuentemente, en la manera en que estos espacios son concebidos, percibidos y utilizados. Lo cual se ve reflejado tanto en el imaginario social que se tiene de estos espacios, como en el entramado de relaciones sociales que tienen lugar dentro de los mismos.

Utilizo “nuevos artistas circenses” como una categoría que engloba a una heterogeneidad de agentes, que se diferencian por los estilos y estéticas de sus obras, por manejar diversas concepciones acerca del Circo y el Arte y por la manera en que se acercan y se alejan de las distintas variantes históricas del género circense. Además, esta heterogeneidad se manifiesta en la diversidad de ámbitos laborales por los que estos agentes circulan. (Infantino, 2005, 37)

Por lo tanto, procederemos a develar la manera en que el circo ha sido sujeto de varias transformaciones a lo largo de su vida histórica, la cual es de larga data, sin embargo, en este estudio se pretende esclarecer cómo dichos cambios, tanto en la estructura del circo como de los espacios donde éste se desarrolla responden al contexto histórico-social y a la coyuntura política del momento histórico en que se suscitaron las transformaciones, que dieron lugar al aparecimiento del circo en sus diferentes modalidades: El circo tradicional, el circo moderno, el circo criollo y por último, el arte circense callejero.

En primer lugar, haremos referencia a los procesos histórico-sociales que dan cuenta de la manera en que se dio el aparecimiento del circo en las sociedades modernas.

Para esto es necesario realizar un recorrido histórico de las experiencias sociales que dejan ver la forma en que se produjo una generalización de una manera

específica de hacer circo. A la cual nos referiremos como circo tradicional, caracterizado por el uso de una carpa para generar un ambiente que permita establecer una relación con el público dentro de un espacio circular.

Con la creación de Astley se pasó de las calles a anfiteatros y este estilo de espectáculo fue creciendo y afianzándose. En Estados Unidos surgió la idea de incorporar la "tradicional" carpa de lona, que se puede "montar y desmontar fácilmente para hacer giras y recorrer las grandes distancias del país. A principios de 1820 casi todos los circos norteamericanos adoptan esta modalidad y para 1830 crecen en Inglaterra las compañías trashumantes bajo la carpa del circo" (Seibel 1993: 14).

Por otra parte, esta modalidad hizo posible que este tipo de espectáculo se afiance como la versión más conocida del circo. En este sentido es importante reflexionar respecto a un elemento de suma importancia para comprender la manera en que su estructura y forma de presentar el espectáculo, dio lugar a una proliferación de este género de circo.

Todo lo del circo tradicional tiene una gran historia en el Ecuador, pero nosotros venimos siendo esa parte de ese circo callejero, el circo de espacios libres, ahora los que estamos acá somos los que debemos estar para que esto no pare, y que ahora se están preparando, En Quito, va a crecer más. (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

El arte circense callejero se diferencia del circo tradicional, ya que la realización de los espectáculos callejeros rompe con la dinámica característica de las formas tradicionales del circo, un espectáculo presentado en un espacio circular, a través de lo cual aparece como un rito de comunicación directa con los espectadores. A diferencia de la forma en que se genera la dinámica de los espectáculos callejeros, llevados a cabo en los espacios públicos, tal como parques y plazas, sin embargo, no es la única forma en que se presentan las prácticas circenses dentro de los espacios urbanos.

El formato de números de destrezas físicas como los malabares, el trapecio, el equilibrio, introducidos por un presentador, intercalados con el humor de los payasos y el riesgo de la doma de animales es la base de

lo que actualmente podríamos denominar circo tradicional. (Infantino, 2005, 29)

La categoría de circo criollo hace referencia a la forma de hacer circo en Latinoamérica a finales del siglo XIX, este tipo de circo se caracteriza por estar compuesto por dos momentos:

Por un lado, está conformado por prácticas donde destaca la destreza corporal puesta en escena en conjunto con la comicidad, y, por otra parte, la representación teatral sobre aspectos de la vida social y cotidiana, los cuales son abordados con una visión satírica a manera de crítica social.

Las compañías de circo criollo crecen y continúan con sus giras, aunque el centro de las grandes ciudades se reserva cada vez más para las salas teatrales, el circo busca obtener su mejor público en las pequeñas ciudades y pueblos de provincias. Los medios que nacen en el pasado siglo, el cine, luego la radio, después la televisión, obligan a nuevas adaptaciones. Pero hasta hoy, si consultamos a personas que viven o vivieron en pequeños pueblos, coinciden en el cálido recuerdo de su iniciación como espectadores de teatro bajo la carpa de un circo. (Seibel, 1993, 86)

En términos generales, se podría considerar al arte como una práctica humana, a través de la cual se genera una representación de la relación entre el sujeto y la realidad en la que habita y se desenvuelve, siendo ésta una expresión de la forma en cómo este sujeto concibe, percibe y se relaciona con dicha realidad social.

El arte circense se caracteriza por ser una práctica humana que se despliega por medio de la puesta en escena de la destreza corporal, acompañada de la comicidad y el asombro por medio de la realización de actividades artísticas. Tales como: equilibrista, malabarismo, magia, acrobacias, entre otros.

El arte circense callejero está vinculado a la puesta en escena de este tipo de actividades artísticas dentro de los espacios urbanos y en específico en el espacio público.

En este sentido, es importante enfatizar en la capacidad democratizadora del arte circense callejero, ya que por medio de la apropiación del espacio público pone al alcance de todos, la posibilidad de acceder al arte. Por tal razón, es parte fundamental de la cultura popular urbana y de la vida social que gira en torno a estos espacios y el uso de los mismos.

El arte callejero aparece como toda expresión y práctica artística llevada a cabo en los espacios abiertos de la ciudad, es decir, el espacio público.

El arte para Bourdieu, es un pilar fundamental que forma parte de las estructuras sociales de distinción, y que dan cuenta de la manera en cómo éstas operan dentro de la sociedad. Siendo este elemento el principal argumento a partir del cual se gestan los procesos de dominación cultural, que a su vez aparece como el sustento que legitima y justifica la imposición, tanto de una forma organizativa jerárquica, desigual y favorable a los intereses de las clases sociales dominantes, cómo de un sistema de ideas que responde a las exigencias del modo de producción capitalista globalizado. En este sentido lo que se entiende por arte según la cosmovisión occidental, es una perspectiva de clase que se ha posicionado como hegemónica.

El arte vendría a ser un elemento clave, para la distinción entre la clase dominante y los demás grupos sociales subordinados, los mismos que bajo esta perspectiva no poseen la capacidad de entenderlo y menos aún de apreciarlo.⁹ Y por lo tanto, deben regirse a los parámetros que dotan de validez a las prácticas artísticas desde esta perspectiva.

Se debe hacer énfasis respecto a cómo el arte tiene una significación distinta para cada uno de los diversos grupos sociales que forman parte de las sociedades contemporáneas, en específico de las latinoamericanas, caracterizadas por poseer una marcada heterogeneidad social, proveniente de

⁹ Cabe recalcar que el privilegio de clase es una condición social de existencia que les permite a las clases dominantes asumir una posición contemplativa del mundo; tal como ocurría en la Grecia antigua. Lo cual a su vez le permite desligarse de la necesidad de vender su trabajo y su capacidad de crear mundo, es decir, convertirse en un trabajador asalariado, cuyo trabajo beneficiará al dueño de los medios de producción, tal como sucede con las clases subordinadas ligadas a dicha condición. Siendo esta la única alternativa para cubrir con sus necesidades básicas. Por lo tanto, existe una marcada diferenciación en cuanto a lo que estos conciben como arte y la forma en cómo se relacionan con ella.

los procesos histórico-sociales que definieron la forma que estas asumen en la actualidad. En este sentido, se debe considerar que las prácticas artísticas aparecen como una respuesta disruptiva respecto de la convencionalidad en cuanto al uso de los espacios públicos.

En contraposición a estos planteamientos, se pretende dilucidar un cuestionamiento respecto de la capacidad de las clases subordinadas para producir arte, por fuera de los esquemas y parámetros que le otorgan una supuesta validez, que hacen que este tipo de actividad sea considerada como arte.¹⁰

Mijail Bajtin en "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento..." nos brinda herramientas interesantes para analizar, sobre todo, los rituales de tipo públicos que son, en definitiva, los que sentaron las bases de lo que luego se convertirá en distintos géneros artísticos como el que nos convoca en este trabajo. (Infantino, 2005, 24)

Este texto tiene como objetivo principal lograr un entendimiento de lo que definiremos como cultura popular, retomando este concepto utilizado por Mijail Bajtin para referirse a la manera en que se produjeron las prácticas artísticas ligadas al sentido popular, que tuvieron lugar en la Edad Media.

Según este autor, en este periodo existían diversos ritos y espectáculos que en mayor o menor medida poseían las características propias de la cultura cómica popular. Resulta importante destacar que la diversidad de festejos incluía, además del carnaval, las actuaciones de los cómicos ambulantes en las plazas públicas, en las ferias y en los mercados. La característica fundamental de estos festejos, de los cuales el carnaval se podría considerar su expresión más intensa en épocas medievales, era la

10 El surgimiento de la cultura popular da cuenta de la existencia de distintas formas de expresión sensible, las cuales, para la concepción hegemónica de arte, no son consideradas como tal. Pero no por eso dejan de ser válidas, por el contrario, ponen en evidencia la funcionalidad de dicha concepción del arte para asegurar y legitimar al sistema de dominación cultural basado en la distinción de la clase dominante respecto de las clases dominadas, para de tal forma posicionarse en la cúspide de esta estructura piramidal de dominación.

subversión del orden social, o sea, la oposición a la visión que la Iglesia y el Estado daban del mundo. (Infantino, 2005, 24)

Es aquí donde se hace presente el componente carnavalesco del arte circense callejero y su vínculo con la cultura cómica popular, así como también con el realismo grotesco.

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; (Bajtin, 2003, 55)

Mijail Bajtin, en su texto "la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento", analiza el sistema de imágenes que componen al realismo grotesco, el cual vendrá a ser la forma de expresión de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, época marcada por el auge y despliegue de prácticas artísticas que anteriormente estaban invisibilizadas, debido al oscurantismo y al alto grado de prohibición de comportamientos que no encajan y no son bien vistos por la cultura oficial.

Según Bajtin la fiesta oficial tendía a consagrar la estabilidad de las reglas, mientras que "... el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria (...) la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes". En el carnaval "...todos son iguales..." (Bajtin 1985: 15)

Es importante recalcar, la influencia directa de las formas carnavalescas de la fiesta popular en las formas de expresión de la cultura popular, remitidas en las prácticas lúdicas, llevadas a cabo por personajes tales como los bufones,

arlequines, enanos, quienes llevaban inscritos en su estética y forma de vida los elementos de la cultura cómica popular, en otras palabras, estos personajes llevan inscritos en su identidad cultural los componentes del realismo grotesco.

El circo dentro de la puesta en escena también es precursor de la socialización, el poder fusionar el contexto cultural de una población que luego en el contexto latinoamericano se aplicó al teatro de manera que se pudiese hacer una concientización en el que a la vez el público pueda entretenerse, asimismo, como educarse en cuanto a ciertas situaciones que generalmente se vivían dentro del contexto social del pueblo, el cual también era motor e inspiración de las presentaciones. “las mayores contribuciones a la puesta en escena, sin duda, son las que se refieren al proceso de creación colectiva de un texto en relación de intercambio vivencial y concientizador con un público popular en relación con las exigencias de cambio de nuestras realidades, y concluir con un balance de lo que se ha logrado”. (UNESCO, 1988, 70)

El arte circense está caracterizado por ser un tipo de práctica artística que no se inscribe dentro de los parámetros de validez de la concepción hegemónica del arte, es decir, no es reconocido como tal en la medida que se corresponde con las formas de expresión de la cultura cómica popular, las cuales son parte fundamental de su estructura. Por lo tanto, debe entenderse como una acción contestataria respecto a la cultura oficial, debido a que pone en tela de duda la forma de hacer y presentar el arte, la misma que pretende aparecer como la única forma artística válida.

En este sentido se debe hacer mención a la dimensión subversiva del arte, ya que pone al arte al alcance de todos, independientemente del estrato social al que pertenezcan. De modo que, deja de lado las restricciones inmanentes referidas en el privilegio de la clase dominante, siendo un mecanismo mediante el cual se distingue de las clases subalternas, posicionándose por encima de las demás.

Es por tal razón que, el arte circense callejero se diferencia del arte elitista porque, al igual que la fiesta carnavalesca, está dotado de la capacidad de

subvertir los códigos, que afirman los roles fijos de los sujetos inscritos dentro de la estratificación social legitimada en la distinción sustentada en el arte como objeto de enclasmiento.

El arte circense callejero cuestiona este sentido funcional del arte, al servicio de la legitimación de la dominación cultural. Por un lado, saca al arte del encierro que priva a gran parte de la sociedad de acceder al arte, presentado en espacios restringidos que limitan la posibilidad de acceso a este tipo de producciones artísticas. Al encontrar en el espacio público, el lugar donde poner en escena las prácticas artísticas circenses, pone al arte circense al alcance de todos, ya que el espacio público se caracteriza por ser un espacio de libre acceso, lo cual implica una liberación del arte circense de las ataduras impuestas bajo la concepción hegemónica del arte.

Por otro lado, el arte circense cuestiona la idea de que la posibilidad de hacer arte dependa en gran medida del origen y privilegio de clase, debido a que este tipo de producción artística encuentra su origen en la cultura popular y, por lo tanto, abandona el supuesto de que el arte legítimo sea proveniente únicamente de la producción cultural estipulada por las élites.

El arte circense pone en evidencia que, la capacidad de hacer arte es una parte constitutiva de lo humano, en el sentido que ningún sujeto está privado de una capacidad imaginativa, referida en la producción humana de formas de expresión vinculadas a la capacidad de plasmar una forma de ver el mundo, y mediante la puesta en escena de las prácticas artísticas que dan cuenta, de la manera en que dichos sujetos perciben el entorno donde se desenvuelven.

Esta relación se manifiesta por medio de las prácticas artísticas entendidas como formas de expresión sensible. Es por tanto que, el arte debe ser concebido como una forma de producir mundo, vinculada a la capacidad de manejar la corporalidad mediante la exhibición de un acto lúdico, basado en la destreza corporal a través de la creación de una representación y recreación de un ámbito de la realidad social.

De manera que, el arte vendrá a ser una forma de expresión humana dotada de un sentido creativo e imaginativo constitutivo del ser humano, donde se ve

reflejada la apreciación simbólica plasmada en el proceso de producción artística.

Lo propio del realismo grotesco es la degradación que en términos del autor significaría "entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. (...) Rebajar consiste en aproximar a la tierra (...) concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento." (op. cit. :25). (Infantino, 2005, 24-25)

De manera que, la imagen con la que se presenta el arte circense callejero está impregnada de la estética de la calle, y esto se hace evidente en la forma en que el arte circense callejero es concebido y percibido por ciertos grupos sociales que condenan dicha actividad, por el simple hecho de desarrollarse en la calle o el espacio público.

Al retomar los planteamientos de este autor se hace posible esclarecer la vinculación de las artes circenses con la cultura popular. "...se pueden abordar ciertos elementos constitutivos de este arte que estarían de alguna forma relacionados con los conceptos de ritual y fiesta popular." (Infantino, 2005, 22)

La risa es un elemento de las artes circenses que tiene vinculación directa con la cultura popular, ya que es el fundamento en que se basa la cultura cómica popular.

La actitud del Renacimiento con respecto, a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la

risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 2003, 55)

Una de las principales diferencias entre el arte circense callejero y el circo, radica en que el circo cuenta con un escenario donde prima la relación dentro de un espacio circular. “Muchas veces la carpa de circo aporta en la generación de este clima. La carpa crea esa magia, es como un templo.” (Infantino, 2005, 22)

En el caso del circo, la carpa le otorga la posibilidad de generar un escenario sin distracciones externas que interfieran con la función y el orden con que se programó la misma. Cabe recalcar que en los circos existen horarios definidos para las funciones, lo cual implica a su vez la predisposición del público para asistir a dicho espectáculo, a más de que el público paga una entrada para asistir a este tipo de eventos.

“No pues en los escenarios son diferentes en la calle, del teatro, en el teatro tienes un montón de cosas que te ayudan a generar esa sensación es como el que estás solito, oscuro, se prende una luz hay un sonido tenue y todo lo puede aclararse momento de concentración. En la calle tienes el vendedor, el que pasa, el otro ruedo que está al otro lado de la saya que está ahí Danna Danna no se escucha tu voz porque se escucha más la saya viste.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Al contrario de como sucede en los espectáculos callejeros, ya que las funciones que se llevan a cabo se desarrollan en lugares de libre acceso, tal como sucede en los diversos tipos de espacios públicos, sean plazas, parques, semáforos, etc. Lo cual implica que la forma en cómo se entabla una relación con el público, se produce en torno a la manera en que se presenta el acto. Sin embargo, éste se ve determinado por las condiciones físicas del espacio y por la influencia de elementos externos, los mismos que le brindan mayor complejidad al espectáculo callejero, donde la forma en que se genera la comunicación con el público nunca será igual. Al mismo tiempo que dicho elemento da cabida a la improvisación y al uso de estos factores externos en favor de la innovación.

“Las plazas para el lenguaje del circo, aquí en el centro de Quito hay dos plazas muy buenas para hacer circo: La plaza de la Salud, o la plaza del

payaso como le llaman los compañeros y la plaza de La Ronda, son unas plazas muy buenas porque tienen la estructura para hacer circo, tienen gradas, tienen un piso nivelado, tiene un eco muy bueno. Y eso hace que el artista circense pueda llegar a su límite, que un espacio esté adecuado para hacer circo, es un implemento más para nosotros. La plaza San Francisco, es un poco imposible por la incomodidad de las piedras, por las acrobacias que se hacen.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Se debe considerar las condiciones específicas de los diferentes espacios donde se pone en escena el arte circense callejero, en este caso centraremos la atención en la diferencia entre la plaza pública y el semáforo. A más de ser escenarios donde se hace presente el arte circense callejero, en cada uno de estos se presenta de diferente manera, así como también es diferente la manera en que los artistas circenses callejeros los conciben.

“El semáforo para nosotros es nuestra escuela, nuestra oficina, siempre que voy al faro lo veo como un espacio para sistematizar mi rutina, eso me ha permitido full no aburrirme del semáforo. Ahora que llevo algunos años jugando si llega un punto en que te aburres de hacer eso, si ya vas con rutinas nuevas, todo cambia, se te cae, se vuelve nuevamente interesante. La nota cultural del circo en el Ecuador, tiene historia, un montón de historia del circo tradicional. Yo de niño vi mucho lo que es el circo, lo que era el hombre gordo con las pesas, la mujer barbuda, todos estos trapevistas, conociendo este arte, para nosotros en ese entonces era aprender circo, sí, pero que es el circo, malabares, acrobacias. Y eso te da el proceso, cuando entendemos eso, de la parte del gran paso de pasar del semáforo a vivir de los ruedos.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Otra transformación importante de señalar es que, con el apareamiento de nuevas formas de entretenimiento ligadas al avance tecnológico, han tenido como consecuencia un significativo declive en cuanto a la importancia del circo entendido como una forma de entretenimiento, la cual tiene cada vez menos acogida, y por tal razón ha encontrado en el arte circense callejero una manera de revitalizarse e innovarse.

Es crucial hacer referencia a acontecimientos históricos que dan cuenta de dicha situación, tal como sucedió con la televisión en un momento determinado y en la actualidad el internet, cuyo apareamiento implicó para el circo la necesidad de buscar espacios donde llevar a cabo sus presentaciones.

La elección del espacio callejero o apropiación de los espacios públicos se conecta con la valoración del Arte y la cultura como un espacio de disputa, de cuestionamiento, de transgresión, y a la vez, se entrecruza con la crisis social, política y económica que viene atravesando nuestro país desde 1990, en la que los agentes del campo se definen como trabajadores culturales, apostando a una opción que les brinda cierta autonomía tanto laboral como artística. (Infantino, 2005, 45)

A partir de este momento, las prácticas circenses encontraron en el espacio público un lugar donde resurgir a manera de espectáculos callejeros.

Asimismo, el nomadismo y la escasa y tardía institucionalización del circo en comparación con otras artes- son elementos que han favorecido el desarrollo de diversas estrategias creativas para lograr la reproducción de estas artes y de sus artistas: crear nuevas atracciones, conjugar las performances con venta de diferentes productos, buscar espacios diversificados para actuar -plazas, parques, semáforos, galpones-, fusionar con otras artes, incorporar novedades. (Infantino, 2016, 4)

2.3 ¿Cómo se trasladó el arte circense al espacio urbano?

Arte circense es el arte de la exhibición de la destreza corporal, puesta en escena por medio de prácticas artísticas circenses, que se encuentran por fuera de lo convencional y buscan provocar en el público asombro y admiración poniendo en duda los límites de lo posible.

En cuanto a la puesta en escena del arte circense callejero, es indispensable reflexionar respecto a la forma en que se llevan a cabo los espectáculos callejeros, donde la destreza corporal es el elemento principal acompañada de la comicidad, el drama y el asombro.

La manera en que los artistas circenses callejeros, en la realización de los espectáculos callejeros presentan el cuerpo y hacen uso de dicha corporalidad, debe ser considerada como la puesta en escena de una estética, performatividad y lectura del cuerpo distinta. Entendida como la gestión de la corporalidad como mecanismo de escape al control social del cuerpo por parte de los controles estatales, así como también hace posible a los artistas circenses callejeros plasmar los principios, criterios y parámetros estéticos, en torno a los cuales se articula la configuración de su identidad como artistas circenses callejeros.

El circo, desde sus inicios como género artístico, apeló a una estética grotesca con cuerpos de dimensiones exageradas sobre zancos, enanos, freaks (en referencia a personas que por alguna característica peculiar o fuera de lo común, frecuentemente “deformaciones corporales”, eran exhibidos como “curiosidades” en los circos), mujeres barbudas, narices prominentes, sonrisas exageradas. El circo, entonces, se asentó destacando aquello que el hombre moderno debía controlar: las pasiones, el goce, la risa, la imaginación. Todos elementos desjerarquizados por las culturas oficiales (Infantino, 2013).

Haremos referencia a diferentes momentos y acontecimientos históricos, a partir de los que se gestaron experiencias sociales que dan cuenta de una transformación del circo en sociedades totalmente distintas, pero que en respuesta a los procesos de cambio social, económico y político a nivel global dieron lugar a una politización de las artes circenses, y a su vinculación a procesos de transformación social, encabezados en gran parte por los movimientos sociales urbanos y también ligados a la implementación de políticas públicas.

“En la calle no pasa eso, si no le gustó el show, no te quedas ahí, el payaso queda ahí solito, y ya valiste. Y por eso mismo tiene un nivel de exigencia muy bueno y de interactividad, es lo bueno de la calle que tiene más interacción, puedes sacarte el voluntario, aprovecharte el perrito que pasa, aprovechar la señora que está vendiendo espumillas y promocionar sus espumillas, compartir con el resto de gente, si pasa el mismo, hueveas

con el mismo, la calle también te da eso que a veces como grupo no te cierras.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

La calle, las plazas y los espacios públicos en general son escenarios sociales complejos y la presencia de personas en condición de calle o pertenecientes al estrato marginal son un elemento clave para comprender los procesos a través de los que se disputan el uso de estos espacios y la forma en que estos son percibidos por los demás actores sociales.

“Entonces tienes un pocotón de situaciones que también tenés que traer material para crear, la calle te da mucho material todo el tiempo, todo el tiempo pasa algo, pasa algo chistoso, no se pasa el borrachito y se pone a bailar con vos cuando ni ha ido o el que lo que hablamos, el del pegante que te dé para allá una jirafa y se alucina que estás volando y usted, y eso es bonito, el niño que nunca ha visto circo porque tal vez los papás nunca le han pagado una entrada y pasa por la calle y se ve el payaso y le regale un chupete o algo, y eso ya le cambia la historia, el niño este le cambió su percepción del circo, de muchas cosas que es posible no.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

El arte circense callejero pone al alcance del público la posibilidad de interactuar e interrelacionarse con los artistas de una manera más horizontal y tangible, tal como se menciona a continuación.

“Y también él no pues que lleguen a pensar que ellos pueden estar ahí no, porque está la accesibilidad del arte callejero, bueno estás en teatro también te ven como a la estrella, ya no pues como el que se presenta el artista del teatro no pero cuando estás en la calle como que me están palpable que la gente se toma la foto a tu número te quitan la nariz y muestras la persona que eres. No sé es otro lenguaje, que no pasa en el teatro, no hay tanto esa interacción con el público.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

En el siguiente comentario podemos reconocer una de las principales diferencias entre el arte circense callejero y el circo o los espectáculos teatrales, llevados a cabo en un espacio cerrado con condiciones determinadas.

“Aunque en el circo se trata de romper mucho, precisamente pues el circo cuando se presenta más en espacios cerrados es en la carpa es circular, también da otro ambiente en sí, al público no, pero cuando te toca teatro también te adaptas al teatro qué es otra cosa, pero si la calle es muy linda, es el mejor escenario para probar todo, es el verdadero escenario para mí, en el que curtes así, hasta el semáforo, mira, que le hacemos una rutina, que si son cortas son de un minuto, pero lo repites tantas veces que esa rutina te queda pucha no se te cae nunca. Y si empiezas a practicar trucos que no tienes tan claros y los prácticas en el semáforo, te juro que lo sacas porque es que pucha lo repites tantas veces que lo logras porque lo logras. Entonces hasta en eso te forma como una disciplina, como de aprender.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Existe una enorme cantidad de posibilidades y modalidades de hacer arte circense callejero y cada una de ellas forma parte de la manera en que cada artista circense callejero plasma en dichas prácticas artísticas su capacidad imaginativa y creadora de mundo.

“Y bueno también hay que evolucionar no, yo siento que como que he crecido, como de salir de la rutina del faro de un minuto a generar un show de 45 minutos, una hora en un ruedo de que ya esté ese público pasajero que va en el carro que a veces no te quiere tampoco ni ver, a tener un público que si te quiere ver y que se quede y que te disfrute, qué tal vez luego te contraté para la fiesta de su hijo y eso, luego de pasar la tarjeta de hacerte conocer otras oportunidades de las instituciones buscar otros espacios, que te inviten a festivales, entonces ahí fue cuando me fui saliendo un poco de la calle.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

2.4 El arte circense concebido como arte callejero.

La década de los 90's en Latinoamérica está marcada por un contexto de alta politización de los miembros de estas poblaciones, lo cual se ve reflejado en el surgimiento, proliferación y consolidación de varios movimientos sociales que luchan por transformar la sociedad, y en este sentido, se presentan como los

actores principales en la búsqueda de reconocimiento social, tanto como en la reivindicación de derechos, dando lugar así a un cambio social en torno al mejoramiento de las condiciones sociales de existencia.

Lo cual será posible únicamente por medio del desvanecimiento de la desigualdad social arraigada en la cultura oficial que se presenta como el horizonte de sentido en que se fundamenta el orden social.

En estas condiciones, emerge con fuerza un movimiento cultural enfocado en la redefinición de las artes, bajo criterios y parámetros sociales y estéticos que se encuentren por fuera de los criterios de validación propios de la cultura oficial, en torno a los cuales se dictamina lo que es arte y lo que no. Por tal razón, al reflexionar “Cuando la estética es convertida en arte, la institucionalizan, la encierran, la limitan y aun así tiene fuerza, porque está ahí el poder de creación humana, de imaginación humana.” (Sierra, 2022)

Este esquema de percepción y apreciación simbólica oficial se fundamenta en una estructura de dominación cultural, que encuentra en el arte un elemento clave para afirmar la distinción que hace aparecer como legítimo el orden social, basado en la desigualdad social existente debido a la prevalencia de estructuras de dominación que favorecen a las clases dominantes.

Analizaremos al ámbito callejero como lugar de actuación de los nuevos artistas circenses centrándonos en cómo este espacio se destaca en la conformación de identidad en este grupo específico. Identidad que a su vez se relaciona con una determinada concepción de Arte, bastante alejada de lo que podría considerarse Arte legitimado hegemónicamente. (Infantino, 2005, 45)

En el caso de Argentina, se puede observar la manera en que con el pasar de los años se genera una transformación respecto a la forma en cómo se conciben, aparecen y se llevan a cabo las prácticas artísticas. En este sentido, es de suma importancia realizar un recorte espacio temporal, por medio del cual será posible delimitar el contexto histórico-cultural en que se inscriben el entramado de relaciones sociales que conforman el objeto de estudio de esta investigación.

Tomando en cuenta todos los factores que dotan de complejidad y que forman parte de las condiciones sociales de existencia, únicas e irrepetibles, propias de la realidad social de cada sociedad en concreto, y en especial de cada espacio social donde se gestan y tienen lugar las dinámicas sociales que analizaremos.

Fueron experiencias coyunturales que llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semi-clandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente” (Mercado, 2015: 37). Pág.6

Por tanto, se debe dar lugar a una discusión respecto a si este tipo de prácticas son consideradas como arte para dicha concepción hegemónica del arte. Se toma como punto de partida para esta comparación las experiencias sociales que se gestan en torno al uso del espacio público, las cuales permitan visibilizar los rasgos distintivos entre las realidades sociales, tanto europeas como latinoamericanas, reflejados en la forma en que el arte circense callejero se ve afectado por varios elementos que son propios de las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Los cuales se corresponden a los diferentes momentos y formas de integrar a dichas sociedades al modo de producción capitalista, mediante los que se genera una “dependencia histórica” instituida haciendo énfasis en las particularidades “En Europa, la plaza pública es un espacio para el arte, es el circo en la calle.” (Sierra, 2022)

Esta dependencia histórica de nuestras sociedades radica en el hecho de que, mientras sean integrantes del sistema, las tendencias fundamentales que adopta la estructura interna de poder en aquéllas, así como los intereses sociales concretos que dominan en esa estructura, están subordinadas, en cada momento, a las tendencias que orientan las relaciones con los intereses dominantes en las sociedades metropolitanas. A cada período de cambio en el carácter concreto de estas relaciones, corresponden igualmente cambios en el carácter concreto de la estructura de poder en nuestras sociedades, adecuado a los requerimientos implicados en esas relaciones. (Quijano, 2014, 80)

En este punto, es importante abrir una discusión en torno a las implicaciones que tuvo el traslado de este tipo de prácticas artísticas a espacios abiertos, rompiendo con la forma en que el arte es concebido desde la concepción hegemónica del mismo, al igual que lo libera de la atadura y el encierro al que están sometidos al ponerse en escena en espacios cerrados, como teatros o carpas de circo. “En el arte callejero, la función carnavalesca de subversión, está liberada de eso, tiene esa fuerza de irrumpir. La idea de irrumpir en la superficie y romper ciertas ritualidades cotidianas, es una toma del espacio público.” (Sierra, 2022)

El arte circense callejero ha demostrado estar dotado de la capacidad de liberarse de las ataduras a la que las prácticas artísticas están sometidas al enmarcarlas dentro de los parámetros de validez provenientes de la concepción hegemónica del arte. A partir de la cual se le otorga un sentido funcional para reafirmar la estructura jerárquica piramidal, basada en la distinción de la clase dominante respecto de las clases dominadas.

“Estas prácticas estéticas, para mí no son arte, son parte de esa estética. Y para mí es mucho más válido. El hecho de estar con la gente de la calle, implica que hay una estética. La estética no tiene que ser bonita, ni bella, la estética es algo que golpea la sensibilidad, la estética es una armonía que puede ser maldita.” (Sierra, 2022)

Para esto será necesario dar pie a un debate sobre la manera en cómo deben entenderse este tipo de prácticas, en contraposición a la concepción hegemónica del arte, dentro de la cual, se entiende al arte como un objeto de enclausamiento, funcional a la prevalencia de las relaciones de dominación entre los distintos estratos sociales que forman parte de una misma sociedad.

Al entender dichas prácticas como formas de expresión sensible ligadas a la estética “Manifestación estética disruptiva que rompe con la idea de que aquí voy a ver esto. Esta mezcla es una forma de “ensuciar” las formas estéticas.” (Sierra, 2022)

Se debe tomar en consideración un factor de suma importancia, en torno al cual radica la diferenciación en las formas de apropiación del espacio público en el

contexto latinoamericano, respecto del europeo. Este factor determinante está ligado a la estructura social de estas sociedades, determinada por las relaciones de dependencia con las metrópolis que encabezan el proyecto de dominación cultural, económica, política y social, al cual se ven sometidos los Estados latinoamericanos, caracterizados por su incapacidad estructural para establecerse como Estados de bienestar.

El cual ha dado origen al surgimiento de nuevos estratos sociales, tal como el estrato marginal, cuya existencia marca una diferencia significativa en cuanto a la dimensión simbólica y material de los espacios públicos, siendo un elemento trascendental para la comprensión de las dinámicas sociales que se generan al interior de estos espacios. “Aquí la situación es más compleja, la calle está tomada por los marginales, entonces como se hace, por eso le digo que el arte callejero “ensucia” el arte oficial, el espacio donde se desarrolla se tiene que compartir con los limpiavidrios, los niños que piden caridad, los venezolanos que piden ayuda, las familias campesinas que venden fruta.” (Sierra, 2022)

“Es una estética sucia, que ensucia el cuadro urbano. Cuando se acercan al arte circense, éste se altera con la estética de la gente marginal, porque no es lo mismo ir a un circo, a una galería, a un teatro. Cuando se acercan otros actores se altera, no puede permanecer igual. Estos actores del margen lo ensucian y, a su vez, el arte callejero los estetiza.” (Sierra, 2022)

En este estudio se plantea una comprensión del arte callejero entendiéndolo por fuera de este marco de referencia mediante el que se invalida el sentido artístico de este tipo de prácticas y se las encasilla, limitando su capacidad subversiva e irruptiva. “Es mucho más complejo que el arte, es una irrupción en el espacio público.” (Sierra, 2022)

“Entonces el arte circense callejero tendría ciertos componentes de esta lógica del carnaval, porque el carnaval es en la plaza pública, no es un tema privado. Su componente carnavalesco de subvertir el orden público, no está en galerías. El arte siempre subvierte el orden, sin embargo, el arte oficial tiene sus espacios, ahí subvierte privada y subjetivamente, acá

el arte subvierte el orden a nivel público y colectivo, porque está en la plaza pública.” (Sierra, 2022)

En este sentido, se debe tomar en consideración que la forma en que los artistas circenses callejeros se apropian del espacio público, por medio de la puesta en escena de prácticas artísticas circenses, asume un carácter disruptivo debido a la manera en que se da la toma del espacio público.

“Generan una estética, una experiencia. Más que espectáculo se genera una experiencia estética, porque el espectáculo está más ligado a la industria cultural, donde ellos son parte de una puesta en escena, no ponen en escena, no controlan las acciones de los otros actores.” (Sierra, 2022)

3. Tercer Capítulo: “Apropiación del espacio público por medio del arte circense callejero.”

3.1 Experiencias y perspectivas desde el semáforo, las plazas y los parques como escenarios donde se pone en escena el arte circense en Quito.

Para el desarrollo de esta investigación teórico-aplicada, enmarcada dentro del estudio de los espacios urbanos, es necesario hacer referencia a las experiencias sociales que dan cuenta de los procesos de apropiación del espacio público, por medio de la puesta en escena del arte circense callejero.

En este capítulo se abordará dicha problemática a partir de la recopilación de las historias de vida de los artistas circenses callejeros que despliegan sus prácticas en los diferentes espacios públicos de la ciudad de Quito. Para el cumplimiento de este objetivo se utilizaron técnicas cualitativas para la recopilación de dicha información.

De modo que, se emplearon entrevistas semi-estructuradas, grupos focales y observación participante. Elementos que permitirán aterrizar el abordaje teórico de esta problemática, a partir de las experiencias sociales concretas de los artistas circenses callejeros.

El principal objetivo de este trabajo es realizar una aproximación de la realidad social urbana de las sociedades latinoamericanas contemporáneas, en específico, de la realidad ecuatoriana desde una perspectiva sociológica en torno al uso y apropiación de los espacios públicos en la ciudad de Quito.

Por lo tanto, este estudio se enfoca en visibilizar y dar cuenta de la complejidad de la vida social al interior de los espacios urbanos, partiendo de la premisa que propone al espacio público como el escenario social donde tienen lugar las interacciones sociales, entre los diversos grupos sociales, que forman parte de una misma sociedad y que mantienen una relación efímera entre unos y otros, dada la proximidad geográfica donde se sitúan y el uso compartido de los espacios donde desarrollan su vida cotidiana.

Lo cual a su vez implica, una confrontación entre los distintos actores sociales que convergen y se encuentran dentro de estos espacios, ya que cada uno de estos grupos sociales pertenece a una clase social diferente y, por lo tanto, también será distinta la forma en que éstos conciben, perciben y actúan al interior de estos espacios.

Esta situación ocurre en respuesta a la histórica imposición de una forma de ver el mundo proveniente de los procesos de dominación cultural, suscitados a partir de la arremetida de occidente y sus campañas de conquista y “civilización” efectuados sobre América.

Es importante reflexionar en cuanto a la existencia de varios factores que intervienen en el interrelacionamiento de dichos actores, y que determinan las formas de relacionamiento.

Las regulaciones en cuanto al uso del espacio público, traducidas en ordenanzas municipales, ponen en evidencia la manera en como el orden establecido se encuentra institucionalizado bajo la forma de Estado-nación, el cual define las pautas y parámetros de lo que se considera como socialmente aceptado.

El análisis de las posiciones políticas de unos y otros, posibilita realizar un acercamiento a la realidad social en que tiene lugar el entramado de relaciones sociales que se tejen al interior de estos espacios. Esta dinámica social se ha visto determinada por los procesos sociales que se han generado dentro de la sociedad ecuatoriana.

Para ejemplificar la manera en que tienen lugar estas dinámicas sociales, se hace referencia a las experiencias sociales remitidas en los espectáculos artísticos llevados a cabo en la ciudad de Quito. De manera que, se realizará una comparación entre los espectáculos callejeros propiciados por Carlos Michelena en el parque El Ejido, los cuales se diferencian significativamente de las actuaciones de Juana Guarderas, llevadas a cabo en el Patio de Comedias. Siendo ambos artistas referentes de la escena artística de la ciudad de Quito.

Las presentaciones del Miche están cargadas de un alto grado de crítica social en el contenido de las representaciones cómicas de personajes icónicos de la

realidad social ecuatoriana. El trasfondo de los temas que aborda en sus presentaciones son un elemento esencial, mediante el cual se expresan las injusticias sociales, la inconformidad y el malestar de los sectores de la sociedad menos favorecidos, por medio de la exaltación de los problemas sociales presentes en varias esferas de la vida humana, y que hacen referencias a diferentes espacios y comportamientos en los que se ven reflejados.

La apropiación del espacio público para expresiones de protesta, discrepancias y demandas ciudadanas es una práctica social que muestra formas de apropiación colectiva de los lugares centrales e impulsa el desarrollo del espacio público-político, donde aparecen disputas por el acceso a la ciudad, a los bienes públicos y al reconocimiento de las diferencias políticas, culturales y de género, entre otras. (Ramírez Kuri, 2014, 542)

Es de gran importancia tomar en cuenta que Carlos Michelena realiza sus espectáculos callejeros en el espacio público, lo cual implica que no cuenta con escenografía o algún elemento que le permita generar un ambiente aislado del ruido de la calle. Por el contrario, audazmente él aprovecha este escenario marcado la interacción de varios actores sociales, entre los cuales resalta la presencia de vendedores ambulantes, policías metropolitanos, las personas que transitan por estos espacios.

Esto ha provocado un cambio en el imaginario social del parque El Ejido, debido a que las presentaciones del Miche tienen lugar todos los días jueves, lo cual ha provocado una mayor concurrencia respecto al uso de este espacio en específico.

Como se ha mencionado anteriormente, aborda la problemática urbana desde la satirización de ciertos aspectos de la vida cotidiana que son comunes a gran parte de la clase media y baja, en torno a dinámicas sociales que se encuentran en el límite entre la cultura popular y la supuesta impecabilidad del comportamiento refinado, reflejado en prácticas que son parte de la vida social urbana. El mercado y la relación entre la casera y el cliente es uno de los actos

icónicos de este personaje donde se ven contenida la forma en que se genera el relacionamiento entre los distintos miembros de la sociedad ecuatoriana.

El sentido positivo de la imagen está subordinado al objetivo negativo de la ridiculización a través de la sátira y la condena moral. Esta sátira está hecha desde el punto de vista burgués y protestante, y ataca a la nobleza feudal (los junkers) dedicada a las fiestas, la glotonería, la embriaguez y el libertinaje. (Bajtín, 2003, 52-53)

Por otra parte, Juana Guarderas realiza sus presentaciones en el Patio de Comedias, el cual está caracterizado por ser un teatro de renombre al que asisten estratos sociales tales como la clase media-alta.

El tipo de espectáculo se lleva a cabo en un espacio cerrado que le brinda la atmósfera para poner en escena una representación que genere en el público la sensación de salir de la realidad y vivir una recreación de la misma. En este sentido, también se debe recalcar dos características de gran importancia que diferencian este tipo de espectáculo de los espectáculos callejeros. El hecho de que la presentación se realice en un espacio dotado con condiciones similares a las que una carpa le da al circo. Esto implica, por un lado, que existe un marco delimitado de público que asistirá al evento y que pagó una entrada para presenciar el mismo.

A diferencia de los espectáculos callejeros donde no se paga entrada y pueden asistir todos independientemente de su condición económica, lo cual podría ser entendido como un proceso de democratización del arte, a través del cual el acceso al arte se vuelve accesible a todos, en la medida en que el espacio público también lo sea.

3.2 El espectáculo callejero como expresión de la cultura popular urbana Quiteña y sus diversos tipos de formas de apropiación del espacio público.

En primer lugar, las prácticas circenses no son consideradas como artísticas para la concepción hegemónica sobre arte por varias razones. Una de las

principales razones por las que se le resta validez a este género artístico se debe a que no pueden ser consideradas como un objeto de enclasmiento, debido a que éstas prácticas no cumplen con la función principal del arte, en cuanto al reconocimiento y encasillamiento de los sujetos dentro de una estructura de clase.

Esto ocurre en respuesta al posicionamiento de una concepción del arte proveniente de las clases dominantes, la misma que se presenta como la única forma válida de hacer arte, así como también, la forma de apreciación de dichas prácticas artísticas se corresponde con un esquema de percepción encargado de legitimar y validar lo que se considera como arte.

Cabe recalcar que el origen de las prácticas circenses está vinculado a la cultura popular, debido a que la producción y la puesta en escena de dichas prácticas son llevadas a cabo en su gran mayoría por miembros de las clases populares. Por lo tanto, este tipo de prácticas no es reconocido como un elemento que haga posible la distinción de una clase social respecto a las demás, dentro de una estructura jerárquica de dominación.

Los artistas vinculados a las artes circenses poseen estéticas que rompen con la convencionalidad y están ligadas a formas de expresión sensible que no forman parte de lo que se considera válido como arte para las clases dominantes.

Así también, se hace un esfuerzo en no reducir el sentido del arte circense callejero a su entendimiento como una expresión de la cultura popular.

Las prácticas circenses deben ser entendidas como una forma de expresión de la cultura popular, ya que su origen está ligado a los estratos más bajos de la estratificación social, es decir, las clases dominadas y subordinadas al sistema de ideas que sostiene y legitima la estructura de distinción en que se fundamenta la dominación de un grupo social sobre otro, tanto a nivel político, económico y cultural. "...así como por mostrar la vitalidad renovada de las culturas populares concebidas como formas no institucionalizadas de producción de sentidos en medio de estos procesos". (Kingman Garcés, 2014, 10)

En este acápite se desarrolla un acercamiento a la forma en cómo los artistas circenses callejeros ponen en escena sus prácticas artísticas, a manera de espectáculos callejeros, y cómo cada una de estas variantes tienen lugar bajo diferentes modalidades, las mismas que están dotadas de particularidades propias, según el tipo de espacio público en el que se desarrollan.

La interacción con los otros actores sociales en el espacio público son un elemento clave para comprender la diferenciación entre el circo, tanto tradicional y moderno, respecto a las artes circenses callejeras.

El malabarismo en el semáforo, debido al corto tiempo en que se deben realizar las presentaciones artísticas es imposible que la relación con el público se de en un espacio circular, a diferencia de como sucede en el circo tradicional, donde la carpa brinda la posibilidad de generar un ambiente sin interrupciones.

Los espectáculos callejeros en plazas y parques, en este tipo de presentaciones artísticas se cuenta con la posibilidad de generar un ambiente idóneo para la realización de las mismas, ya que esta modalidad de espectáculo callejero se desarrolla en un escenario donde se puede generar una relación con el público dentro de un espacio circular. Sin embargo, en este tipo de espectáculo callejero, al igual que en el semáforo, la intervención de factores y actores externos es un elemento que lo caracteriza y que da lugar a la improvisación y a la innovación.

De modo que, ningún show es igual a otro, a razón de que los asistentes a dicho espectáculo callejero y las personas que transitan en el espacio público mientras este se lleva a cabo nunca son las mismas. Y es justamente de este elemento del que se nutren los espectáculos callejeros para dar lugar a la improvisación y la innovación de sus actuaciones.

3.3 La complejidad del arte circense callejero y su importancia en la vida social urbana-

En este apartado se procura dar cuenta de las transformaciones en las formas de relacionamiento dentro del espacio público de la ciudad de Quito, las mismas que se deben en gran parte a los procesos de apropiación del espacio público, por medio de la puesta en escena del arte circense callejero. Los cuales han

tenido una relevancia trascendental en cuanto a la apreciación simbólica de los sujetos respecto de estos espacios, del mismo modo que han provocado cambios en la forma de uso del espacio público, y en las interacciones sociales que se gestan entre los distintos actores sociales que hacen uso de estos espacios.

En este sentido el apareamiento de nuevos actores sociales (artistas circenses callejeros), ha provocado un cambio significativo dentro de las dinámicas sociales que se generan en torno al uso y apropiación del espacio público.

Por una parte, los cambios en la apreciación simbólica se expresan en el imaginario social sobre el espacio público, entendiendo que dicho imaginario social se constituye como una representación colectiva, fundamentada en la percepción social propia de cada grupo social respecto de un espacio determinado. “En cualquier caso, los imaginarios sociales tienen una función primaria que se podría definir como la elaboración y distribución generalizada de instrumentos de percepción de la realidad social construida como realmente existente.” (Pintos, 1995, 11)

Por otra parte, el cambio en las formas de relacionamiento entre los actores sociales que se encuentran en el espacio público, ocurre en respuesta a la interacción que se genera entre dichos actores, quienes hacen uso de estos espacios y desarrollan gran parte de su vida cotidiana al interior de los mismos.

Esta situación, ha dado lugar a un cambio en la forma de uso de los espacios públicos, debido a que las prácticas artísticas circenses han sido integradas al conjunto de herramientas y mecanismos que forman parte de las estrategias de subsistencia, empleadas por dichos actores sociales que entablan una relación fugaz con los demás actores, en torno al uso de los diversos tipos de espacios públicos.

Un ejemplo de la integración antes mencionada, se hace visible principalmente en la manera en que los sujetos pertenecientes al estrato social marginal o en condición de calle, encuentran en este tipo de prácticas artísticas un medio de subsistencia, junto con la posibilidad de generar un reconocimiento intersubjetivo por parte de los demás usuarios del espacio público.

En este sentido, es necesario realizar una diferenciación en cuanto a la manera en que el arte circense callejero adquiere diferentes acepciones, las cuales deben ser tomadas en cuenta, para no recaer en una visión reduccionista de las dinámicas sociales que se producen en torno al uso y apropiación del espacio público.

Para los artistas circenses callejeros, el espacio público y la puesta en escena de las prácticas artísticas circenses al interior del mismo, tiene implicaciones respecto a la posibilidad de reproducir un estilo de vida, y es definitorio, en la conformación de su identidad cultural.

Este elemento permite comprender la significación que dichos actores sociales le otorgan al espacio público, y la relación que tiene este espacio respecto a la actividad que desarrollan al interior del mismo y, por ende, la posibilidad de crear mundo por medio del despliegue de las prácticas artísticas circenses.

El espacio público es un elemento indispensable para la reproducción material de la forma de vida de los artistas circenses callejeros, al ser este espacio el escenario, en torno al cual se articulan las producciones artístico-culturales que dotan de sentido a la identidad cultural de dichos sujetos.

Para profundizar respecto a la importancia del espacio público como eje articulador de las relaciones sociales urbanas, se hace referencia a la categoría “campo”, desarrollada por Pierre Bourdieu, para abordar la dimensión simbólica de los espacios en los que se gestan las relaciones sociales, y las disputas por la creación de sentido enmarcadas dentro de lo que dicho autor define como la “dinámica del juego”.

De manera que, es en estos espacios donde se pone en juego la producción simbólica, por tanto, el espacio público entendido como campo, es el escenario en torno al cual se articulan las disputas de sentido entre los universos culturales distintos que se encuentran en estos espacios.

La ciudad entendida como el espacio social y urbano donde surgen y se transforman formas de ciudadanía y de vida pública diferentes, alude al lugar donde la cultura internalizada se activa en las relaciones y prácticas sociales de la gente, circula en las ideas, percepciones y conductas de

unos hacia otros, en las acciones individuales y colectivas, que se inscriben en el entorno construido y en las formaciones físico-sociales resultantes. (Ramírez Kuri, 2014, 548)

En tales condiciones, el espacio público puede entenderse como un prisma donde se hace visible la conflictividad social, proveniente de la contraposición de las posiciones ideológicas constitutivas de la estructura de clase, en la que están inscritos los sujetos que se interrelacionan en el espacio en cuestión, otorgándoles a dichos espacios la característica de presentarse como espacios de valoración simbólica.

Michael Foucault, utiliza la categoría “microfísica del poder” para analizar la forma en que se desarrollan las relaciones de poder entre los sujetos que se encuentran y convergen dentro de un espacio determinado, en este caso, dentro de los espacios públicos.

La ciudad puede ser un espacio donde los procesos y las diferencias encuentran expresión en formas de conflictividad social, de violencia colectiva y de confrontación cultural, lo que puede convertir a la ciudad en una zona de guerra especial (Bourdieu, 1996; Appadurai, 2001). (Ramírez Kuri, 2014, 545)

Al aplicar esta categoría para analizar las dinámicas sociales que se gestan en torno al uso y apropiación de los espacios públicos, será posible evidenciar el alto grado de conflictividad proveniente de la desigualdad social existente entre los distintos estratos sociales, a los que pertenecen los sujetos que convergen en estos espacios. Dicha conflictividad social está presente en las interacciones sociales mediadas por la relación antagónica entre los sujetos enmarcados dentro de la estructura de clase, propia de las distintas clases sociales a la que pertenecen.

Considerar las diferencias existentes entre los actores que toman parte en la vida pública de la ciudad plantea considerar los intereses, los valores y las demandas distintas e incluso contrapuestas. Estas diferencias se expresan por una parte en el acceso desigual a los recursos urbanos como en las formas heterogéneas de identificación, de participación y de

organización social, de uso y de apropiación del espacio. (Ramírez Kuri, 2014, 546)

Consecuentemente, las relaciones de poder que se generan entre dichos actores sociales, se hacen visibles al abordar las dinámicas sociales en su dimensión simbólica, producto de las disputas por la creación de sentido.

Cuando el grotesco se pone al servicio de una tendencia abstracta, se desnaturaliza fatalmente. Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase indispensable, inseparable de la afirmación, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia. (Bajtín, 2003, 52)

3.4 Experiencias y perspectiva de los artistas circenses callejeros.

Aquí realizaremos una aproximación a la perspectiva de los artistas circenses callejeros, mediante la cual se pretende comprender la forma en cómo ellos conciben al espacio público, la manera en que perciben la relación con los otros actores sociales que convergen dentro de estos espacios, y la manera en que dichas prácticas artísticas son percibidas, tanto por el público como por los actores sociales con los que comparten este espacio.

En primer lugar, es importante señalar que la categoría artistas circenses callejeros engloba una amplia amalgama de artistas que emplean en sus presentaciones artísticas varios elementos de las artes circenses, los cuales en su conjunción dan forma a los espectáculos callejeros.

En este sentido, se debe tomar en consideración que la implementación de las diversas variantes de las artes circenses se adecúa a tiempos y espacios distintos, con temporalidades y dinámicas con características que deben

diferenciarse, para no recaer en un reduccionismo y una mirada simplista respecto de dichas prácticas.

En este estudio se analizarán la puesta en escena de las prácticas artísticas ligadas al arte circense, llevadas a cabo en dos tipos de espacios públicos en particular:

Por un lado, se analizarán los espectáculos callejeros que tienen lugar en los semáforos, en este tipo de espectáculos callejeros existe una gran diferencia respecto de la manera tradicional de hacer circo, esto se debe principalmente a dos factores:

La temporalidad de las presentaciones en los semáforos es de muy corta permanencia, debido a que se ajusta a los tiempos de duración de la luz roja. Esto implica que el show debe ser estructurado en función de dicha temporalidad, y también es un factor determinante en cuanto a la selección del semáforo donde se realizará la presentación y, por tanto, los artistas circenses callejeros reconocen e identifican los espacios idóneos para llevar a cabo sus presentaciones.

Por otra parte, el tipo de espacio donde se realizan estos espectáculos no permite que el artista entable una conexión con el público por medio de un espacio circular, lo cual implica que las presentaciones estén ligadas a la capacidad de provocar asombro en los espectadores de manera fugaz, por medio de actuaciones dotadas con un alto grado de complejidad, expresado mediante la exhibición de la destreza corporal acompañadas del ingenio, la risa, la creatividad y la peligrosidad.

Es importante señalar que el espacio público es un espacio de uso compartido, y en este sentido, las interacciones sociales entre los actores sociales que hacen uso de estos espacios, dan cuenta de la manera en que se establecen las relaciones sociales que dan forma a la vida social urbana. Sin embargo, la relación que se entabla con cada uno de dichos actores sociales, posee características distintas, en función de la forma en que éstos hacen uso del espacio público.

“Pero más que todo, era la experiencia de juntarnos, de crear, de aprender de los viajeros, pasaban la gorra de una forma diferente y aprendías a pasar la gorra de otra manera, de pronto ya había alguien ya más permanente, son unos viajeros que ya terminan haciendo redumex. Entonces ya te veías para entrenar, ya creabas números y los probabas en la calle, que es algo también lindo, a mí me parece que la mejor forma de probar las cosas en la calle, porque la gente te da la aceptación o la negación de una. O sea, si la gente se ríe, te comparte, te da la plata o sea te suelta está la moneda todo, pero si es algo que no pega, lo que te digo te dejan solo, te abuchean, en la gorra no te dan, o te dan centavos así no lograrlo de cómo llegarle a la gente eso también es chévere, lograr llegarle a la gente y es toda una ciencia.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

En las sociedades latinoamericanas, y en específico en la ecuatoriana, el espacio público se presenta como un escenario marcado por el trabajo informal. Esto ocurre debido a que existe un alto grado de concentración de la tierra y de los medios de producción, por parte de las clases dominantes, las mismas que se consolidan como grupos de poder que ejercen una influencia determinante, en la creación de marcos normativos e instituciones sociales que aseguren y garanticen la perpetuidad del privilegio de clase, referidos en el establecimiento de un orden social y una estratificación social que hace legítima la imposición del horizonte de sentido de la clase dominante.

Esta situación ha dado lugar al ahondamiento de la desigualdad social presente en la estructura social de la sociedad ecuatoriana. Lo cual ha significado para las clases bajas, la imposibilidad de acceder a un trabajo formal o asalariado y por ende, es por medio del trabajo informal que estos sujetos buscan cubrir las necesidades básicas de subsistencia.

En lo que concierne a las mujeres, se podría adelantar la explicación según la cual, no poseyendo más que muy poca o ninguna calificación, por este hecho se orienta hacia los empleos domésticos. En cuanto a los migrantes de origen urbano o a los indígenas de las ciudades cabe pensar que, mejor adaptados a las condiciones y a los sistemas de información y

de obtención del trabajo en las ciudades, se encuentran favorecidos con relación a los migrantes rurales. (Quijano, 1971,345)

La relación con los comerciantes informales está marcada por la necesidad de llevar a cabo una actividad económica, por parte de estos actores sociales, mediante la comercialización de mercancías. Por lo que, la realización de los espectáculos callejeros favorece a dicha actividad, y da lugar a una relación de cooperación y solidaridad entre los artistas circenses callejeros y los trabajadores autónomos.

“Ya voy a cumplir 30 años, entonces ya llevamos más de 15 años, de las artes circenses con diferentes trabajos, puliendo los chistes. Cubrir el día a día, tus pasajes y cómo se percibía el espacio público, a los vendedores no les dejan y a nosotros sí porque no vendemos nada, más bien hacemos arte.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

La dinámica social que impera al interior de los espacios públicos está marcada por un fuerte sentido de competitividad y a consecuencia de esto existe un sentimiento de miedo a que el otro con quien se disputa dicho espacio te quite el sustento diario.

“Para hacer esto tenemos que tenerlos bien parados, porque pararse en la calle es muy dura, hay muchos problemas, muchas situaciones y nosotros como artistas hemos llegado a cambiar eso.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Por otra parte, la relación con las personas en condición de marginalidad es un elemento de vital importancia, debido a que la presencia de estos actores sociales implica una transformación respecto a la manera en que se percibe la puesta en escena de las prácticas artísticas circenses.

La relación que los artistas circenses callejeros entablan con el público es fugaz, por lo que, la manera en que éstos perciben los espectáculos callejeros tiene varios matices, y, por lo tanto, pueden ser bien vistas o no.

“Entonces lo que dice Jorgito, hay que saberse parar a veces duro también en la calle porque, te encuentras pues un montón de situaciones,

y lo interesante que me parece la calle es que no tienes como un público fijo determinado no. Cómo decir el público que lo que decía Jorge que tiene el dinero para pagar una entrada y cuándo pago una entrada ya se instala y se queda ahí en el asiento viste, pagaste por tu asiento, pagaste por tu entrada. Te vas a quedar a ver el show, sea bueno, sea malo, sea como sea te vas a quedar viéndolo, aunque sea para criticarlo al final, para decir: perdí mi dinero no quedé conforme, pero te quedas hasta el final.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

La relación con las autoridades encargadas de regular la forma de uso del espacio público, da cuenta de la forma en que las normativas respecto al uso de estos espacios, muchas veces se contraponen con la forma de uso que le dan los artistas circenses callejeros.

La profesionalización de los artistas circenses es un elemento que se debe considerar para visibilizar la consolidación de un tipo de movimiento social urbano, el mismo que tiene una significativa relevancia en los procesos de producción de los espacios públicos y de los imaginarios sociales respecto a dichos espacios.

Las experiencias sociales generadas en torno a los procesos de apropiación de los espacios públicos de la ciudad de Quito, son el fundamento para lograr un acercamiento a la perspectiva de los artistas circenses callejeros, respecto a la manera en que conciben el espacio público, así como también hace posible comprender el sentido que le otorgan a la puesta en escena de las artes circenses.

“Hago espectáculos callejeros, de circo, hace unos 5, 6 años atrás. Comencé por la necesidad de buscar al público, porque el público no se acerca mucho a lo que son espacios cerrados, espacios en los que hay que colaborar con una entrada, pagar por una entrada, lo dudan mucho para, por eso creo que me empecé a botar a las calles, lugares de aquí de Quito, por llegar al público y por demostrarme a mí mismo que como artista, no solo cuando te van a ver eres artista, sino cuando estás afuera, muestras algo y el público se te pega para lo que entrenas y te dedicas a

hacer circo, y el público como que no ve. Llegas a la plaza y el público lo ve. Ya no estás esperando que la gente llegue a un circo cerrado, a un teatro.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Para ejemplificar lo antes mencionado, se tomaron como estudio de caso las historias de vida de varios artistas circenses callejeros. Esto hizo posible comprender, la manera en que estos actores sociales perciben la relación con otros actores, con quienes comparten la ocupación de ciertos espacios públicos.

Es importante mencionar que el estilo de vida de los artistas circenses callejeros está vinculado a la posibilidad de vivir del arte, una especie de nomadismo.

“Vivíamos siempre viajando, pero siempre enfocados en estudiar circo, porque las limitaciones de aprender eso, tener el tiempo, el dinero, todo el tiempo ensayar, en el semáforo sobrevivir con esos pequeños aprendizajes que vienen al comienzo. Luego cuando ya entendimos esta dinámica de poder estudiar, de buscar centros culturales, buscar procesos, buscar gente que también lleva la idea loca de este pensamiento de vivir del arte.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

Es así que la identidad de estos sujetos está ligada inexorablemente a la posibilidad de hacer arte circense callejero, lo cual implica la necesidad de mantenerse en un proceso de constante movimiento y aprendizaje.

“Enfrentarse con todas las adversidades de los semáforos que lo hace divertido, ahora no, pero en ese entonces eran aventura, para mí era la aventura en el día a día estar en un país y viendo cosas siempre nuevas están en lugares siempre nuevos, amigos nuevos todo el tiempo.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

De modo que, el estilo de vida de estos artistas está vinculado a los procesos de toma y apropiación del espacio público, siendo este el espacio donde despliegan sus actividades artísticas. Por tal razón están inmersos en un entramado de relaciones sociales que se tejen en torno al uso de estos espacios.

“Pasar del semáforo a ese gran paso que es vivir de los ruedos, hay un cambio así, brutal, practicábamos un montón, cuando estábamos en

Bolivia hacíamos arte, e ir cada loco por su camino. A generar estos ruedos callejeros, y cómo cumplir el sueño de hacer ruedos.” (Paguay, Laverde, Hidalgo, & Klever, 2022)

La interacción con los otros actores con que los artistas circenses callejeros comparten el espacio es un elemento fundamental para hacer visibles los cambios en las formas de relacionamiento al interior de estos espacios. Dichas transformaciones inciden directamente en la vida cotidiana de los actores sociales que hacen uso de este espacio.

En este caso, analizaremos la relación con las personas en condición de calle o pertenecientes al estrato social marginal. Y la manera en que han integrado las prácticas artísticas circenses a sus estrategias de subsistencia. “Para ellos no es un tema de arte, es parte de una estrategia de rebusque. Si, ese momento les sirve coger y botar limones.” (Sierra, 2022)

“Es una dialéctica muy compleja, son nómadas circunstanciales, territoriales, los niños de la calle, cuando encuentran un lugar donde obtener recursos lo cuidan hasta que se agota. No es lo uno o lo otro, mapean recursos, la gente de la calle tiene un olfato para mapear recursos, cosifican a la sociedad. Usted no es un ciudadano, es un celular, una billetera, no una persona.” (Sierra, 2022)

CONCLUSIONES

1. En primer lugar, se realizó un análisis de la configuración socio-espacial de las sociedades latinoamericanas contemporáneas, con la finalidad de abordar la problemática urbana, a partir del estudio de uno de sus elementos constitutivos; es decir, el espacio público. mediante esta propuesta se buscó esclarecer la forma en que el espacio público es concebido, percibido y utilizado, por los diversos y bien diferenciados actores sociales que hacen uso del mismo.

Así como también, se pretende visibilizar una mirada idealizada del espacio público, funcional a los intereses y necesidades del modo de producción capitalista. La misma que se ha posicionado como la concepción hegemónica de dicha estructura social, por medio de la cual se legitima la implantación de una estructura jerárquica de dominación sostenida en el establecimiento de un orden social basado en la dominación de un grupo social sobre otro. Dicha relación de dominación está cimentada en la producción de un tipo de espacio, en este caso en específico, el espacio urbano.

Los espacios urbanos deben ser entendidos como el tipo de espacio idóneo para la reproducción de la lógica de acumulación de capital y para la circulación de mercancías. Y, por lo tanto, se constituye como un elemento fundamental para la existencia y perpetuidad del modo de producción capitalista, el cual se reinventa constantemente, y que ha encontrado en los procesos de urbanización una nueva forma de generar y apropiarse del excedente de producción. En este sentido, se debe hacer énfasis en comprender que la consolidación y proliferación de las ciudades modernas como el tipo de configuración socio-espacial correspondiente a los ideales de modernización y desarrollo, dio lugar a distintos procesos de desarrollo urbano territorial desiguales. Esta situación trajo consigo un cambio significativo en cuanto a las dinámicas sociales y las relaciones sociales de producción que tienen lugar al interior de dichos espacios. De esta manera, se produjo una generalización de esta forma organizativa basada en la división de los espacios urbanos en públicos y privados. Esta división de los espacios

urbanos vendrá a ser el principal argumento en que se sostiene y se legitima la dominación de un grupo social sobre otro, cimentada en una estructura de dominación, donde la propiedad privada y los títulos nobiliarios aparecen como elementos fundantes y esenciales para la conformación de una estructura y una estratificación social, que favorece a los intereses de la clase dominante y opera función de la permanencia de las condiciones materiales de existencia que reafirman la relación antagónica entre los miembros de las distintas clases sociales, plasmada en la conflictividad social proveniente del alto grado de desigualdad social procedente del establecimiento de dicho orden social. Dicha marcada desigualdad social es inmanente a la imposición de esta configuración socio-espacial.

2. Para lograr una comprensión de las dinámicas sociales que se gestan en torno a los espacios urbanos, en específico dentro del espacio público, se debe hacer un esfuerzo por dar luz a una mirada de dichos procesos dejando de lado las teorizaciones y conceptualizaciones provenientes de las corrientes de pensamiento de corte eurocéntrico, posicionadas como hegemónicas. Las mismas que son insuficientes para analizar la realidad social latinoamericana dotada de varios elementos que le suman un alto grado de complejidad y que la diferencian de la realidad social de las sociedades europeas.

Por una parte, se debe tomar en cuenta la imposibilidad estructural de los Estados nacionales latinoamericanos para consolidarse como Estados de bienestar. Al estar inmersos en una relación de subordinación y dependencia respecto de las necesidades e intereses del modo de producción capitalista para perpetuarse y expandirse como modelo económico, sistema social y como horizonte de creación de sentido. En torno al cual se articulan y se producen las transformaciones sociales que definen la configuración, la estructura social y el tipo de relaciones sociales de producción, entendiendo que son estos elementos los que hacen posible generar las condiciones necesarias para la reproducción del sistema social, político, económico y cultural que vendrá a aparecer como legítimo.

Las sociedades latinoamericanas poseen un alto grado de heterogeneidad social, rasgo que las diferencia significativamente de las sociedades europeas. Este componente debe ser tomado en cuenta al analizar la realidad social latinoamericana, ya que es un factor determinante en cuanto a la estructura social de las sociedades latinoamericanas, ya que visibiliza la existencia de las condiciones particulares y específicas con que se produjeron los procesos de cambio social suscitados en un contexto espacio temporal determinado, los cuales definieron y devinieron en la forma que estas sociedades asumen en la actualidad.

Las contradicciones sociales provenientes de la imposición del proyecto de modernidad occidental y las condiciones, tanto materiales como ideológicas que posibilitaron su implantación en las sociedades latinoamericanas, dieron lugar al surgimiento de varios fenómenos sociales que dejan ver la complejidad constitutiva de la estructura social propia de cada una de estas sociedades, inaugurada a partir de la integración y sometimiento de estas sociedades dentro del llamado proceso civilizatorio.

Entre los fenómenos sociales antes mencionados destaca el apareamiento de la cultura barroca, donde se ve plasmada la condensación de los principios en que se funda la modernidad, en contraposición de las formas sociales y la cosmovisión perteneciente a los pueblos originarios que previamente habitaron estos territorios. La sumisión de las nacientes repúblicas nacionales latinoamericanas a la economía mundial se produjo, y se sigue produciendo, mediante la imposición de un modelo económico articulado en torno a la generación de un tipo de relaciones económicas favorables a la reproducción y expansión del capitalismo en sus diversas formas de reinventarse para apropiarse de los diversos espacios y ámbitos en que se desarrolla la vida humana, con el afán de mercantilizarlos y reapropiarse de ellos, tal como ocurre con los espacios urbanos transformados en ciudades capitalistas.

No obstante, la implementación del proyecto de modernidad requiere la creación, no únicamente de las condiciones materiales para su existencia, también depende en gran medida de la producción de una identidad cultural correspondiente con dichas formas económicas y sociales. El proceso de hibridación cultural mediante el cual se pretende homogenizar a todos los sujetos que forman parte de una sociedad determinada emergen a manera de las dinámicas sociales que se gestan en torno a los diversos tipos de espacios públicos (Calles, Plazas y Parques, entre otros.) que existen dentro de la ciudad de Quito. A partir de las cuales se puede visibilizar la manera en que se genera la interacción entre los distintos grupos sociales que integran la sociedad ecuatoriana. Y en este caso en concreto, la población que habita en la ciudad de Quito; ya sea de manera itinerante o permanente.

El espacio público está caracterizado por ser de libre acceso, sin embargo, existen varias regulaciones respecto al uso de estos espacios. No obstante, la concepción y percepción y forma de uso que le dan los diversos actores sociales que convergen en estos espacios rebasa la mirada simplista que se le da a la problemática urbana, y en especial, en lo que respecta al uso, apreciación y percepción del espacio público. Dejando de lado la importancia de los procesos de apropiación de estos espacios llevados a cabo por medio de las diversas prácticas humanas que se despliegan al interior de estos espacios. Ya sean económicas, políticas, artísticas o de ocio.

3. El apareamiento de nuevos actores sociales que dotan de complejidad a las dinámicas sociales que se gestan al interior de los diversos tipos de espacios públicos de la ciudad de Quito. Los artistas circenses callejeros han modificado y transformado tanto la apreciación simbólica como el imaginario social respecto a determinados espacios públicos y la forma en cómo el público que ocupa dichos espacios percibe el despliegue de actividades artísticas en los espacios urbanos, mediante espectáculos callejeros y prácticas artísticas.

RECOMENDACIONES

Para el estudio de las sociedades latinoamericanas contemporáneas enmarcadas dentro de la problemática urbana. Es indispensable diferenciar y distanciar la comprensión de dichas sociedades, dejando de lado el uso de teorías y conceptualizaciones provenientes de la corriente Eurocentrista. Predominante bajo el criterio de validez sostenido en la idea de rigurosidad científico académica del estudio de los procesos y hechos sociales enmarcados dentro de un recorte espacio-temporal.

En este caso, el estudio de la vida social y las dinámicas, experiencias y relaciones sociales que se generan en torno al uso y apropiación del espacio público. Centrando la atención en las prácticas artísticas entendidas como expresiones sensibles que dan cuenta de la apreciación de determinado grupo social respecto a la interacción con quienes hacen uso de este espacio y la forma en cómo se teje el entramado de relaciones sociales que dan forma a la vida cotidiana dentro de los espacios urbanos.

Dichas corrientes de pensamiento se han posicionado como hegemónicas para el análisis de los procesos histórico-sociales que dieron lugar y definieron la forma que asume la realidad social latinoamericana contemporánea. Se debe tomar en cuenta que: La integración de Latinoamérica responde a un largo proceso de despojo, tanto de su cultura como de sus territorios. definió la forma que asumen las sociedades latinoamericanas en la actualidad Integrándolos de manera violenta al proyecto de modernidad occidental mediante la imposición de la lógica mercantil basada en la apropiación de los medios de producción por parte de la clase dominante. Lo cual hará posible el desarrollo de las sociedades modernas por medio de la acumulación de capital. Otro pilar sin el cual hubiese sido imposible el surgimiento y la consolidación de las sociedades modernas que aparecen bajo la forma de Estados de bienestar es la explotación tanto

Por tal razón, es necesario considerar que dichos territorios se vieron inmersos en un largo y brutal proceso de dominación cultural (La conquista de América), por medio del cual se impuso un orden social favorable a los intereses del horizonte de sentido conocido como modernidad occidental. Estableciendo las condiciones necesarias que permitieron el crecimiento, desarrollo de las sociedades europeas.

Dichos acontecimientos provocaron trajeron consigo una transformación en cuanto a la organización política de los mismos, del mismo modo que se produjo la negación y el reemplazo de la cosmovisión, y por ende, de la forma de vida de los pueblos ancestrales que ocuparon estos territorios.

Esto implicó un cambio en la estructura social de los mismos. Lo cual dio lugar al surgimiento de ciertos elementos que le otorgan mayor complejidad en cuanto a la composición de estas sociedades. Y que, por otra parte, permiten evidenciar las marcadas diferencias, respecto a las sociedades occidentales, específicamente de Europa. las cuales carecen de una significativa heterogeneidad social, a diferencia de las sociedades latinoamericanas, sumidas en el proceso de expansión del modo de producción capitalista a escala global.

BIBLIOGRAFÍA:

1. Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (3ra ed.). Alianza Editorial.
2. Boaventura De Sousa Santos. (2011). *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social* (1ra ed.).
3. Bourdieu, P. (1991). *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
4. Carrión, F. (n.d.). *Espacio Público: Punto de partida para la alteridad* (1ra ed.). FLACSO.
5. Carrión, F., & Carrión, D. (1987). *El proceso urbano en el Ecuador*. ILDIS.
6. Castells, M. (1977). *Movimientos Sociales Urbanos* (3ra ed.). Siglo Veintiuno Editores, sa.
7. Connolly, P. (2014). La ciudad y el hábitat popular: paradigma latinoamericano. In *Teorías sobre la ciudad en América Latina* (1ra ed., pp. 431-480). Universidad Autónoma Metropolitana.
8. Cueva, A. (1973). *El proceso de dominación política en Ecuador* (2da ed.). Editorial Voluntad.
9. Delgado, M. (2011). *Espacio público como ideología* (1ra ed.). Los libros de la catarata.
10. Di Masso Tarditti, A., Berroeta, H., & Vidal Moranta, T. (2017). *El espacio público en conflicto: coordenadas conceptuales y tensiones ideológicas* (1ra ed.). Athenea Digital.
11. Escobar, A. (1986). *Con el sudor de tu frente. Mercado de trabajo y clase obrera en Guadalajara* (1ra ed.).
12. García Coll, J. (1993). *Apuntes de diseño de los asentamientos humanos* (1ra ed.). UAM-Xochimilco.
13. Germani, G. (1980). *El concepto de Marginalidad*. Nueva Visión.
14. Harvey, D. (2013). *CIUDADES REBELDES: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana* (1ra ed.). Ediciones Akal.

15. Infantino, J. (2005). *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina: Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires* (1ra ed.). UBA.
16. Infantino, J. (2013). *El Circo de Buenos Aires y sus Prácticas: definiciones en disputa* (1ra ed.). Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
17. Infantino, J. (2016). *Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina". Dinámicas de poder, estado y sociedad civil en los procesos patrimoniales y las políticas y gestión de la cultura* (1ra ed.). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires. Colección SABERES.
18. Kingman Garcés, E. (2014). "*Los trajines callejeros*" *Memoria y vida cotidiana Quito, siglos XIX-XX* (1ra edición ed.). Ediecuatorial.
19. Kingman Garcés, E. (2014). *Oficios y trajines callejeros* (1ra ed.). Ediecuatorial C. A.
20. Las teorías urbanas, un tema transdisciplinario, no neutral. (2014). In B. R. Ramírez Velásquez & E. Pradilla Cobos (Eds.), *Teorías sobre la ciudad en América latina* (1ra ed., pp. 78-105). Universidad Autónoma Metropolitana.
21. Lefebvre, H. (1976). *La Revolución Urbana*. Alianza Editorial.
22. Moctezuma, P. (1999). *Despertares. Comunidad y organización urbano popular en México 1970-1994* (1ra ed.). Universidad Iberoamericana/ UAM.
23. Mogliani, L. (2017). *Historia del circo en Buenos Aires: de los volatineros a la formación universitaria* (1ra ed.). Universidad Nacional de Tres de Febrero.
24. Pérez Saenz, J. P. (1989). *respuestas silenciosas. Proletarización urbana y reproducción de la fuerza de trabajo en América Latina* (1ra ed.). Nueva Sociedad/ FLACSO/ ECUADOR/ UNESCO.
25. Pintos, J. L. (1995). *Los Imaginarios Sociales: La nueva construcción de la realidad social. Fé y Secularidad*.
26. Quijano, A. (1971). *La formación de un universo marginal en las ciudades de América Latina*.

27. Ramírez Kuri, P. (2014). La ciudad desde el espacio público y las prácticas ciudadanas. In *Teorías sobre la ciudad en América Latina* (1ra ed., pp. 526-554). Universidad Autónoma Metropolitana.
28. Sarlo, B. (2010). La ciudad de las mercancías. In *LA CIUDAD VISTA: Mercancías y cultura urbana* (1ra ed., pp. 9-58). Siglo Veintiuno Editores.
29. Seibel, B. (1993). *Historia del circo* (1ra ed.). Ediciones del sol.
30. Seibel, B. (2012, abril). El circo de ayer a hoy. *El camino hacia el nuevo circo, Cuadernos de picadero* (22).
31. *Teorías sobre la ciudad en América Latina* (R. Ramírez Velázquez & E. Pradilla Cobos, Compilers; 1ra ed.). (2014). Sextil Online S.A.
32. Todorov, T. (1982). *La conquista de América y el problema del otro* (1ra ed.). Epublibre.
33. UNESCO. (1988). Dramaturgia y puesta en escena en el teatro Latinoamericano y caribeño contemporáneo [Seminario Regional sobre la creación teatral en América Latina y el Caribe]. In *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro Latinoamericano y caribeño contemporáneo* (1ra ed.). PNUD-UNESCO.
34. <https://xdoc.mx/preview/dramaturgia-y-puesta-en-escena-el-el-teatro-unesdoc-5f8d11a11d9a3>

Bibliografía adicional:

1. Una puesta en escena de arte circense como favorecimiento de las habilidades artísticas en los preadolescentes de la Fundación Zuá. - Diana Marcela Murcia González, Adriana Estefanía Pedraza Martínez, Luis Fernando Bermúdez Vásquez
2. Análisis de creación de personaje circense en la obra “Haz un envés”, (Presentada por el Circo Social en Quito, 2013, en el que se pretende aplicar el método de Constantín Stanislavski en la construcción de personajes circenses). - Luciana Belén Espinoza Macas
3. Teresa, M. A. (2007). Pierre Bourdieu, Razones y lecciones de una práctica sociológica. Buenos Aires: Manantial.

4. Javier, L. F. (2005). DEL DERECHO A LA CIUDAD y su sentido dentro del espacio público como experiencia vivencial - Estudios sobre teoría política urbana. En L. F. Javier, DEL DERECHO A LA CIUDAD y su sentido dentro del espacio público como experiencia vivencial (págs. Capítulos 2 y 3 págs 49 - 114). Bogotá: ESCALA.
5. Lefebvre, H. - La producción del espacio
6. Raymond, L. (1968). El espacio social de la ciudad "Problemas de Sociología aplicada al ordenamiento urbano". Buenos Aires: Antropos.
7. Ciudad e inmigración: uso y apropiación del espacio público en Barcelona - Fabián Díaz y Ana Ortiz
8. Pintos, J. L. (1995). Los Imaginarios Sociales. Madrid: Sal Terrae/Fé y Secularidad
9. Borja Jordi - Espacio público
10. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7023407>
11. Fouchet, Alian, 2006, las artes del circo una aventura pedagógica, editorial stadium.
12. Nicolás Oriol de Alarcón (2001). La educación artística clave para el desarrollo de la creatividad.
13. Winner E; Goldstein T; Vincent –Lancrin S. (2014) ¿El arte por el arte? la influencia de la educación artística".
14. Pellettieri Osvaldo, Rovner Eduardo. (1995). La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral. Editorial Galerna.
15. Lynch Kevin - La buena forma de la ciudad.
16. Goffman Erving - Relaciones en público. Microestudios de orden público. 1979 -1963
17. El animal público – Delgado Manuel 1999
18. Ciudad líquida, ciudad interrumpida – Delgado Manuel 1999