



I. PARTICIPACIÓN, POLÍTICAS CULTURALES Y CULTURA POLÍTICA

*PARTICIPATION, CULTURAL POLICIES,
AND POLITICAL CULTURE*



Tumaco | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

ARTES ENTRE POLÍTICAS CULTURALES E INTERVENCIONES SOCIOPOLÍTICAS EN BUENOS AIRES*

ARTS BETWEEN CULTURAL POLICIES AND SOCIOPOLITICAL INTERVENTIONS IN BUENOS AIRES

Julietta Infantino**

El texto analiza, a través del caso de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, el modo en que se debaten formas diferenciales de entender el recurso de la cultura, ya sea como herramienta para la transformación social y la reafirmación identitaria, o bien, como recurso en la búsqueda de rédito político en la ecuación cultura = desarrollo. Se focaliza en los modos en que distintos grupos de artistas locales negocian con políticas culturales estatales insertas en dinámicas mercantiles. Finalmente se reconoce la importancia de estudiar de modo diferencial los “usos de la cultura” desde sectores dominantes y desde la sociedad civil.

Palabras clave: políticas culturales, cultura, artes circenses, jóvenes, negociación, transformación social.

O texto analisa, através do caso das artes circenses na cidade de Buenos Aires, Argentina, o modo em que se debatem formas diferenciais de entender o recurso da cultura, já seja como ferramenta para a transformação social e a reafirmação da identidade, ou mesmo, como recurso na busca de rendimento político na equação cultura = desenvolvimento. Focaliza-se nos modos em que distintos grupos de artistas locais negociam com políticas culturais estatais inseridas em dinâmicas mercantis. Finalmente se reconhece a importância de estudar de modo diferencial os “usos da cultura” desde setores dominantes e desde a sociedade civil.

Palavras chave: políticas culturais, cultura, artes circenses, jovens, negociação, transformação social.

Through the case of the circus arts in Buenos Aires, Argentina, the text analyzes the way in which different forms of understanding culture either as means in the social transformation and identity reaffirmation or as an instrument in the search of political profit in the equation culture-development. It is focused on the forms in which different local groups of artists negotiate with some State's marketing-based cultural policies. Finally, it is relevant to analyze in a distinctive form the “use of culture” by some power groups and by the civil society.

Key words: culture policies, circus arts, youths, negotiation, social transformation.

*El presente artículo es producto de mi investigación doctoral en curso titulada “Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires”. El estudio se desarrolló entre los años 2007-2011, y fue financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

** Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora en dicha Universidad. Becaria doctoral de Conicet, Buenos Aires (Argentina). E-mail: julietainfantino@yahoo.com.ar

INTRODUCCIÓN

El objetivo general de mi investigación es estudiar el proceso de reactivación y resignificación de saberes y prácticas populares, desde la década del noventa hasta la actualidad, a través del caso del arte circense en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Específicamente en este artículo propongo abordar distintos posicionamientos, estilos y escalas de interlocución que se dan entre agrupaciones de artistas, agencias estatales (locales y nacionales) y el mercado, en relación con políticas culturales oficiales de fomento de las artes circenses y con acciones culturales de artistas circenses en la ciudad.

La perspectiva de trabajo que utilizo se inserta en la renovación del enfoque antropológico de la cultura que procura alejarse de las conceptualizaciones meramente simbólicas o idealistas para vincular la esfera cultural con el ejercicio del poder y los procesos económicos. Así, “cultura”, “política” y “economía” se intersectan y conforman un entramado complejo donde agentes estatales, organismos internacionales, movimientos sociales, instituciones civiles, grupos comunitarios, apelan en condiciones desiguales y bajo diferentes sentidos a la “cultura” (Crespo *et al.*, 2007). Siguiendo diversas propuestas teóricas, postulo que en un contexto mundial como el actual, la lucha por el reconocimiento de las diferencias se ha convertido en un terreno paradigmático del conflicto político, por lo que se requiere atender a la construcción de identidades sociales en tanto escenario de disputa política y de producción de legitimidad. Asimismo, la transformación de “la cultura” en recurso económico, ha llevado a destacar la potencialidad económica de prácticas ligadas a la identidad cultural de distintos grupos sociales que, a partir de su inserción en los mercados globalizados, adquieren valor en tanto diversidad cultural.

Las políticas culturales oficiales fueron haciendo eco de algunas de estas cuestiones desde sus particularidades locales. No obstante, persiste cierta representación de la “cultura” como lo superfluo y suntuoso, situación que desalienta el consenso acerca de la definición de las necesidades-derechos culturales y las obligaciones estatales en cuanto a su garantía. “Lo cultural” parece seguir ocupando una segunda categoría de derecho, aquello de lo que Estados latinoamericanos empobrecidos, con escasos recursos, no pueden hacerse cargo, a menos que lo

conviertan en algo rentable. De allí la frecuente identificación de la cultura con el patrimonio como recurso turístico para el desarrollo, o la creciente derivación de la responsabilidad de su fomento hacia la sociedad civil.

A través del análisis de casos registrados a partir de estrategias metodológicas como la etnografía, la observación participante y las entrevistas en profundidad, propongo abordar los sentidos que distintas agrupaciones de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires brindan a sus acciones, cómo se posicionan frente a las agencias estatales y/o privadas en la búsqueda de recursos para financiarse y qué orientaciones estéticas, sociales y políticas brindan a su accionar. Mostraré cómo algunas agrupaciones orientan sus prácticas dentro de un paradigma centrado en la idea del “arte para la transformación social” –la utilización del arte como herramienta de intervención social y política en el trabajo con jóvenes de sectores vulnerables o la “democratización” del acceso a éste a través del fomento del arte callejero–, y sobre esta base, negocian y/o defienden su autonomía frente a las agencias estatales. Asimismo, analizaré los matices con los cuales el gobierno de Buenos Aires retoma el discurso de la cultura como recurso, a partir del cual fomenta un proyecto de política oficial –la creación del Festival Internacional de Circo de Buenos Aires– en colaboración con agentes del campo artístico local, y los conflictos que ello trae aparejado. Intentaré así, no sólo adentrarme en distintos modos de interlocución entre grupos de artistas, Estado y mercado, sino también diferenciar el discurso sobre la cultura como recurso en la voz de representantes de los circuitos dominantes por donde circula el poder, así como en la voz de representantes de la sociedad civil.

BREVE HISTORIA DEL ARTE CIRCENSE LOCAL

Hasta hace poco tiempo solía ser recurrente pensar en el circo desde la nostalgia, como un arte “popular” que ya sólo se encontraba esporádicamente en las afueras, en los márgenes. Pero, a partir de la década del noventa en Buenos Aires –y en otras ciudades del país que exceden el objeto de este trabajo– comienza un proceso de “resurgimiento” de las artes del circo con un importante antecedente en los años ochenta posteriores a la dictadura.

Al hablar de “resurgimiento” estamos pensando en un proceso histórico más amplio de desvalorizaciones y



Casa cercana a Punta Arditá, costa pacífica chocoana | 1951 - 1954
CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

revalorizaciones de saberes y prácticas populares. En la historia del circo en Argentina, asistimos a coyunturas caracterizadas por su fomento como emblema de arte nacional, y a épocas de desvalorización y arrinconamiento. Sin adentrarnos en los detalles de este proceso, resulta necesario señalar que el circo en el país tuvo un periodo al que suele denominarse *época de oro*. Se le adjudica al circo criollo –variante característica del circo de fines del siglo XIX que dividía el espectáculo en una primera parte de destrezas circenses y una segunda de representación teatral– la creación de lo que fuera reconocido como el primer género artístico “auténticamente nacional”¹. El modelo del circo criollo, de primera y segunda parte, resultó muy exitoso, y la mayoría de las compañías circenses lo adoptaron. Por distintas razones, que no son exclusivas

del país, al promediar la década del sesenta comenzó un período de declinación en la popularidad de este arte. Los motivos de la declinación mundial del arte circense se centran en el crecimiento de las ciudades y la consecuente imposibilidad de montar carpas y carromatos en los centros urbanos y el afianzamiento de nuevos medios masivos de comunicación, como la televisión, que posibilitaron el acceso a espectáculos culturales en ámbitos regionales a los que en épocas anteriores sólo llegaban los circos. Si bien muchos circos continuaron recorriendo los largos caminos del país, lo hicieron enfrentándose a problemas económicos que determinaron la consecuente baja en la cantidad de carpas y en la calidad de los espectáculos (menos escenografía, vestuario, comodidades). Tuvieron que abandonar la segunda parte, la obra teatral,

se enfrentaron a prohibiciones legislativas que impedían el armado de carpas de circo y la presencia de animales en centros urbanos, disminuyeron el valor de sus entradas, y se encontraron con una menor demanda por parte del público. Este proceso tuvo como consecuencia que durante los años setenta y hasta mediados de los ochenta, el circo ingresara en un espacio de retracción.

Al finalizar la última dictadura militar en el país (1976-1983) comenzó lo que denominamos *resurgimiento del arte circense* en Buenos Aires. En este primer periodo, que funcionó como antecedente de lo que sucedería en la década del noventa, se inauguró la primera escuela de enseñanza de artes circenses², y diversos grupos de artistas, sobre todo provenientes del teatro, retomaron los lenguajes del circo presentando los dramas gauchescos típicos de circo criollo en el ámbito callejero. Durante la década del noventa se amplió este proceso, con una preponderancia de artistas que se planteaban la recuperación del circo como arte popular, “democratizándolo” a través de la práctica callejera. La mayor parte de estos protagonistas se identificaron como artistas callejeros y trabajadores culturales con una valorización de la actividad laboral autónoma, informal y autogestiva (Infantino, 2005). A mediados de la primera década del siglo XXI, se desarrolló un tercer periodo, caracterizado por el impulso de la actividad circense, principalmente desde los espacios del mercado, las industrias culturales y los medios de comunicación.

Resulta central destacar que los protagonistas de este proceso han sido jóvenes que no provienen de tradiciones familiares circenses, y que han aprendido estas artes en escuelas, centros culturales y demás espacios de enseñanza. Frecuentemente existen diferenciaciones en cuanto a procedencias de clase, ya que gran parte de estos artistas han sido jóvenes de clase media, urbanos, con acceso a gran cantidad de oportunidades de aprendizaje en diferentes disciplinas artísticas que suelen conjugar en sus espectáculos. Las conexiones entre este proceso de resurgimiento de las artes en la ciudad y las tradicionales “familias de circo” son complejas y exceden el presente trabajo.

El involucramiento de agencias estatales en la promoción de estas artes es bastante reciente, situación que ha generado algunas particularidades. Cabe mencionar que la aparición de una política integral dedicada a la promoción de las artes circenses, el Programa Oficial de



Poblado del río Napi, afluente del río Micay, Cauca | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST

ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

Fomento de las Artes Circenses “Polo Circo”, perteneciente al Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad de Buenos Aires (en adelante GCBA), se crea recién en 2009. Resulta llamativo, en tanto el “resurgimiento” de estas artes en la ciudad data de, por lo menos, veinte años antes. De hecho, hasta ese momento, las políticas públicas dirigidas al arte circense habían sido ambiguas, fragmentarias y/o discontinuas; evidenciaron falta de estímulos, de planes culturales integrales, de organismos que valoraran y promovieran estas artes, y hasta la vigencia de legislaciones altamente restrictivas para la actividad (Infantino, 2005; Infantino y Raggio, 2007; Infantino, 2009).



El escaso y ambiguo involucramiento del Estado en la promoción de estas artes, generó la constitución de un campo circense frecuentemente autogestionado por los artistas, situación que provocó su circulación por fuera de los circuitos legitimados del arte en la ciudad. A su vez, esta autogestión de la actividad generó una postura y un discurso de valoración de la independencia de la práctica artística. Se fue consolidando cierta identidad relacionada con la definición del arte como ámbito de “democratización”, “participación” y “compromiso”, disputando una lógica de “mercantilización de la cultura” ampliamente difundida en los años noventa en el país. La idea de llevar el arte a las calles, actuando en plazas y parques don-

de este no solía llegar, fue vista como una manera de democratizar el acceso y, por ende, generar una práctica artística “trasgresora” y “comprometida”.

Paralelamente al crecimiento del circo callejero, se fue desarrollando otro estilo, el llamado *nuevo circo* o *circo contemporáneo*, ligado a procesos globales de “refinamiento” de estas artes, que en el ámbito local fue disputando y logrando, sobre todo en los últimos años, el ingreso a circuitos culturales legitimados de la ciudad³. Como veremos a lo largo del trabajo, estas propuestas circenses disímiles, que se corresponden con distintas maneras de pensar el arte y su rol en la sociedad, no sólo disputan la definición del estilo artístico legítimo, sino también, reconocimiento, espacios y recursos en la ciudad.

A lo largo de sus años de resurgimiento, las artes circenses circularon en intersecciones: entre el mercado y el Estado, entre la intervención sociopolítica o cierto activismo cultural y la industria cultural, entre lo “social” y lo “artístico”, entre lo local y lo internacional. Discutiendo cierto imaginario de autonomía de la cultura, me propongo recorrer este estado de la situación a través de casos disímiles que involucran distintos posicionamientos, estilos y escalas de interlocución entre artistas, Estado y mercado. Antes de introducirme en el análisis, haré un recorrido conceptual que brindará herramientas teóricas para discutir el caso, profundizando en la interrelación conflictiva y compleja entre arte, cultura, política, economía y sociedad.

ALGUNAS DISCUSIONES CONCEPTUALES

Néstor García Canclini, en la introducción a *Políticas culturales en América Latina* (1987), advertía acerca de la separación entre el campo de la “política” y el de la “cultura”. Planteaba que para mediados de los años ochenta, los políticos solían dar por supuesto que las sociedades tenían problemas más apremiantes que los culturales, mientras que la mayoría de los artistas e intelectuales vivían lo político como un terreno ajeno y amenazante. Las políticas culturales eran un espacio poco estructurado en comparación con otros ámbitos de las políticas estatales como las de educación, salud o vivienda. El autor resaltaba que en las últimas décadas del siglo XX, comenzaba a marcarse cierto interés por el ámbito de la política cultural desde los Estados y los organismos internacionales, situación que implicó la construcción institucional del área

cultural. No obstante, continuaban existiendo limitaciones como la mencionada persistencia de cierto imaginario de la modernidad que había mantenido a la cultura o a “las artes” como esfera diferencial, autónoma y desvinculada de diversas ataduras, entre éstas de la política, los Estados o incluso el dinero.

Más de veinte años después nos encontramos ante un escenario cultural con características disímiles a las descritas por García Canclini y otras que, con matices, continúan vigentes. Ese comienzo de construcción institucional del área de la cultura que el autor marcaba como consecuencia, entre otras cosas, de las conferencias intergubernamentales organizadas por la Unesco, entre 1970 y 1982, se fue fortaleciendo, generando el reconocimiento de la necesidad de una política pública que se encargara de lo cultural, de la defensa del patrimonio nacional, del acceso de los sectores populares a la cultura y de la protección de los derechos de artistas y trabajadores culturales. Con el paso de los años, “lo cultural” se fue cargando de más sentidos, y fue estableciéndose como prioridad la creación de políticas relativas a la promoción y defensa de la diversidad y la diferencia cultural, valorando esta última como un recurso para las posibles soluciones en torno a problemas de orden económico y político dentro del contexto de la globalización. Ante la crisis de los paradigmas productivistas-economicistas, la cultura comenzó a ocupar un espacio alternativo para el desarrollo. El fomento de la cultura se presentó, en este contexto, como posible paliativo a las crisis socioeconómicas estructurales, producto de la implementación de políticas de corte neoliberal.

Paralelamente, lo cultural, en tanto necesidad-derecho, siguió ocupando un espacio secundario en comparación con derechos sobre los que existe cierto consenso en cuanto a la responsabilidad estatal en su satisfacción –salud, educación, seguridad, políticas sociales (Infantino y Raggio, 2007)–. Siguiendo esta línea de argumentación, “lo cultural” ha quedado relegado como necesidad-derecho, por lo que frente a un Estado asumido como empobrecido e incapaz de hacerse cargo por sí mismo de “la cultura”, se esgrime como requisito la necesidad de involucrar a otros agentes en su financiación, o bien, convertir la cultura en recurso rentable.

En la coyuntura actual, pocos se escandalizan ante la afirmación, según la cual, la cultura se encuentra íntimamente ligada a la economía y a la política, o, como lo ha

desarrollado George Yúdice (2000, 2002), no sólo se encuentra ligada sino que se erige como su recurso. Ni políticos ni artistas pueden dejar de lado los efectos políticos de acciones que se suponen culturales o económicas, como en el caso de las potencialidades económicas de “la cultura”.

El aporte de Yúdice en *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (2002) es sugerente e inspirador para el trabajo que voy a abordar, ya que además de alertarnos acerca de la imposibilidad de pensar en la cultura sin considerar sus fines y utilidades, es decir, sin entenderla como “recurso”, nos incita a observar cómo ese recurso se encuentra tanto a disposición de los poderosos, como de quienes resisten o están activamente comprometidos con la transformación de sus sociedades. Transitando entre los zapatistas, el *funk* carioca, las iniciativas de acción ciudadana en Río de Janeiro, el “multiculturalismo” latino en Miami, entre otros casos de estudio, el autor recorre diversos usos de la cultura: recurso para la legitimación del desarrollo urbano (museos, turismo), para el crecimiento económico (industrias culturales), la resolución de conflictos sociales (drogadicción, violencia, desigualdad y racismo), la generación de empleos (artesanías, producción de contenidos), etcétera (Yúdice, 2002).

Lo interesante de su propuesta es la manera de abordar las complejidades en las que se insertan ciertos grupos culturales –específicamente Olodum y Afro Reggae– y sus propuestas de activismo cultural frente a conflictos y desigualdades sociales y económicas en las favelas brasileñas. El autor estudia la manera en que sus gestiones se distribuyen en complejas redes de colaboración entre instituciones públicas, privadas, ONG y asociaciones sociales y culturales. Así, plantea que la identidad de estos grupos se configura en una compleja coproducción que une lo local, lo nacional y lo internacional. Y también en las intersecciones entre lo económico, lo político y lo cultural.

Considero de importancia resaltar aquí que si bien el recurso de la cultura se encuentra al alcance de distintos agentes –locales, nacionales, internacionales, transnacionales-privados, estatales, comunitarios–, éstos se hallan posicionados de manera desigual para imponer sus intereses y sus acciones. De hecho, aunque García Canclini (1987) ya había propuesto una definición de *política cultural* que no circunscribe su alcance a la exclusividad es-

tatal –y que incluye un vasto conjunto de instancias, agentes, instituciones, organizaciones, incluidas las empresas, fundaciones o corporaciones, que hacían y hacen política cultural– aún hoy es frecuente la asociación entre políticas culturales y políticas oficiales-estatales. Y esto se relaciona con cierta continuidad en la falta de protagonismo de los productores culturales en la toma de decisiones en materia de políticas culturales oficiales. Sigue siendo frecuente escuchar entre diversos productores de cultura que sus necesidades, lógicas y demandas no son tenidas en cuenta desde las esferas del diseño de las políticas oficiales. A esto hay que agregar los altos grados de burocratización, desarticulación y superposición de políticas oficiales, en muchos casos profundizados por los cambios en las gestiones gubernamentales.

Todas estas situaciones han habilitado y fomentado distintas acciones culturales en manos de la sociedad civil, que gestionan cultura. Evelina Dagnino sostiene que existiría una confluencia perversa entre el proyecto participativo, construido alrededor de la extensión de la ciudadanía y de la profundización de la democracia, y el proyecto de un Estado mínimo que se separa progresivamente de su papel como garante de derechos (Dagnino, 2004). Yúdice lo enuncia también con claridad: la sociedad civil parece cada vez más como una coartada del neoliberalismo, donde el interés por la cultura se origina en su necesidad de estabilidad y legitimación política. “El Estado controla la organización del tercer sector, los mercados manipulan a los ciudadanos en cuanto consumidores y tanto el uno como los otros intentan salirse con la suya [...]. La cultura es hoy un terreno resbaladizo donde se busca el cambio” (Yúdice, 2004: 195). Pero, continúa el autor, es en este terreno en donde los grupos culturales logran sus éxitos en tanto consiguen intervenir social y políticamente en contra de, por ejemplo, los abusos policiales en las favelas, recuperando el territorio de los barrios frente a los narcotraficantes. Por supuesto que los resultados de sus acciones están lejos de cambiar la desigualdad estructural de las sociedades latinoamericanas, las verdaderas relaciones de producción y acumulación. No obstante, según lo plantea Yúdice, sus resultados son concretos y superiores a los producidos por otros agentes tanto gubernamentales como no gubernamentales.

La cultura se convierte en un terreno de lucha, de resistencia y de intervención social y política con la cual los grupos se construyen identitariamente, y mediante la cual

logran resultados concretos, muchas veces presionando al Estado para que asuma su responsabilidad, a veces entrando en colaboración con éste, en una interfaz entre la sociedad civil organizada y los gobiernos. Entonces, cuando planteo que es importante atender a las cuotas diferenciales de poder con las que cuentan los diversos agentes involucrados en el terreno de lo cultural, pienso que son diferentes los discursos de la cultura como recurso en la voz de los representantes de los circuitos dominantes, que en la voz de los representantes de la sociedad civil. La cultura puede ser un recurso para la reconstrucción de identidades negadas o acalladas y para el impulso de la transformación social, o bien puede estar dirigida a construir y mantener la hegemonía.

Como lo planteaba Raymond Williams (1997 [1977]) hace tres décadas en su reelaboración del concepto de Antonio Gramsci, la *hegemonía* es un proceso que se recicla y renueva, nutriéndose en muchos casos de lo que otrora fueran resistencias. Lo hegemónico siempre es dominante, pero nunca lo es de un modo total y exclusivo. Existen contrahegemonías o hegemonías alternativas que en la medida en que se vuelven significativas, pueden pasar a ser controladas, transformadas y hasta incluso incorporadas.

El caso que presentaremos parece paradigmático, al referirse a un arte que se desarrolló por décadas al margen de las esferas oficiales, y que ahora es objeto de una política cultural oficial. En la coyuntura actual, la legitimación de “diversas” identidades culturales se ha convertido en un modo de implementar gobernabilidad (Foucault, 1982). Lo que se incluye o deja fuera de las fronteras simbólicas de un Estado muestra el ejercicio de poder mediante el cual se construyen las identidades por “proteger” o administrar. No obstante, en estos procesos se suelen poner en marcha fuertes mecanismos de revalorización cultural y autoafirmación identitaria que nos inducen a posar la mirada en la complejidad. El ingreso de “la cultura” en dinámicas mercantiles y estatales no conduce necesariamente a una disminución del control del grupo sobre sus definiciones identitarias, sino más bien a una interrelación más compleja entre la versión de la identidad promovida por el mercado y/o el Estado y una identidad definida por el propio grupo que, a su vez, presenta fragmentaciones, disputas y conflictos.

Los casos que analizaré permitirán adentrarnos en este ámbito complejo en el que grupos de artistas pelean por



Poblado del río Tapaje o del río Sanquianga | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST
ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

el reconocimiento de las prácticas artísticas con las cuales se identifican. A su vez, dentro del grupo se presentan disputas en cuanto a formas disímiles de conceptualizar el arte, así como frente a maneras diferenciales de posicionarse en la lucha por el reconocimiento, la negociación y la autonomía.

NEGOCIANDO CON EL ESTADO Y EL MERCADO

En este apartado me centraré en el análisis de los posicionamientos prácticos e ideológicos de algunos artistas de circo que trabajan en Buenos Aires. Dada la vigencia del imaginario de autonomía de la cultura, sus modos de negociación suelen presentar dilemas en cuanto a cómo solventar las acciones artísticas, con qué agentes financiadores interactuar, cuánto involucrarse con el mercado y/o el Estado.

Antes de adentrarme en el análisis del modo en que algunos agentes del campo negociaron con el GCBA, gestionando la política cultural oficial, es necesario brindar algunos datos sobre el contexto político porteño.

En primer lugar, Buenos Aires cuenta con un nuevo gobierno desde el 10 de diciembre de 2007⁴. Desde su comienzo, ha sido cuestionado por diversos intentos de recorte presupuestario en materia de políticas culturales –algunos frustrados y otros logrados–, atraso en el pago de salarios, planes de reestructuración de políticas y agen-

da oficial –entre éstos, los distintos festivales porteños–, por cierta tendencia “privatizadora” de los espacios culturales y por sucesivos intentos de desalojo de espacios culturales considerados “alternativos” o “populares”.

CASO 1: FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CIRCENSES BUENOS AIRES POLO CIRCO

En este contexto, en marzo de 2009 se lanzó la propuesta de política oficial de fomento a las artes circenses. Como primera explicación, se presenta la situación coyuntural del arte circense como una de las pocas actividades artísticas de la ciudad sin una política de promoción integral que la atienda. Por lo tanto, el nuevo gobierno, en busca de una marca de gestión en materia cultural, encuentra que este sector es uno de los largamente postergados, además de presentarse desde un tiempo atrás como una oferta cultural fortalecida y en crecimiento en la ciudad. Asimismo, de acuerdo con una tendencia global de inserción de estas artes en mercados altamente rentables, se presenta como un área de vacancia para promover la cultura como motor de desarrollo de una zona periférica y postergada del sur de Buenos Aires. En el próximo apartado analizaré el discurso de las autoridades gubernamentales en relación con su utilización de la cultura como recurso, mientras en lo que continúa me centraré en las instancias de negociación que se generaron entre algunos de los representantes del campo artístico local y la gestión de la política oficial.

El I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires fue el lanzamiento del plan de fomento de las artes del circo que, aunque involucra otras áreas, cubre con los requisitos de megaevento como tendencia que caracteriza la gestión gubernamental. Ha sido realizado desde el Ministerio de Cultura de la ciudad, junto con el apoyo financiero de agencias estatales y privadas francesas y canadienses. El proyecto fue encargado por el ministro de cultura a una artista y gestora cultural propietaria de un espacio de enseñanza de artes circenses identificado con las tendencias del llamado *nuevo circo*⁵. Cabe mencionar aquí que la primera edición del Festival fue ampliamente criticada por haber involucrado muy escasa participación de artistas circenses locales, mientras que en la segunda (mayo de 2010) se dieron más instancias de interlocución entre artistas reconocidos de la escena local y el programa oficial. Si bien con la incorporación de mayor cantidad de representantes locales en el segundo Festival se subsanó en parte la crítica inicial al proyecto oficial, este

continúa identificado, en gran parte del campo artístico, con la postura político-ideológica gubernamental, más preocupada por la espectacularización de la cultura en megaeventos, que por sostener espacios de producción cultural pensados desde el campo circense local como representativos de las artes circenses en la ciudad.

Si se analiza la estrategia de la dirección artística del Festival, se evidencia que el propósito central del proyecto es legitimar las artes circenses en la ciudad en la forma en que se encuentran legitimadas en otros países considerados pioneros en esta actividad, como Francia y Canadá. De hecho, al generar un evento de semejante escala y visibilidad⁶, que trajo a las mejores compañías circenses mundiales, según los artistas locales, se han intentado modificar las condiciones de circulación características del arte circense en Buenos Aires. Como planteé anteriormente, durante las más de dos décadas de su desarrollo, los ámbitos de circulación de estas artes fueron los espacios callejeros y espacios “alternativos” o *under*, a los que acude un público reducido. Son escasas las compañías locales reconocidas que han circulado, sobre todo en los últimos años, por espacios culturales más legitimados en la ciudad⁷. Entonces, desde la dirección del Festival Internacional se apuesta a que al modificar los espacios de circulación de estas artes a través de un megaevento al estilo de lo que el público porteño está acostumbrado a presenciar para otras artes, se pueda posicionar el circo como un arte legítimo en la ciudad.

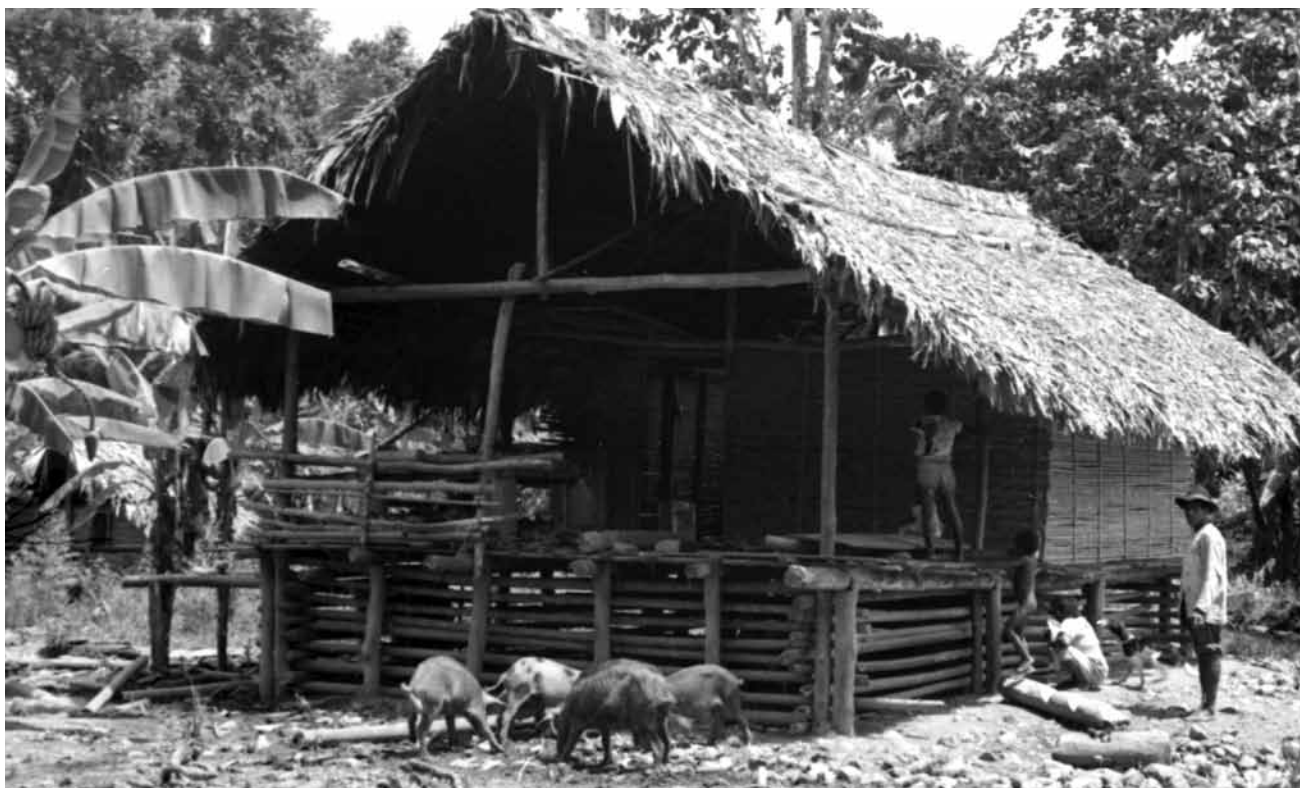
García Canclini (1987), en su clasificación de las tendencias en las políticas culturales, describe como “democratización cultural” a la distribución de la cultura que ataca la desigualdad de acceso a los bienes culturales, pero no sus formas de producción. Los megaeventos al estilo de los festivales masivos con los que cuenta la ciudad de Buenos Aires para distintas ramas artísticas, aunque tengan más objetivos y efectos, suelen ser ubicados dentro de este tipo de tendencia: modifican la circulación de los bienes culturales –garantizando un acceso masivo y, por ende, democrático, a los bienes culturales–. No obstante, no garantizan aquello que García Canclini denomina *democracia participativa*, esto es, la generación de políticas culturales que garanticen la participación popular en la producción cultural (García, 1987). Y es esto lo que se evalúa desde los sectores del campo artístico que critican el proyecto oficial como un imposible dentro de la gestión oficial actual, signada por recortes de espacios públicos de participación.



Condoto, Chocó | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST
ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

Aquí se evidencian cuestiones relativas a cómo suelen comprenderse y realizarse las acciones estatales. Por un lado, a menudo involucran poca horizontalidad, por lo que desde la gestión de gobierno, con suerte, se convoca a algún representante del campo artístico pero no suele brindarse espacio para gestar políticas participativas. De hecho, esto es lo que ocurre en el caso que estamos analizando: un gobierno local procura generar un megaevento realizando un festival internacional que genere visibilidad y rédito político, mostrando las tendencias más vanguardistas del circo. Para esto, se convoca a una representante del campo artístico local que negocia con el Estado los lineamientos que la política oficial debiera tener. Según la directora del proyecto, “logramos tener además del Festival las carpas de circo montadas durante todo el año, líneas de ayuda a la creación, talleres y espectáculos durante el año. Eso costó muchísimo porque sólo querían el festival una vez al año” (fragmento de la entrevista a la Directora artística del Festival, agosto de 2009). Si bien es cierto que el proyecto oficial, gracias a la disputa que planteó la directora y creadora del proyecto, logró más líneas de acción que se apartaron de la idea de distribución de la cultura, promoviendo espacios para la participación de los grupos locales, continúa habiendo casi nula horizontalidad en el plano de la toma de decisiones. De este modo, la responsabilidad y autoridad en el diseño de la política pública recae sobre individualidades –como en este caso en la directora del Festival,



Casa con marranera debajo. Río Nuquí | 1951 - 1954
CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

única responsable de la toma de decisiones sobre éste y única contratada de modo permanente por el programa oficial— que seleccionan la línea considerada pertinente para la política pública. Como veremos más adelante, algunas de las selecciones realizadas desde el proyecto oficial serán criticadas y resistidas, situación que evidencia las disputas y posicionamientos disímiles dentro del campo artístico local.

CASO 2: CIRCO DE VARIEDADES ESCÉNICAS- GALPÓN VE

Se trata de un grupo de artistas que desarrolla actividades culturales en un espacio pensado como “autogestivo” e “independiente” —el Centro Cultural Galpón Ve, ubicado en el barrio de Barracas— que se ha convertido en referente del desarrollo de las artes circenses desde los años noventa hasta la actualidad. Recientemente se han conformado como asociación civil, debido a los requisitos de posesión de una figura legal para poder tramitar subsidios o acceder a otras instancias de financiación.

Uno de sus responsables, en una entrevista realizada luego de la segunda edición del Festival Internacional de

Circo-Polo Circo (junio 2010), compartió la siguiente evaluación acerca de la política oficial:

A mí me parece genial que venga una compañía de Francia que esta buenísima [...] pero mientras, miro el Centro Cultural del Sur⁸ que tiene la sala cerrada [...] [nadie] recibe subvenciones, ningún cirquero ganó un centavo por nada, ni para arreglar una lona [...] [en este contexto] a mí me parece una locura que exista el Polo Circo. A ver, no me parece una locura que exista el Polo Circo, me parece una locura que exista todo lo demás. Es como... si tenés un plasma en tu casa y más o menos tenés que tener una heladera que enfríe. No podés tener un plasma y no tener heladera. Entonces tenés que arreglar las cosas básicas. Que primero funcione el circo acá, para que eso tenga más efecto también.

El artista citado intenta alejarse lo más posible de la política oficial porteña, porque la interpreta como una política incongruente, en medio de un contexto de recortes a lo que considera espacios representativos del arte circense en la ciudad. Desde una postura ideológica que piensa el arte circense callejero como transgresor por ocupar los espacios públicos, aquellos espacios donde el arte no llegaba, y, por ende, pensarlo como “popular”, muestra

un amplio rechazo frente a las características del proyecto oficial.

La crítica desde un sector importante del campo artístico circense suele dirigirse a evaluar negativamente el gasto “excesivo” de dinero público en el megaevento, en lugar de distribuir ese dinero en el arreglo y mantenimiento de los espacios ya existentes o, por ejemplo, en una línea de subsidios a pequeños grupos locales. Como lo planteaba otro de los representantes del Galpón Ve:

Con el dinero que se gastaron en traer semejantes compañías de Francia podrían haber creado una línea de subsidios para los grupos de circo de la ciudad. Yo creo que con \$15.000 un grupo de circo callejero podría mejorar su sonido, su vestuario... Le das el subsidio a 100 grupos que pueden hacer todo el año sus espectáculos en cada plaza de la ciudad y gastás menos de lo que se gastó.

Esta evaluación de la política oficial como incoherente —en cuanto a gasto excesivo en un área y recortes en otras— provoca que algunos grupos de artistas como los responsables del Galpón Ve no quieran negociar con el GCBA. El modo en el que se posicionan ideológicamente en oposición al proyecto oficial porteño, los lleva a pensar líneas de negociación con instancias estatales nacionales con las que consideran tener más afinidad. El Festival de Circo que han organizado este año en la localidad de Luis Beltrán (pequeña ciudad en la provincia de Río Negro, aproximadamente a quinientos kilómetros de la capital porteña) ha recibido el apoyo de la Dirección Nacional de Juventud (Dinaju), y actualmente están lanzando una red para intentar organizar a los artistas circenses de calle con el objetivo de exigir una línea de subsidios nacional para este género artístico.

Habíamos planteado, siguiendo el análisis de George Yúdice, que si bien la cultura se presenta hoy como un terreno resbaladizo donde se busca el cambio, es en este espacio donde los grupos culturales suelen alcanzar sus éxitos en tanto logran distintos tipos de intervenciones, ya sean culturales, sociales o políticas. Como sugiere el autor, desde estos grupos se suele promover un concepto de *ciudadanía*, según el cual, se llega a creer en el derecho a tener derechos, inclusive culturales.

Algo de esto es lo que está sucediendo en un sector del campo circense actual. Gran parte de los artistas que se habían acercado a las artes circenses en los años noventa con un discurso transgresor y crítico, pensando al arte como un derecho al que todos debían acceder y, por ello,

democratizándolo a través del arte callejero, fueron encontrando otros modos de intervención.

El Circo de Variedades Escénicas-Galpón Ve pelea por garantizar la continuidad de un espacio cultural “autogestivo” que ha desarrollado actividades artísticas durante más de quince años en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, pero también piensa, como instancia de intervención, la realización del Festival “Corriendo al Corro” en Luis Beltrán. Aquí no sólo se plantea la posibilidad de “llevar cultura a donde no suele llegar” con el propósito de democratizar el acceso a ésta, al tiempo se intentan generar espacios para la producción cultural. Por ello, el festival está pensado desde tres ejes: el artístico, al ofrecer espectáculos a la comunidad; el social, realizado a partir de talleres con niños y jóvenes de los barrios periféricos; el académico, pensado como una instancia de formación comunitaria. En sus palabras: “Intentamos que a la gente le queden recursos. Por ejemplo, que un docente de educación física pueda aprender a dar un taller de circo social, para que después puedan replicar espacios de formación artística en sus pueblos” (fragmento de entrevista, junio de 2010).

Ahora bien, para realizar todas estas actividades han tenido que conformarse como asociación civil y aliarse con diversos entes financiadores que posibiliten la realización de esas prácticas de intervención sociocultural. Es aquí donde los grupos presentan sus “grados de tolerancia” en cuanto a qué negociar y con quiénes.

CASO 3: “CIRCO SOCIAL DEL SUR”

Es una asociación civil sin fines de lucro, cuyo propósito es intervenir artística y socialmente promoviendo el derecho a producir arte entre jóvenes de sectores vulnerables que de otro modo no accederían a esas posibilidades. Pensando el arte circense como un mecanismo para generar nuevas formas de pertenencia, participación y organización comunitaria, así como para potenciar el desarrollo de capacidades de creación y autonomía en niñas/os y jóvenes, trabajan en barrios precarizados de Buenos Aires. Convencidos de que el circo es un instrumento educacional de emancipación y desarrollo económico en tanto se puede convertir en futura profesión para los jóvenes que se forman en las artes del circo, piensan sus acciones como un modo de intervención sociopolítica que apunta a la transformación social a través del arte.

Cuando pregunté a sus responsables sobre el modo en que financiaban sus actividades, mencionaron que traba-

jaban con la Interamerican Foundation (IAF), que se presenta en su página electrónica como “entidad independiente del gobierno de los Estados Unidos que otorga donaciones para programas de autoayuda innovadores, participativos y sostenibles, en América Latina y el Caribe”⁹. A esta financiación suman una local, proveniente del Ministerio Desarrollo Social del GCBA, a través de un convenio como asociación civil con el programa “Adolescencia”. Aquí brindan talleres de iniciación al circo –junto con otras propuestas artísticas– para aproximadamente 150 adolescentes. Además, mencionan como un gran aporte para la organización, la posibilidad de promoción que ofrece la asociación que mantienen con el Cirque de Soleil como enlace local desde su primera visita en 2006¹⁰. Estas son las fuentes de financiación y promoción que, como asociación civil, reconocen en 2010.

No obstante, varios de sus integrantes a su vez son empleados desde hace años del GCBA como docentes no formales del programa que actualmente se denomina Inclusión Cultural Arte con Todos, dependiente de la Dirección General de Promoción Cultural del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Si bien ésta no es considerada una financiación recibida por la organización, cubre algunas de las acciones que sus integrantes realizan.

Aquí se presenta un conflicto interesante en cuanto al límite de lo que la organización está dispuesta a negociar con el estado local. Desde Circo Social del Sur distinguen entre el área de Desarrollo Social y la de Cultura del GCBA. Esta distinción proviene de la disputa por el galpón Escalando Altura, ubicado dentro de la villa 21-24 en Barracas¹¹. Aquí es donde los creadores del actual Circo Social del Sur comenzaron sus acciones a mediados de los años noventa con un taller de zancos dependiente del GCBA. Con el tiempo, el proyecto social y circense fue creciendo y se planificó la creación de una escuela de circo social. El GCBA aportó la construcción de un galpón en 1999, pero luego de diversos conflictos –no había fondos suficientes para mantener los sueldos de una escuela de circo como la que estaba funcionando– el galpón Escalando Altura se mantuvo como un espacio en el barrio en el que funcionaban talleres, además de otras actividades artísticas. Los artistas que desarrollaban sus acciones en el barrio como docentes no formales frente a estas idas y vueltas de la burocracia estatal, decidieron conformarse como asociación civil sin fines de lucro, a partir de 2002.

Una de las artistas de la organización planteaba: “El problema es que ellos [los responsables del área de Cultura] piensan que el Galpón es de Cultura y nosotros sostenemos que le pertenece a la comunidad. Aunque lo hayan construido desde el gobierno es de la comunidad que lo ocupa y lo sostiene” (fragmento de entrevista, mayo de 2010). Desde la organización hay una escisión de sus trabajos como docentes no formales, cuyos sueldos provienen del Ministerio de Cultura, y las acciones de Circo Social del Sur como asociación civil que puede promover convenios con distintos agentes financiadores, sean éstos fundaciones internacionales como la IAF o el Cirque du Soleil, o áreas estatales locales como Desarrollo Social. Entonces, en esta coyuntura particular, el área de Desarrollo Social, al manejarse desde un convenio con la asociación civil, conforma una instancia de negociación con el estado local que le permite mantener cierta autonomía. En sus palabras: “El programa Adolescencia es un programa que tiene como uno de sus objetivos el fortalecimiento de las organizaciones de la sociedad civil. Uno también sabe que desde la gestión de [el jefe de gobierno] Macri lo que se está haciendo es tercerizar el trabajo... pero por ahora no cooptan” (fragmento de entrevista, mayo de 2010).

Justamente el tipo de gestión asociada que le brinda el convenio con Desarrollo Social, le permite a la organización trabajar junto con el GCBA, pero manteniendo distancia de sus lineamientos político-ideológicos.

LA CULTURA COMO RECURSO EN LA SOCIEDAD CIVIL

A través de los casos analizados se evidencia la manera en que se piensa la cultura como recurso. Con sus matices, las artes circenses se presentan precisamente como un recurso para modificar la desigualdad en el acceso a derechos culturales, atacando situaciones disímiles en la producción, la reproducción y consumo cultural. En el caso de Circo Social del Sur, van aún más lejos, intentando modificar las opciones de trabajo de los jóvenes de sectores vulnerables y brindándoles una formación que se puede convertir en una futura profesión.

Fuimos mostrando cómo para realizar estas acciones los artistas se fueron asociando con distintas instancias de financiación y fueron marcando sus límites en la negociación. Galpón Ve se aleja de la política oficial porteña, en



Litoral caucano | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

la medida en que evalúa que su identidad como espacio cultural “autogestivo” y “alternativo” se vería distorsionada si, por ejemplo, participara en la política oficial. Sin embargo, los integrantes de esta organización no consideran en riesgo su identidad al trabajar con un municipio de Río Negro o con programas dependientes del Gobierno nacional. En otro caso, analizamos cómo Circo Social del Sur no considera riesgoso para su identidad como organización realizar convenios con dependencias estatales locales o incluso con fundaciones internacionales, mientras asume como algo central mantener distancia en la actualidad frente a la línea político-ideológica de gestión de la cultura en Buenos Aires.

En la coyuntura presente, para ambas organizaciones de la sociedad civil no es lo mismo negociar con el GCBA que con el Gobierno nacional, no es lo mismo hacerlo con

el Ministerio de Cultura que con el de Desarrollo Social, no es lo mismo quedar asimilado al gobierno local de Mauricio Macri, participando en el Festival Polo Circo, que no hacerlo. Mientras que desde la dirección del Festival Polo Circo, aunque se reconozca que gestionar un proyecto oficial automáticamente genera una asimilación a la política gubernamental, se pondera la posibilidad de lograr una política pública para las artes circenses. Política que no existía y que se presentaba como demanda del campo artístico circense en general, para así legitimar estas artes, si bien corriendo el riesgo de quedar asimilada a la gestión de gobierno actual, criticada por los propios colegas.

En este sentido, las estrategias de los artistas con respecto a su negociación con el Estado y el mercado, se van redefiniendo permanentemente. Situación que también nos



Poblado del río Mira | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS

conduce a estar alerta en cuanto a no pensar el Estado como una maquinaria homogénea que detenta un poder absoluto, ni al mercado como un ente superior que controla a los consumidores, ni a los representantes de la sociedad civil como sujetos autónomos alejados de las dinámicas estatales y mercantiles.

LA CULTURA COMO RECURSO EN LOS DISCURSOS DOMINANTES

Había planteado que era necesario hacer ciertas distinciones entre los distintos agentes que utilizan el recurso de la cultura y que presentan cuotas diferenciales de poder para imponer sus intereses. A través del análisis de los tres casos seleccionados, intenté mostrar cómo en un campo artístico particular, el de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires, se condensan formas diferenciales de entender el recurso de la cultura y distintos posicionamientos en cuanto a cómo y hasta dónde negociar con el Estado y el mercado.

Como anticipé en la discusión teórica, cuando las instituciones políticas aprovechan la “promoción de la cultura” como recurso expeditivo en su búsqueda de rédito político o en las estrategias de apaciguamiento de problemas sociales, se erige una situación diferencial rela-

cionada con el momento en el cual grupos de la sociedad civil, por ejemplo los artistas con los que hemos trabajado, utilizan la cultura como herramienta para legitimar sus prácticas y así ganar más recursos económicos y simbólicos, o bien como recurso para intervenir proyectando cambios en la sociedad. Entonces, como último espacio de análisis propongo revisar el modo en el que se apela al recurso de la cultura en el discurso de las autoridades gubernamentales porteñas en relación con el proyecto de política cultural oficial Polo Circo.

Cito al jefe de gobierno porteño, Mauricio Macri:

Polo Circo es una muestra de nuestro compromiso, no sólo con un arte tan rico y tan dinámico como es el circo, sino también con los chicos y con los vecinos del sur de nuestra ciudad. Llevar entretenimiento y cultura a cada rincón de Buenos Aires es uno de los grandes desafíos que nos hemos propuesto. Llegar a todos los barrios, acercar a los vecinos espectáculos, expresiones artísticas, actividades deportivas y eventos culturales. [...] Buenos Aires Polo Circo brilla hoy en el sur de la ciudad, como un faro que vigoriza una zona que había sido olvidada y relegada durante mucho tiempo. Es un espacio que funciona no sólo para el entretenimiento, sino además para la formación y perfeccionamiento de nuestros jóvenes (Programa Oficial del II Festival Internacional de Circo de Buenos Aires-Polo Circo).

Por su parte, su ministro de cultura, Hernán Lombardi, señala: “Un vecino, un barrio, una ciudad pueden sentir la influencia de un proyecto público que cambia hostilidad por hospitalidad, inseguridad por pertenencia, exclusión por inclusión y confirmar así, que en la pista de circo como en la vida, una nueva realidad es posible” (Programa Oficial del II Festival Internacional de Circo de Buenos Aires-Polo Circo).

En las palabras de las autoridades gubernamentales “el circo” se presenta como una posibilidad de encontrar en “la cultura” una herramienta para el desarrollo de un territorio en la zona sur de la ciudad, que se presenta como espacio de inseguridad, de exclusión, de hostilidad y de escaso acceso a la cultura. Así, las autoridades de gobierno presentan el proyecto como herramienta para fomentar la “inclusión” de sectores postergados, justificando de este modo la ubicación del Polo Circo en un barrio periférico del sur de la ciudad, como Parque Patricios.

Partiendo de una noción de *política pública* como herramienta que suele responder a “cuestiones socialmente problematizadas” (Oszlak-O’Donnell, 1982), en la gestión gubernamental porteña actual se ha apostado fuertemente a la construcción del “sur de la ciudad de Buenos Aires” como “problema”. Con la colaboración de los medios masivos de comunicación, el sur de la ciudad aparece como sector postergado en su desarrollo, por lo tanto, como territorio fértil para el crecimiento de la delincuencia generalmente adjudicada a los jóvenes de sectores precarizados. Entonces, un proyecto que se propone llevar “entretenimiento, cultura y desarrollo” a una zona tan hostil, se presenta como una posible solución a estas problemáticas sociales.

Por un lado, estos discursos presentan “la zona sur de la ciudad” como un territorio vacío de cultura, al que hay que llevarle un proyecto como Polo Circo, “ese faro que vigoriza una zona que había sido olvidada y relegada durante mucho tiempo”. De este modo, automáticamente se invisibiliza la trayectoria de muchos artistas que tienen una larga historia en la actividad circense en esa zona de la ciudad, como ocurre en los dos casos con los que hemos trabajado. Tanto Galpón Ve como Circo Social del Sur se encuentran ubicados a aproximadamente a quince cuadras del predio donde se instaló Polo Circo.

Por otro lado, sin desmerecer o rechazar este tipo de políticas que intentan no sólo fomentar la cultura, sino también convertirla en una vía de crecimiento, en gene-

ral, estas políticas de promoción cultural oscurecen las condiciones estructurales de reproducción de la vulnerabilidad. En estos discursos quedan muchas veces opacados los resortes políticos y económicos que subalternizan a estos grupos sociales y sus territorios, por lo cual la cultura se presenta como herramienta para cubrir falencias estructurales, pero sin presentar medidas reales para cambiar estas condiciones.

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo me interesó indagar sobre los modos en que los agentes de un campo particular, los artistas circenses de Buenos Aires, se posicionan para negociar el reconocimiento de sus prácticas y los recursos para agenciar dicho reconocimiento. Mostré cómo la inserción de las artes circenses en dinámicas estatales, generó mecanismos de revalorización cultural y autoafirmación identitaria, promoviendo efectos complejos de resistencia y negociación frente a la política estatal. Asimismo, analicé prácticas culturales que se orientan como fuerzas de transformación social o de resistencia frente a tendencias político-culturales dominantes, inmersas en la dinámica de construcción de hegemonía y en tendencias globales de utilización de la cultura como recurso.

Observé cómo estos procesos no son unidireccionales, alertando acerca de la necesidad de pensar a los sujetos insertos en las relaciones de poder pero no atrapados en éstas. Es por ello que analicé cómo los grupos de artistas continuamente van seleccionando con quiénes negociar y en qué espacios mantener su autonomía, situaciones que fueron evidenciando apuestas y posicionamientos disímiles dentro del campo artístico analizado.

De este modo, nos alejamos de atribuir a los mecanismos de poder el ejercicio de una dominación aplastante, proponiendo analizar los procesos de construcción de hegemonía, que nunca se dan de modo pasivo, sino que son continuamente resistidos o limitados. Como plantea Michel de Certeau (1979), es en la práctica del hombre común, en sus artificios para gestionar opciones cotidianas, en donde podemos dirigir la atención a la agencia de los sujetos, y dejar de privilegiar exclusivamente el análisis de los sistemas que ejercen poder sobre ellos. Sin desconocer la existencia de estos mecanismos de poder, la propuesta es dar cuenta del modo en que mediante diferentes maneras de hacer, distintas tácticas o *performances*, los sujetos pueden apropiarse del espacio orga-

nizado y modificar su funcionamiento; pueden disputar e imaginar otras experiencias posibles.

Sin caer en extremos utópicos subrayando exclusivamente la supuesta transgresión de las prácticas culturales y desconociendo los mecanismos de poder, intento situarme en la tensión y la complejidad del proceso de construcción de hegemonía. Entonces, transito el camino recorrido por un arte “popular” y “trasgresor” –al modo en el que lo definen muchos de sus hacedores– que, en el transcurso de algunas décadas, fue ingresando en dinámicas mercantiles y estatales y generando tensiones y disputas dentro del campo, pero a su vez, habilitando espacios para luchar por el reconocimiento de un arte que hasta hace pocos años solía ser desprestigiado y des-

valorizado. Aprovechando las coyunturas, algunos artistas y protagonistas del campo negociaron y gestionaron una política pública. Otros prefirieron alejarse de ésta y negociar los recursos para financiarse con otras instancias estatales y/o privadas, nacionales e internacionales.

Considero que uno de los aportes del presente análisis es dar cuenta, a través de un caso local, cómo “cultura”, “política” y “economía” se entrelazan, y cómo en esas intersecciones se abren fisuras que permiten a los agentes operar en direcciones que muchas veces cuestionan y disputan los discursos dominantes. Y a partir de aquí, estudiar de modo diferencial la manera en la cual se apela a “la cultura como recurso”, desde sectores dominantes y desde la sociedad civil.



NOTAS

¹ Los circos representaban en sus espectáculos obras teatrales de autores nacionales pertenecientes a la corriente de literatura gauchesca o criollista. Algunos autores proponen la hipótesis de que ciertos grupos dirigentes alentaban la popularidad en ascenso de la literatura criollista y el afianzamiento del drama gauchesco como primer género de teatro nacional, como forma de contrarrestar el impacto de la inmigración ultramarina. En este contexto resultaba interesante legitimar el circo criollo y el género gauchesco como un auténtico símbolo de nacionalidad. He trabajado esta historia más detalladamente en otros artículos (Infantino, 2005; Infantino y Raggio, 2007). Véase también: Prieto (1988), Seibel (1993), Castagnino (1969).

² La Escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla, artistas de tercera generación familiar circense, comienza su funcionamiento en 1982. Es el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en el país, y el segundo en Latinoamérica, después de la escuela cubana.

³ El llamado *nuevo circo*, variante representada a nivel internacional por el Cirque du Soleil, cuyo principal exponente local son las producciones de Gerardo Hochman, es un estilo circense que abandona por completo ciertos elementos característicos del estilo “tradicional” o “familiar” (los números de animales, el presentador) apostando a la fusión con otras artes y a una puesta en escena que en general incorpora un argumento a lo largo de todo el espectáculo y personajes que se repiten, utilizando casi exclusivamente el lenguaje corporal, con una fuerte apuesta por la eficacia en el uso técnico del cuerpo.

⁴ El jefe de gobierno porteño es Mauricio Macri, quien pertenece a un nuevo partido que se denomina Unión PRO, de tendencia centro-derechista. Forma parte de la oposición al Gobierno nacional. Cuando se habla de política “macrista” o

“macrismo” también se hace referencia a la actual gestión gubernamental.

⁵ He desarrollado en otro trabajo los conflictos que el lanzamiento de la política oficial suscitó (Infantino, 2009).

⁶ La segunda edición del Festival Internacional de Circo-Polo Circo tuvo una masiva repercusión: sesenta mil personas acudieron a los espectáculos ofertados según la información brindada en la página electrónica del GCBA. Disponible en: <<http://www.festivalpolocirco.gov.ar/>>.

⁷ Espacios como el Complejo Konex, el centro Cultural San Martín o el Centro Cultural Recoleta, por mencionar espacios culturales de la ciudad que si bien tienen un perfil “alternativo” en tanto exhiben espectáculos experimentales y/o innovadores frente a lo que podríamos considerar bellas artes consagradas, son ámbitos ampliamente valorizados, que conformarían una especie de circuito de arte alternativo pero legítimo.

⁸ Centro cultural dependiente del GCBA que funciona en un edificio histórico. Por falta de presupuesto para el mantenimiento del inmueble, en el momento de la realización de esta entrevista una de sus salas principales se encontraba clausurada por sus malas condiciones edilicias.

⁹ La Fundación Interamericana (IAF) financia principalmente alianzas entre organizaciones de base y sin fines de lucro, empresas y gobiernos locales, dirigidas a mejorar la calidad de vida de la población pobre y a fortalecer la participación, la responsabilidad y las prácticas democráticas. Disponible en: <http://www.iaf.gov/index/index_en.asp>.

¹⁰ El Cirque du Soleil, desde lo que presenta como una concepción de empresa exitosa con responsabilidad social, ha

creado hace quince años el Cirque du Monde, el programa de acción e inclusión social que el Cirque du Soleil realiza en varios países alrededor del mundo con niños y jóvenes en situación de riesgo. Si bien Circo Social del Sur no pertenece formalmente a Cirque du Monde, sus acciones se inspiran en

esta línea y son los “socios” o enlaces locales con los que el Cirque realiza acciones sociales en sus visitas al país.

II Barrio precario en la zona sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Población del río San Juan sin identificar | 1951 - 1954

CASAS Y POBLADOS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CASTAGNINO, Raúl, 1953, *El circo criollo*, Buenos Aires, Lajouane.
2. CRESPO, Carolina; Flora Losada y Alicia Martín (eds.), 2007, *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Buenos Aires, Antropofagia, pp. 5-11.
3. DAGNINO, Evelina, 2004, “Confluencia perversa, desplazamientos de sentido, crisis discursiva”, en: Alejandro Grimson (comp.), *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, pp. 195-216.
4. DE CERTAU, Michel, 1979, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
5. FOUCAULT, Michel, 1982, “La gobernabilidad”, en: Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población. Curso del College de France (1977-1978)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 12-29.
6. GARCÍA, Néstor, 1987, *Políticas culturales de América Latina*, México, Grijalbo, pp. 13-61.
7. INFANTINO, Julieta, 2005, “La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina: nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires”, en: Tesis de Licenciatura, CD 1, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Departamento de Ciencias Antropológicas, pp. 1-136.
8. INFANTINO, Julieta, 2009, “Políticas oficiales y circo”, ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), Buenos Aires, Argentina, 29 de septiembre al 2 de octubre, pp. 1-15.
9. INFANTINO, Julieta y Liliana Raggio, 2007, “La identidad de los jóvenes artistas circenses. ¿Cómo se construyó en diálogo con las políticas culturales estatales?”, ponencia presentada en las VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folclórica. ISFNR Interim Conference, Santa Rosa, La Pampa, Argentina, 20 al 22 de septiembre, pp. 1-13.
10. OSZLAK, Óscar y Guillermo O’donnell, 1982, “Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación”, en: *Revista Venezolana de Desarrollo Administrativo*, No. 1, Caracas.
11. PRIETO, Adolfo, 1988, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.
12. SEIBEL, Beatriz, 1993, *Historia del circo*, Buenos Aires, Del Sol.
13. WILLIAMS, Raymond, 1997 [1977], *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
14. YÚDICE, George, 2000, “Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización”, en: Daniel Mato, Ximena Agudo e Illia García (coords.), *América Latina en tiempo de globalización II*, disponible en: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/>>, consultado en noviembre de 2010.
15. ———, 2002, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.





Actividad minera. Río Güelambí, Barbacoas | 1951 - 1954
ACTIVIDADES PRODUCTIVAS | FOTOGRAFÍA DE ROBERT WEST | ARCHIVO BLAA-UNIANDÉS