LA CULTURA ENTRE EL ESTADO, LA TRADICIÓN Y LA PROTESTA ALGUNAS CONSIDERACIONES RESPECTO A UN PROGRAMA CULTURAL URBANO

FERNANDO RABOSSI*

Tomando como parámetro el lugar que antes ocupaba, no es algo novedoso señalar que en las actuales agendas públicas 'la cultura' pasó a ocupar un lugar privilegiado. Hacer un análisis de esta puesta en relevancia excede el marco de este trabajo, aquí tan sólo voy a concentrarme en uno de los espacios en que la misma se manifiesta: lo que se denominan políticas culturales.

El objetivo de este trabajo es analizar una acción realizada en el marco de un programa cultural desplegado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires -el Programa Cultural en Barrios-, análisis que nos permite abordar la complejidad de lo que sucede en el mismo: la relación que se establece entre la legitimación y la protesta, la tradición y su recreación, el acto y el rito. En este sentido, el desarrollo de este trabajo no intenta realizar una evaluación de un programa cultural urbano en contraposición a lo que debería ser el mismo, ni tampoco restringir el análisis a la caracterización de dicho programa en términos de una clasificación de los distintos modelos de políticas culturales. La estrategia es distinta y parte de considerar las prácticas realizadas por el Estado local en lo que se denominan políticas culturales como un espacio fructífero de análisis para investigar dicho Estado, la ciudad, y los fenómenos culturales que en ella suceden.

Pensar las 'políticas culturales' en estos términos parte de considerar la historicidad del fenómeno[1], su especificidad[2], y la pertenencia de las mismas a un campo más amplio de relaciones entre Estado y cultura, y entre política y cultura que algunos autores reconocen bajo el término 'políticas de la cultura'. Este término es

* Quiero agradecer a Mónica Lacarrieu, Gabriel Schuliaquer y Daniela Fernandez por sus comentarios.

utilizado para señalar el papel que juega la cultura en distintos procesos de construcción, negociación o impugnación de identidades y de determinados ordenamientos sociales; de ahí que lo que denominamos 'políticas culturales' sean tan sólo un punto de acceso entre tantos otros a lo que se considera como 'políticas de la cultura'.

En primer lugar voy a hacer una caracterización general del programa en cuestión para luego pasar al análisis del evento elegido -una fogata organizada por uno de los centros culturales del programa junto a otras instituciones-. Lo que sigue a continuación está basado en un trabajo de campo realizado entre mayo de 1994 y julio de 1995, trabajo que tuvo a uno de los centros culturales del programa investigado como punto de referencia permanente dentro de un proceso de acercamiento y conocimiento de otros centros e instancias del programa.

EL PROGRAMA CULTURAL EN BARRIOS

El Programa Cultural en Barrios (PCB) surge en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires en el año 1984. Todos los análisis o relatos acerca del PCB comienzan con el período inmediatamente anterior a su surgimiento: la crisis de la dictadura militar y la transición democrática. Según varios autores, durante la transición democrática en Argentina la cultura ocupó un espacio significativo (Landi, 1987, 1991; Rubinich, 1992; Wortman, 1994). Por un lado, las consecuencias de la retirada del Estado represivo produjo -al igual que en otros países de América Latina (Brunner, Barrios y Catalán, 1989)- efectos inmediatos en el campo cultural: levantamiento de la censura y eliminación de listas negras, fenómenos de reinformación, la aparición/reaparición de diversos actores sociales y de circuitos de producción y circulación. Por otro lado, hay una redefinición de la importancia de la cultura en el discurso político, pasando a ser considerada una de las variables explicativas de ciertos problemas de la sociedad -autoritarismo, intolerancia, etc.- y de ahí un campo de acción importante para la consolidación democrática. Precisamente es la Unión Cívica Radical -partido político que va a ganar las elecciones de 1983- quien va a expresar de manera orgánica esta posición[3].

En este contexto, se van a implementar una serie de acciones a nivel nacional y en muchos espacios locales[4]. En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, se van a implementar un conjunto de programas y se van a realizar una gran cantidad de actividades en espacios públicos. Estos programas culturales -Programa Cultural en Barrios, de Acción Cultural Solidaria y de Acción Cultural en Sindicatos- van a constituir una de las innovaciones más importantes del «patrimonio cultural» de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires desde la década del '60, momento en el que se constituye gran parte del mismo.

En líneas generales, el Programa Cultural en Barrios consiste en la habilitación de centros culturales en distintos barrios, que en la mayoría de los casos funcionan en

escuelas municipales, aunque algunos también lo hacen en otras instituciones. La actividad central de los centros culturales está vinculada a los talleres que funcionan, en general, una vez por semana, y en donde se desarrollan actividades artísticas (danza, teatro, plástica, música, artesanías, letras), oficios, deportes, y otros. Los mismos tienen un coordinador que los dirige, en principio son de carácter gratuito[5] y no se exigen requisitos para incorporarse. Además de estos talleres, los centros han funcionado como espacios de realización de espectáculos, eventos donde participan los distintos talleres del centro, fiestas, peñas y otras actividades; a veces realizados fuera de los centros y en colaboración con otras instituciones barriales y/o municipales. La fogata que voy a analizar es un ejemplo de estas actividades.

El sentido con que fue planteado el programa fue el de descentralizar los servicios culturales combinado con el interés de crear espacios alternativos de producción cultural. Rosalía Winocur, en un trabajo sobre la evolución de un centro en particular, analiza las distintas etapas que atraviesa el programa durante la primera gestión del mismo -entre 1984 y 1989- las cuales son caracterizadas como 'imposición de la oferta a los destinatarios', 'adecuación a la demanda explícita de los destinatarios' y 'negociación y búsqueda de alternativas' (Winocur, 1996).

El desarrollo posterior del programa -durante el primer gobierno justicialista (1989-1995)- va a estar marcado por una serie de transformaciones. Continuando la tendencia que se había iniciado a finales del gobierno radical, el programa va a sufrir recortes presupuestarios que con el correr del tiempo se van haciendo cada vez más graves y, para finales de este período la situación contractual, el retraso en los pagos e inclusive en la firma de contratos, van a llevar al programa a una situación de inestabilidad institucional muy marcada. Pero este proceso se va a dar durante distintas intendencias municipales dentro de un mismo gobierno nacional, las cuales muchas veces mantienen posiciones contradictorias respecto del papel que debe cumplir el Estado como organizador de programas de este tipo. La característica que asume el programa durante este período es de una profunda falta de continuidad que se expresa en la falta de registro del material producido sobre y por el PCB, la no acumulación de experiencias anteriores, y la renovación acrítica de personal. Entre las distintas gestiones que dirigen el programa durante este mismo gobierno encontramos que en la primera se privilegia el trabajo con organizaciones intermedias y en alguna medida se acentúa el trabajo de los centros en barrios pobres; en la gestión siguiente se 'cerró' el trabajo con organizaciones intermedias y se privilegió el trabajo interno, así como se habilitaron nuevos centros en barrios de clases medias; en la próxima gestión se cierran los centros culturales en barrios pobres y se intenta centralizar y hacer más específico 'lo cultural' a lo que se debe dedicar el programa; y en la última gestión se vuelve a descentralizar el funcionamiento del programa y se plantea nuevamente el trabajo con instituciones intermedias, construyéndose una propuesta de transferencia de las actividades de los centros culturales a algunas de ellas.

El evento que analizo a continuación corresponde a uno de los momentos más críticos en el funcionamiento del programa -la mitad de 1994-, momento en que se intentan cerrar todos los centros culturales de barrios pobres y desde la dirección del programa se pretende transformar su propuesta.

UN DOMINGO EN EL PARQUE LEZAMA

«PARTICIPE EN UNA NOCHE DE TRADICION
HISTORICA Y MAGICA EN SAN TELMO
FOGATAS DE LA
NOCHE DE SAN JUAN»,

nos decía el encabezamiento del volante. Y seguía:

QUIEN NO RECUERDA EL ANTIGUO ROMANCERO DE LA CANCION «ASERRIN, ASERRAN, LOS MADEROS DE SAN JUAN, PIDEN...» EL CENTRO CULTURAL FORTUNATO LACAMERA, EN UN RECORDATORIO DE ANTAÑO, LO INVITA A PARTICIPAR PARA REVIVIR ESTA TRADICION ESPAÑOLA DE LA QUEMA DE MUÑECOS EN LA MISTERIOSA NOCHE DE SAN JUAN, CON SUS TIPICAS REUNIONES PARA LA QUEMA DE LOS MUÑECOS O ALEGORIAS DE TANTOS RESABIOS, PESARES QUE NOS ACOSAN Y AGOBIAN Y QUE EXPULSAREMOS A TRAVES DEL FUEGO PURIFICADOR, Y QUE PERMITIRA EXPRESAR NUESTRA DISCONFORMIDAD CON LOS MALES DE LA CORRUPCION, LA IMPUNIDAD, LA SOBERBIA Y LA MALDAD DE LOS FUNCIONARIOS Y/O LOS MALES FISICOS, PESTES, QUE TE INVITAMOS A EXPRESAR Y QUEMAR EN PUBLICA CEREMONIA.»

El volante continúa con una invitación a traer «todos los elementos de quema», enumerando las cosas necesarias para armar la fogata y hacer los muñecos, e invita a participar a todas las instituciones barriales a este evento. Después nos señala el lugar, la fecha y quienes participan de la convocatoria: el Centro Cultural Fortunato Lacámera, la Asociación Amigos del C.C. Fortunato Lacámera, el Centro de Salud y Acción Social N° 15, la Cooperadora del Centro de Salud y Acción Social N° 15, el Club Atlético San Telmo, los Bomberos Voluntarios de San Telmo, el Programa radial «Pateando San Telmo», el Periódico «ALSUR», el Centro Cultural «Casa del Riachuelo» y los Bomberos Voluntarios de la Vuelta de Rocha.

El Centro Cultural Fortunato Lacámera -San Telmo-, al igual que el Centro Cultural Casa del Riachuelo, son dos de los centros culturales pertenecientes al Programa Cultural de Barrios. El 26 de junio de 1994, junto a las otras instituciones mencionadas en el registro, realizaron en el Parque Lezama esta fogata a la que nos

invita el volante. En ella, además de la fogata y de la quema de muñecos, cada taller del centro cultural de San Telmo presentó alguna muestra[6]; además hubo algunos artistas y habló un concejal por el Frente Grande, una de los agrupaciones políticas opositoras a la gestión municipal de ese momento.

¿Qué fue esto que sucedió en el anfiteatro del Parque Lezama? ¿Cómo interpretar esa «noche de tradición histórica y mágica en San Telmo», realizada por la tarde y donde confluyeron reclamos, música, instituciones municipales, bomberos voluntarios, teatro, bailes, instituciones barriales y hasta las palabras de un político opositor a la gestión municipal? ¿Un acto político, un movimiento social, una actividad municipal? ¿Obra del azar, confluencia de elementos coyunturales que emergen en esa situación determinada, evento planificado y premeditado en sus líneas generales por sus organizadores? ¿Cómo interpretar las actividades realizadas: como prácticas simbólicas surgidas de tradiciones populares y vivas en la calle, como construcciones hegemónicas plasmadas en las prácticas de una agencia estatal, como elementos de un proceso cultural novedoso?

LA FOGATA DE SAN JUAN A LA LUZ DE LOS EVENTOS DEL PCB

En primer lugar veamos cómo llega a realizarse un evento de este tipo. Si bien los talleres constituyen la actividad base de los centros culturales, los eventos que se realizan aparte de ellos constituyen un marcador de la salud de los centros, según muchos de sus trabajadores. En San Telmo, la Fogata de San Juan iba a ser la primer actividad a realizarse en 1994; esto -en los comentarios de algunos de los profesores y de la animadora- era un síntoma del funcionamiento del centro: «*estamos en junio y recién se hace la primer actividad del año*», o «*en otros años las cosas que se hacían antes de las vacaciones de julio eran para cerrar las actividades realizadas durante toda la primera mitad del año*».

¿Cuál es el significado de los eventos realizados por los centros por fuera de la actividad de los talleres? Esto depende del tipo de evento, cuya cantidad y significación han ido cambiando a lo largo de la historia del programa. Por un lado, en los inicios los espectáculos[7] eran uno de los vehículos en el esquema de «descentralización cultural» planteado desde el programa[8]. Por otro lado, en la dinámica de los centros, los espectáculos van a ser una forma de convocar a la gente, un medio de propaganda y de presencia en el barrio. Estos espectáculos van a ir decreciendo ya a fines de la primer gestión del programa por razones presupuestarias -desde 1987-, aunque también se señala el cambio de interés de muchos artistas y distintas personalidades para realizar presentaciones gratuitas o en las condiciones precarias que ofrecían los centros.

Paralelamente a los espectáculos, a partir del primer año comienzan a generarse distintos tipos de eventos en los centros culturales: peñas, fiestas, cafés literarios, obras

de teatro y encuentros de diversos tipos. En estos eventos confluyen distintos objetivos como presentar elementos que surgen en el interior de los centros culturales -por ejemplo, los encuentros de teatro barrial, cafés literarios, etc-, generar espacios permanentes a partir de los cuales dotar de cierta identidad al centro[9], atraer público, o generar una opción para el tiempo libre -peñas y fiestas los fines de semanas, por ejemplo-. También se realizan actividades con otras instituciones -municipales o barriales- las cuales van a estar relacionadas a la distintas formas de relacionarse con cada barrio[10].

Desde su comienzo hasta 1991 el programa tuvo una actividad bastante regular en eventos, espectáculos y demás. A partir de allí, los recortes presupuestarios así como la fragilidad institucional que empezó a imperar desde 1992[11] fueron reduciendo dicha posibilidad. A fines de la primer gestión y con el agravamiento de la situación presupuestaria y la falta de seguridad respecto a la continuidad del programa con el futuro cambio de gobierno, desde algunos centros culturales se van a comenzar a realizar protestas, e inclusive se llegan a realizar movilizaciones de todos los centros frente a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Durante 1994 no se realiza ninguna protesta colectiva, pero al menos en el marco del centro cultural de San Telmo, en muchos de los eventos se va a exponer la difícil situación que atraviesan los centros culturales e inclusive se van a señalar reiteradamente cuestiones más puntuales, como el retraso en los pagos o la falta de contratos.

En este marco, la Fogata de San Juan constituyó un evento donde vinieron a confluir diversos objetivos e intereses. En las entrevistas con trabajadores del centro los elementos señalados son el de realizar una actividad de animación cultural que signifique poner al centro en la calle, presentar las actividades que se realizan y generar una actividad en el parque para todos los vecinos. Por otro lado, articular un trabajo con otras organizaciones, que permita realizar un evento de mayor envergadura, movilizar mayor número de gente y generar o afianzar vínculos con dichas organizaciones. También hay un interés de hacer públicos los problemas, llamar la atención sobre las dificultades que atraviesan para realizar su actividades[12], o inclusive promocionar reclamos que surgen dentro de instituciones municipales -como el Centro de Salud y Acción Social N° 15- pero que están vinculados a una praxis que tiene a la propia Municipalidad como el destinatario de sus pedidos, (como fue el caso del petitorio solicitando la gratuidad y obligatoriedad de la vacuna contra la meningitis).

Aquí también confluyen elementos que nos hablan de distintos posicionamientos, o al menos de distintas estrategias en la interna municipal. La presencia del Concejal Eduardo Jozami no es casual: el Consejo Deliberante ha jugado un papel importante como intermediador de los reclamos de los centros culturales dentro de la Municipalidad; y en él, el Frente Grande -agrupación a la que pertenece dicho concejal- ha sido un apoyo importante para los mismos. Claro que las alianzas y posiciones no son acciones «aglutinadoras» sino que también tienen sus consecuencias en los mapas de

acuerdos y aliados: las palabras del concejal, por ejemplo, fueron la razón esgrimida por la institución que iba a pagar el sonido -un club del barrio- para no hacerlo; ellos no estaban de acuerdo con que él hablara en el marco de la Fogata.

¿Por qué no se consultó antes con las demás organizaciones para evitar este tipo de conflictos? Aquí surge otro elemento interesante para considerar y es la forma en que se realizan las cosas en un evento como éste. El concejal fue invitado, como otros concejales de otras agrupaciones políticas, pero su presencia, si bien era previsible -tomando en cuenta el papel del consejo, la fuerza política a la que pertenece y su relación con los reclamos del programa- no estaba asegurada. Y que sus palabras tuvieran lugar es el resultado de una confluencia de disponibilidad, intereses y acuerdos que se tejen en el transcurrir de los acontecimientos, los cuales se dan en el instante. Esto en cierta medida se da en todo el evento, donde la forma que adquiere cada cosa es bastante abierta y no responde a un plan predeterminado sino que, sobre la base de ciertas coordenadas -hay una fogata, se van a quemar muñecos, los talleres del centro van a realizar algunas actividades, y va a haber algunos invitados- se va a ir «improvisando» en su realización. El momento en que es prendida la fogata es ilustrativo de esto: mientras el taller del centro cultural de canto comunitario está cantando, personas de algunas de las instituciones barriales encienden la fogata. Claro que las actividades tienen cierto orden, el cual va siendo relatado desde una mesa por los locutores del programa radial -uno de ellos trabaja en el centro desde hace muchos años y tiene experiencia en cómo ir llevando adelante un evento de este tipo-. Pero el orden que termina resultando no es algo premeditado sino que va formándose en cada momento.

Las propias actividades que presenta el centro cultural tampoco están determinadas de antemano, sino que van a depender de lo que se haya realizado en cada taller para la ocasión, de ahí que los contenidos que emergen también van a estar por fuera del control de la coordinación del centro. Esto es interesante en términos del significado de la fogata.

«NOCHE DE TRADICIÓN HISTÓRICA Y MÁGICA EN SAN TELMO»

En una entrevista publicada en una revista del barrio la coordinadora del centro, hablando de las actividades del mismo, caracteriza a la Fogata de San Juan como el intento de «revivir las fiestas populares». Pero fuera de esta referencia a las fiestas populares la idea que se vierte en el volante fue el marco que generalmente emergió en las conver-saciones con la gente del centro: «tradición» es la palabra, «*noche de tradición*», «*esta tradición española*». Es interesante cómo se prepara esta puesta en escena de la tra-dición: primero hay un acuerdo con otras agrupaciones para realizar la fogata, y luego uno de los miembros de una agrupación cultural que participa en la organización la dota de sentido tradicional a partir de un recuento de la historia de las fogatas de San Juan.

Analizando las distintas actividades del centro cultural realizadas esa tarde uno puede llegar a la conclusión que la fogata es el escenario donde se realizan las actividades y con la cual se interactúa de diversas maneras; en la presentación del grupo de teatro, a partir de un estribillo y del cierre de la obra quemando un muñeco con un cartel que dice AFJP[13]; en el caso del taller tango, bailando alrededor de la fogata. Exceptuando estos dos talleres, el resto realizan actividades no sólo temáticamente desvinculadas de la fogata, sino inclusive separados espacialmente de ella.

¿Hasta qué punto la fogata no es una excusa para presentar al centro? Esto creo que queda claro a partir del punto anterior donde vimos los distintos móviles que hay detrás de un evento de un centro cultural, pero esto no le resta importancia a la fogata como actividad central en el desarrollo de la tarde. De hecho, el momento en que se prendió y se echaron los muñecos en el fuego fue cuando mayor número de personas se concentró en el evento.

Por otro lado, el rito que significa la fogata -tal como es presentado por los organizadores, «*como medio de conjurar los males que nos aquejan*»- está estrechamente vinculado a diversos problemas del momento, los cuales se presentan a partir de cierto discurso político o de protesta. En la misma convocatoria, la invitación a «*revivir esta tradición española*» se hace a partir de motivos presentes en la agenda política del momento, «*expresar nuestra disconformidad con los males de la corrupción, la impunidad, la soberbia y la maldad de los funcionarios y/o los males físicos, pestes...*». La intervención de un concejal miembro de la oposición política al gobierno municipal, así como la aparición de reivindicaciones -como el pedido sobre las vacunas- corren en el mismo sentido.

Los carteles que llevan los muñecos son muy significativos al respecto, algunos dicen «No a la violencia», «No a la desigualdad de oportunidades», «No a la salud privada», «No al abuso sexual», otro de los muñecos llevaba un cartel que decía «Burocracia». Es interesante notar la presencia de distintos discursos y problemáticas que se surperponen en un mismo evento y que responden a diferentes enunciadores, algunos claramente distinguibles.

Si las otras organizaciones estuvieron principalmente ocupadas en la preparación de la fogata -aunque gente del centro cultural también participó-, el centro cultural se ocupó de la realización de las distintas actividades que luego se fueron sucediendo. En este sentido, uno puede trazar ciertas divisiones o confluencias que se dieron a lo largo de la tarde. Por una parte, cierta división entre lo cultural -tal como es definido y entendido desde el centro cultural- que queda del lado del centro, siendo sus talleres los que se ocupan de ello; y por otra la fogata como el elemento aglutinador y con carácter festivo, en la cual las organizaciones barriales participan activamente.

El carácter 'tradicional' otorgado a la fogata es un lugar común en el discurso de los organizadores, más allá de la institución a la que pertenezcan. Los trabajos de Mónica Lacarrieu y Oscar Grillo respecto a San Telmo (Lacarrieu y Grillo, 1995;

Lacarrieu, 1996) son útiles para dar cuenta del consenso existente, entre los distintos actores sociales allí presentes, alrededor de un discurso que incorpora historia y pasado como ejes estructuradores, y donde la tradición actúa como un referente legitimado.

Todos estos elementos hacen que la fiesta, el rito y el acto constituyan distintos marcos de interpretación que bien pueden ser utilizados para esa tarde en Parque Lezama. Claro que, por decirlo de alguna manera, la Fogata va a ser la que ordena simbólicamente la tarde, pero no como la puesta al día de una tradición a partir de un libreto determinado sino como una reelaboración novedosa donde convergen intereses institucionales, imágenes fragmentarias de las «típicas reuniones» del pasado, y diversas actividades que bien podrían realizarse en otro espacio o tiempo.

En este marco novedoso, algo que aparece en muchas entrevistas con personas que estaban esa tarde -«el público», como lo define la coordinadora en una entrevista[14]- era el contraste con «las fogatas de antes». Y no sólo el referente es el tiempo, también es el espacio en los recuerdos de otros barrios y sus fogatas -por ejemplo, el Abasto, donde «*siempre había papas y batatas que traían del mercado*»-. Pero una vez que llegaron las papas y batatas -la primer marca señalada de diferencia con el pasado-, uno puede preguntarse qué es lo que debería tener para que fuera la fogata de antaño. En verdad, los comentarios eran más nostálgicos que críticos: la Fogata de ese domingo fue el disparador de los recuerdos.

Siguiendo a Richard Handler, podemos afirmar que «Paradójicamente, el intento de preservar las tradiciones a través de la objetivación[15] produce cambios. Los nuevos criterios de clasificación de la experiencia social son producidos para distinguir, como entidades significativas, lo que antes eran prácticas no marcadas [no señaladas], o que asignan nuevos significados (por ejemplo, «tradicional») a las prácticas previamente objetivadas y marcadas en otros términos» (Handler, 1988:77, traducción propia). Aunque en el caso recién analizado, la puesta en escena de la tradición si bien aparece como uno de los motivos de la fogata, no es realizada bajo imperativos de preservación, sino más bien adquiere sentido dentro de la dinámica de un programa cultural bastante peculiar.

CONCLUSIONES

Es claro que buscar una palabra o una fórmula para englobar lo que sucedió esa tarde no tiene mayor sentido ya que sin duda fue un fenómeno bastante complejo donde confluyeron distintos elementos. La fogata analizada fue una fogata especial, cruce de camino entre reinventar la tradición en términos de una actividad del centro cultural de San Telmo en colaboración con otras organizaciones, con el interés del centro cultural de realizar una actividad en esa primera magra mitad del año para estar presente en la calle y para mostrar lo que se estaba haciendo, y como un espacio donde poder expresar algunos de los problemas que atravesaba.

Traje todos estos elementos como forma de presentar un evento realizado en el marco de PCB. Esto no es la característica ni tampoco la excepción, es tan sólo una actividad que se realizó en uno de sus centros culturales. Pero como decía anteriormente, si bien la base de las actividades de los centros culturales son los talleres, las actividades que se realizan fuera de ellos son muy importantes en el funcionamiento de los mismos. Claro que en cada centro y en los distintos momentos desde el surgimiento del programa, esto presenta diferencias. En el momento de mi investigación, algunos centros funcionan casi exclusivamente a partir de los talleres, otros en cambio realizan distintas actividades, todos -eso sí- en una situación calificada como crítica por sus trabajadores.

El carácter descentralizado y la forma en que se va a desarrollar el programa le dan una configuración bastante particular a los centros culturales. Cada centro es un caso particular y esto depende de distintos factores: de la etapa del programa, de su equipo de coordinación, del tipo de relación que se establece con el espacio local donde dichos centros se ubican, y de las distintas orientaciones que toman las actividades en cada uno de ellos. En este sentido, el desarrollo del programa y la posición que asume cada centro cultural en el lugar donde funciona, son las dos variables que debemos tomar en cuenta al analizar las distintas acciones que suceden dentro de los centros.

Como señala Rosalía Winocur, el programa se desarrolla a partir de concepciones de democratización cultural y democracia participativa, combinándose distintas concepciones sobre la cultura. De ahí que el programa sea algo contradictorio, contradicción que aparece tanto en la bibliografía que lo aborda[16], como en las diferencias que presentan los distintos centros que componen el programa.

Los centros culturales constituyen un nuevo espacio donde la ciudad se expresa en sus múltiples dimensiones: a partir de las disputas que se dan al interior del centro respecto a los sectores sociales que lo usan; a partir de la combinación de actividades que se realizan y de las múltiples tradiciones en que las mismas se insertan, y a partir de la complejidad de las relaciones que involucran al Estado local y la sociedad.

Creo que todos estos elementos, si bien son características de un programa en particular, nos señalan lo complejo de las acciones implementadas por el Estado en el campo de la cultura. Tomar en cuenta dicha complejidad no es simplemente un llamado de atención para aquellos que llevan a la práctica un programa cultural o para aquellos que investigamos sobre las mismas. Detrás de esta complejidad hay un elemento teóricamente más significativo y es subrayar que las acciones realizadas como políticas suponen una instauración de un determinado estado de cosas, una voluntad y un marco en que la misma se realiza. De ahí que discutir las políticas culturales no sea simplemente discutir un buen diseño o tratar de encontrar la posición correcta. Debemos asumir primero que cualquier diseño o concepción son construcciones que implican un punto partida para implementar acciones.

Benedict Anderson, en su trabajo sobre naciones y nacionalismo, señala que las «comunidades deben ser distinguidas, no por su falsedad/autenticidad, sino por el estilo

en el cual ellas son imaginadas». (Anderson, 1983:15) (traducción propia). En este mismo sentido, las políticas culturales deben ser analizadas, no por la distancia que ellas mantienen con la 'cultura' real, sino a partir de los proyectos sociales en que se insertan, en el entramado institucional donde se desarrollan y, a partir de los distintas apropiaciones que de las mismas se realizan.

NOTAS

1 Política cultural es una noción relativamente novedosa que se afianza a fines de la década del '60 y principios de los '70 (Metraux, 1972; Shaw, 1972; Subercaseaux, 1986; García Canclini, 1987) y se limita a la institucionalización -a partir de cierta construcción internacional- de la concepción según la cual los Estados deben realizar determinadas acciones que tengan como objeto a la cultura. Según la definición de la UNESCO, las políticas culturales son «el conjunto de operaciones, principios, prácticas y procedimientos de gestión administrativa y presupuestaria, que sirven como base para la acción cultural de un gobierno». Si bien por acción cultural de un gobierno podemos entender muchas cosas, la definición de la UNESCO sirve para llamarnos la atención sobre la existencia de un espacio especializado para emprender determinadas «acciones culturales» que se expresa en la creación de una infraestructura que se ocupa de ellas: ministerios de cultura, programas de acción cultural, o distintas formas de administrar el patrimonio, por ejemplo. Claro que estos elementos no son nuevos en las prácticas de un Estado, siendo el patrimonio cultural -por ejemplo- una de las bases sobre las que se realiza la construcción de los estados nacionales (Arantes, 1989; García Canclini 1987, 1992, Handler, 1988). Lo novedoso no radica en el tipo de acciones realizadas ni en sus objetivos, sino en la construcción de las políticas culturales como un campo especializado que tiene por objetivo implementar acciones vinculadas al campo cultural.Tal vez uno podría arriesgar la hipótesis que la constitución de un campo especializado de políticas culturales es el reconocimiento institucional de la autonomía del campo cultural, a partir del cual producir políticas dirigidas al mismo. Para la noción de campo cultural ver Bourdieu, 1967; 1985.

2 La distinción, presente en parte de la literatura sobre el tema, entre *acciones culturales* -entendidas como aquellos proyectos culturales insertos en determinada política cultural o como complemento de determinados proyectos sociales (ver Rubinich, 1992)- y *políticas culturales* -en los términos de Gracia Canclini, «conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social» (García Canclini, 1987:26)-. Mientras las *acciones culturales* pueden ser emprendidas por distintos grupos, si asumimos las funciones que asigna García Canclini a las *políticas culturales* vemos que las mismas difícilmente puedan ser implementadas con cierto grado de amplitud por alguien más que el Estado. Esto no significa que siempre haya sido así, pero una vez que el Estado está involucrado en las mismas difícilmente puedan erigirse grupos alternativos con tan grandes pretensiones.

Aquí emergen algunos de los problemas, ¿es posible usar el término políticas culturales como herramienta conceptual en la investigación social? ¿Hasta qué punto la constitución de un campo especializado de «políticas culturales» no esta atravesando el uso de un concepto que pretende trascender ese espacio limitado? En la definición de García Canclini aparece esta contradicción: mientras las funciones de orientación del desarrollo simbólico y la obtención de consenso derivan de cierta construcción teórica, la idea de «satisfacer las necesidades culturales de la población» derivan de otra que, partiendo de la existencia de un campo cultural, se hace eco de cierta concepción que está por detrás de la idea de política cultural tal cual es construida a partir de los '70.

3 Ver por ejemplo la publicación del Centro de Participación Política, 1987.

4 Para las innovaciones culturales de este período -no solo respecto a las 'políticas culturales', sino a la 'cultura política', el sistema educativo y las 'industrias culturales'-, ver Schmucler, 1990.

5 Al igual que en las escuelas municipales, el acceso y la participación es en principio gratuita, aunque se solicita una contribución -lo que en la escuela es el bono de cooperadora-. El uso de lo recaudado con estos bonos ha ido cambiando, pasando de ser el medio para comprar material para el desarrollo de los talleres o de otra actividad, para adelantar -actualmente- parte del sueldo a los profesores o directamente para mantener el sueldo de alguno de ellos cuando la Municipalidad no lo cubre.

6 El taller de zancos y malabares abrió el desfile de muñecos que se iban a quemar, el taller de canto comunitario cantó diversas canciones, entre ellas alguna chacarera que se animaron a bailar algunos; el taller de teatro infantil y de expresión corporal para chicos realizaron pequeñas obras, el taller de teatro realizó una obra que mostraba la relación de un rico patrón con sus obreros y la relación entre un presentador televisivo y los pobres. Los talleres de escenografía y de plástica participaron en la confección de algunos muñecos; y algunos miembros del taller de tango bailaron -ya cayendo la noche- alrededor de la fogata.

7 Por espectáculo me refiero a presentaciones musicales o teatrales, proyecciones cinematográficas, exposiciones y encuentros con personalidades. (Secretaría de Cultura-MCBA, 1986).

8 El slogan con que nace el programa -«Llevar la cultura a los barrios»- va a ser la primer expresión que asume esta propuesta, la cual se modifica al año siguiente junto con algunos elementos de dicha concepción.

9 En algunos casos, los centros van a caracterizarse por un tipo específico de actividad, que toma la forma de eventos que se repiten (cafés literario -Mataderos-, concursos de tango -San Telmo-, etc.).

10 Para un análisis específico de la relación que establece un centro cultural con las instituciones de un barrio durante el período 1985-1989, ver Winocur, 1993 y 1996. Para algunas características generales de las relaciones que establecen programas descentralizados de la municipalidad -entre ellos el PCB- con distintas organizaciones barriales, ver Grillo, 1995.

11 La fragilidad institucional apunta a los problemas generados con las direcciones de las escuelas donde funcionaban los centros culturales, frente a las cuales la dirección del programa asume una actitud pasiva lo que significó en algunos casos que el uso del espacio para realizar actividades fuera del horario de funcionamiento del centro -en general de 18 a 21 hs- fuese bastante difícil.

[12] Falta de presupuesto, precariedad institucional, retraso en los pagos y problemas en el sistema de contratación.

[13] AFJP significa Aseguradora de Fondos de Jubilación y Pensión, y es la nueva figura institucional -de carácter privado- que emerge tras la reforma del régimen provisional de jubilaciones y pensiones.

[14] En la definición de quienes estaban esa tarde como «público», la coordinadora del centro expresa toda una concepción respecto al tipo de acciones que se realizan y al lugar otorgado a quienes concurren a ellas.

[15] Objetivación en este parrafo lo interpreto como marcar una práctica a partir de un principio clasificatorio que identifique cualidades que no descansen en las visiones subjetivas de los sujetos. Sin embargo, debo señalar que el concepto de objetivación cultural, tal como lo usa Handler en este trabajo, apunta a la construcción -presente tanto en las ciencias sociales como en el discurso nacionalista- que considera que determinados rasgos pertenecen a determinada nación o región por tener determinada cultura, la cual constituye su contenido. Dicho concepto expresa la lógica que opera tras una visión del mundo como compuesto por entidades con límites precisos, a las cuales corresponden una cultura con determinados rasgos.

[16] Dentro de la producción sobre políticas culturales en nuestro país, el PCB es uno de los pocos programas que ha sido objeto de análisis específicos desde las ciencias sociales (Rubinich, 1992; Gravano, 1989; Winocur, 1993 y 1996), estando presente en reiteradas ocasiones en la bibliografía que toca el tema en general (Lacarrieu, 1994; Pérez Gollán, 1989; Schmucler, 1990; Wortman, 1994). Inclusive, durante la primera gestión que dirige el programa -1984/1989- se van a producir desde sus instancias directivas algunas ponencias presentadas en congresos (Haurie, 1988; Ramírez, 1988), así como una publicación entre el PCB y la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Haurie, Plano, Ramírez y Winocour, 1988). También la primer coordinadora del programa va a contar la historia del programa desde sus experiencias y anecdotas como directora del mismo. (Haurie, 1989)

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict. 1983. *Imagined Communities.* London: Verso.

ARANTES, Antonio A. 1989. La preservación del patrimonio como práctica social. En *Antropología y Políticas Culturales* (Rita Ceballos ed.). Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre. 1967. Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo*, Jean Poullion (ed.). México: Siglo XXI.

---------- 1985. The Market of Symbolic Goods. *Poetics* 14:13-44.

BRUNNER, José J., Alicia Barrios y Carlos Catalán. 1989. *Chile: transformaciones culturales y modernidad.* Santiago: FLACSO.

CENTRO DE PARTICIPACIÓN POLÍTICA (Movimiento de Renovación y Cambio-Unión Cívica Radical). 1987. Cultura y Democracia. Documentos de trabajo del Taller de Cultura y medios de Comunicación. *Cuadernos 1.* Buenos Aires: Centrode Participación Política.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. 1987. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En *Políticas Culturales en América Latina.* Néstor García Canclini (ed.). Op.cit. pp. 13-61.

----------. 1992. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GRAVANO, Ariel.1989. La cultura en los barrios. En *Conflictos y Procesos de la Historia Argentina Contemporánea,* Nro.23. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GRILLO, Oscar. 1995. Las asociaciones vecinales en Buenos Aires: restricciones sistemáticas y experiencias concretas. En *Público y Privado (Las organizaciones sin fines de lucro en la Argentina).* Buenos Aires: UNICEF/Losada. (pp.129-150).

HANDLER, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

HAURIE, Virginia. 1988. Rol del Estado y su organización en actividades de participación popular. Ponencia presentada en el Primer Seminario sobre Políticas Culturales. (Lima: Asociación Peruana de Promotores y Administradores Culturales).

----------. 1991. El oficio de la pasión. *El Programa Cultural en Barrios.* Buenos Aires: Sudamericana.

HAURIE, Virginia, Ana María Plano, Enrique Ramírez y Rosalía Winocour. 1988. Rol del Estado y su organización en actividades de participación popular: la experiencia del Programa Cultural en Barrios. (mimeo) Programa Cultural en Barrios - Secretaria de Extensión Universitaria/UBA.

LACARRIEU, Mónica, y Oscar Grillo. 1995. San Telmo: «Ilusión Urbana» que se

vende. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional «Lugares del poder y poderes del lugar en las Américas». Toulouse, Francia.

LACARRIEU, Mónica. 1994. «Lo porteño, lo barrial y lo idéntico»: Acerca de la gestión cultural en la ciudad de Buenos Aires. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Literatura y Crítica Cultural. Buenos Aires.

----------. 1996. Suave contrapunto entre tradición y modernidad. Ponencia presentada en el Simposio «Lo público y lo privado en las ciudades multiculturales». UAM-Iztapalapa. México.

LANDI, Oscar. 1987. Campo cultural y democratización en Argentina. En *Políticas Culturales en América Latina.* México: Grijalbo.

----------. 1991. *La cultura política de la Postransición.* Serie Contribuciones N° 71. Santiago: FLACSO-Programa Chile.

MÉTRAUX, G.S. 1972. Editorial: Les Politiques Culturelles. En *Cahiers D'histoire Mondiale* 14(3):431-438.

PÉREZ GOLLÁN, José A. 1989. La lucha es la jactancia de los antropólogos. En *Antropología y Políticas Culturales* (Rita Ceballos ed.). Buenos Aires.

RAMÍREZ, Enrique H. 1988. Formación permanente de y para animadores culturales. Ponencia presentada en el Simposio Las Políticas culturales y la Antropología Argentina Actual. DINAF. Buenos Aires.

RUBINICH, Lucas. 1992. *Tomar la Cultura del Pueblo, Bajar la Cultura al Pueblo (Dos Nociones de la Acción Cultural).* Buenos Aires: GECUSO.

SHAW, Roy. 1972. The Cultural «Animateur» in Contemporary Society. En *Cahiers D'histoire Mondiale,* op.cit.:460-472.

SCHMUCLER, Héctor. 1990. Innovación de la política cultural en la Argentina. En *Hacia un nuevo orden estatal en AméricaLatina?* -8- (Innovación cultural y actores socioculturales). Bs.As.: CLACSO - Biblioteca de Ciencias Sociales.

SECRETARÍA DE CULTURA-MCBA. 1986. Programa Cultural en Barrios (agosto 1984-diciembre 1985). Buenos Aires: MCBA.

SUBERCASEAUX, Bernardo. 1986. *El debate internacional sobre políticas culturales y democracia.* Santiago: CENECA.

WINOCUR, Rosalía. 1993. Políticas Culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989). *Perfiles Latinoamericanos* Año 2, N°3:97-118.

---------- . 1996. *De las Políticas a los Barrios: programas culturales y participación popular.* Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

WORTMAN, Ana. 1994. ¿Hay lugar para las políticas culturales en las sociedades postajuste? Cultura y espacio público (1983-1993). Ponencia presentada en las Jornadas por los 36 años de la Carrera de Sociología, UBA. Buenos Aires: noviembre de 1994.