



Antropología Social

Circo y política cultural en Buenos Aires

Julieta Infantino*

CONICET, Sección de Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. E-mail: julietainfantino@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo propongo analizar el lanzamiento de una política cultural de fomento para las artes del circo en la ciudad de Buenos Aires, iniciada en 2009 a través del I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires. A partir del estudio de la formulación e implementación de la política pública, presentaré algunas de las controversias que se desataron ante la intervención estatal en el campo artístico circense local en relación a ciertos conceptos clave: qué se entiende por políticas culturales, por democratización/popularización de la cultura y acerca del rol atribuido al Estado en dicha área. A través del análisis propuesto pretendo problematizar el entramado de diversos y desiguales agentes involucrados en el campo de las políticas (culturales). Así, propongo analizar los discursos oficiales que inspiraron la creación de la política en estudio y los rechazos y negociaciones que generó la implementación de esta nueva modalidad de intervención pública en el ámbito cultural circense.

Palabras clave: Políticas Culturales; Disputas; Artes circenses; Democratización/Popularización de la cultura.

Circus and cultural policies in Buenos Aires

Abstract

In this paper I propose to analyze the release of a cultural policy to promote circus arts in the city of Buenos Aires, started in 2009 through the First Buenos Aires International Circus Festival. Through the analysis of the formulation and implementation of the public policy, I will present some of the controversies that emerged from state intervention in the local circus art field in relation to certain key concepts: what is meant by cultural policies, by democratization / popularization of culture and about the role attributed to the State in this area. Through the analysis proposed I intend to problematize the diverse and unequal actors involved in the field of (cultural) policies. Thus, I intend to analyze the official speeches that inspired the creation of the policy under study and the rejections and negotiation generated by the implementation of this new way of public intervention in the circus cultural field.

Keywords: Cultural policies; Disputes; Circus arts; Democratization / Popularization of culture.

En este trabajo analizo las nuevas modalidades de implementación de políticas culturales en el campo circense de la ciudad de Buenos Aires, a través del ingreso a la agenda pública de este arte escénico y de las tensiones y negociaciones que se desarrollaron luego del lanzamiento de la política cultural que estudiaré: el Buenos Aires Polo Circo, Programa dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires (en adelante GCBA). Partiendo de la noción de que las políticas culturales son un territorio en permanente disputa, en este artículo pongo especial atención en los diversos modos de significarlas entre los actores de la formación cultural circense local y los agentes estatales del área de cultura.

En mi tesis doctoral, el concepto de formación cultural propuesto por Raymond Williams (1981) permitió delimitar agrupamientos y estudiar modos organizativos de los artistas locales, experiencias compartidas, puntos

de conjunción así como fracciones y disputas al interior de los grupos y con agentes externos a los mismos. En la investigación doctoral estudié el proceso de reactivación y legitimación de las artes del circo en la ciudad de Buenos Aires, desarrolladas entre los años post dictatoriales y la actualidad. El circo había sido históricamente denostado y desvalorizado como arte menor, en un país que largamente ponderó un canon estético clásico de valoración artística. Más cerca de lo grotesco y de lo popular, el circo ocupó largamente un espacio de legitimidad marginal, hasta que en los años '80 comenzó a ser recuperado y resignificado por nuevos actores sociales.

Cabe destacar que trabajé con un recorte que focalizó en nuevos actores sociales, que no provenían de la tradición familiar circense y que comenzaron a recuperar estos lenguajes artísticos desde el final de la última dictadura militar (1976-1983) a partir de su aprendizaje en escuelas

Recibido 28-08-2014. Recibido con correcciones 04-11-2014. Aceptado 20-03-2015

Revista del Museo de Antropología 8 (1): 157-170, 2015 / ISSN 1852-060X (impreso) / ISSN 1852-4826 (electrónico)
<http://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/index>

IDACOR-CONICET / Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

y centros culturales independientes y/o estatales. Algunos de los primeros maestros de estas nuevas generaciones de artistas fueron “cirqueros de familia”, gente que provenía de la tradicional forma de reproducción de estas artes. No obstante, durante el proceso de reactivación estudiado los vínculos entre los llamados Circos Tradicionales y los jóvenes artistas formados en Escuelas fueron escasos y en coyunturas limitados a los pocos maestros que divulgaron los saberes circenses. Por lo tanto, cuando analice los conflictos desatados en la ciudad a partir del lanzamiento del Buenos Aires Polo Circo, referiré a las disputas entre agentes estatales y la formación cultural referenciada.

Como mencioné, uno de los ejes centrales de este trabajo es estudiar los conflictos desatados en la formación cultural circense ante el ingreso de estas artes a la agenda pública. Para ello, presentaré a lo largo del artículo un análisis basado en diversos materiales que provienen de una investigación de larga duración. En 1999, comencé a acercarme a artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires con el objeto de realizar una primera investigación que dio lugar a mi Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas: *“La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina. Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires”* (Infantino 2005). Allí trabajé algunos aspectos, más bien estéticos, de la renovación de estas artes principalmente desde propuestas de arte callejero y, posteriormente en la investigación doctoral propuse una continuación de las líneas de análisis que en la investigación anterior habían quedado simplemente esbozadas: las políticas culturales dirigidas al arte circense porteño y los modos en que los jóvenes productores culturales disputaban y negociaban el reconocimiento de sus prácticas. Cuando a principios del año 2009 se anunció el lanzamiento de una política cultural destinada a estas artes, me encontraba en pleno trabajo de campo, frecuentando escuelas de Circo y Centros Culturales, realizando entrevistas a directores, docentes, alumnos, artistas y gestores culturales y asistiendo a diversas instancias de encuentro de la formación cultural como muestras artísticas, varietés, charlas, espectáculos callejeros y de sala, entre otros. Para esa época el número de espacios culturales donde se enseñaba y aprendía circo quedaba circunscrito a no más de veinte espacios en la ciudad¹, generando un circuito de producción y reproducción de estas artes en el que los artistas circulaban manteniendo relaciones de cooperación y de competencia por reconocimiento y recursos. Por lo tanto,

¹ El circo se ha convertido en una práctica artística que a lo largo de las últimas dos décadas viene atravesando un innegable proceso de reactivación ocupando cada vez más espacios en la escena cultural Argentina. El crecimiento de la actividad se evidencia en la cantidad y calidad artística, en la proliferación de actores interesados en el aprendizaje de estos lenguajes, en la multiplicación de espacios de enseñanza y en el acceso de estos lenguajes artísticos a circuitos legitimados de arte, a políticas oficiales locales, nacionales e internacionales así como a circuitos comerciales y ofertas mediáticas. No obstante, el crecimiento de los últimos cinco años sobre todo de los espacios de enseñanza/aprendizaje ha sido tan vertiginoso que actualmente el registro de los mismos solo sería abarcable desde medios estadísticos.

las tensiones y controversias desatadas ante el anuncio de la política cultural pudieron ser relevadas en primera instancia, desde la misma observación participante, situación que luego fue profundizada en entrevistas.

Entre los años 2009-2011 realicé 7 entrevistas delimitando la unidad de análisis (Guber, 1991) con la selección de actores estratégicos y reconocidos en la formación circense local. Los mismos fueron seleccionados por su trayectoria de más de 15 años como artistas, docentes, directores/creadores de escuelas y/o gestores culturales. Asimismo, una vez finalizado el 1º Festival Internacional de Circo llevé a cabo una entrevista a la creadora y actual directora del Polo Circo, una gestora cultural concebida por gran parte de la formación cultural circense como integrante de la misma. Paralelamente, fui confeccionando un corpus que agrupó noticias periodísticas vinculadas al lanzamiento del programa y a su posterior desarrollo, comentarios y anuncios en blogs y páginas Web y material de divulgación del propio programa Buenos Aires Polo Circo. El análisis del discurso oficial -limitado al jefe de gobierno porteño y a su ministro de cultura- en este trabajo estará basado en el estudio de este corpus y sobre todo en la selección que los propios agentes gubernamentales han realizado para presentar la política cultural en su material de difusión (Programas, página Web oficial, canal de noticias informal del GCBA). Asimismo, realicé observación participante en los Festivales Internacionales de Circo de Buenos Aires realizados anualmente desde 2009.

La estructuración de este trabajo incluye un primer apartado donde desarrollo un estado del arte acerca de las perspectivas contemporáneas sobre el estudio de la cultura y las políticas culturales que servirá como marco conceptual para este artículo. Luego, dedico el siguiente apartado al análisis del lanzamiento de la política cultural de fomento para las artes del circo en la ciudad de Buenos Aires. Realizo una detallada descripción de esta coyuntura y presento las primeras controversias desatadas entre la propuesta gubernamental de política cultural y los actores culturales, específicamente de la formación cultural circense local. En una última parte analítica, estudio los sentidos disputados en torno a las políticas culturales y el rol del Estado organizando el análisis en tres apartados diferenciados. El primer lugar, examino el modo en que se presenta el recurso de la cultura para la transformación social y urbana en el discurso oficial. Luego, estudio las resistencias desarrolladas por los trabajadores culturales porteños ante los lineamientos de la política cultural. Por último, analizo la tensión entre conceptualizaciones diferenciales de políticas culturales que se debaten entre los mega-eventos y la democratización/ promoción del arte.

Marco conceptual

Desde la década de 1970, comienza a producirse un giro teórico en el modo de estudio de los bienes culturales,

cuando se pone en debate la manera de abordar el estudio del arte y de los objetos culturales desde distintas propuestas. Por un lado, se propone traspasar el análisis descriptivo de las piezas u obras de arte en sí mismas para estudiar los procesos de producción, circulación y consumo (Williams 1977, 1981; García Canclini 1987), posando la mirada en los artistas como productores culturales insertos en "mundos de arte" (Becker 1982 [2008]) o en "campos" artísticos relativamente autónomos, en los que se disputa un capital específico (Bourdieu 1990). Por otro lado, se pone especial atención en las instituciones públicas y privadas encargadas de la promoción y el fomento de las artes, a través del análisis de sus políticas culturales (Williams 1977; García Canclini 1987; Chauí, 1985; Garretón et.al. 2003).

El desarrollo de estos replanteos, entre otros, puso en evidencia la intervención en el campo cultural de diversos agentes en el marco de una distribución desigual del poder. Estado, mercado, agencias y organismos internacionales, movimientos sociales, organizaciones civiles, colectivos culturales disputan espacios de reconocimiento y sustentabilidad para la producción cultural que pueden incidir de diversas maneras en la formulación de políticas culturales (Rotman 2001; Bayardo y Lacarrieu 1999; Crespo et. al. 2007). En este contexto la cultura se presenta como recurso que los distintos agentes utilizarán con determinados intereses y sentidos (Yúdice 2002). Recurso para fomentar el desarrollo desde diversas conceptualizaciones; herramienta para promover "la tolerancia" por la diversidad; estrategia para animar el consenso y la cohesión en sectores empobrecidos o para luchar por la transformación de las desigualdades sociales.

La integración de nuevos sectores culturales a la acción pública fue instalando la valoración de prácticas y saberes otrora desestimados como atrasados y exóticos, que se presentaron como fenómenos de interés para las industrias culturales, los sectores privados y el turismo. Algunos estudios profundizan en las consecuencias de la incorporación de prácticas y expresiones "populares" y "tradicionales" al actualmente denominado "patrimonio intangible" y su vinculación con la lógica impresa por el mercado (Cruces 1998; Prats 1997; Morel 2011). Se trabaja con la influencia de los lineamientos de agencias y organismos internacionales, que van proponiendo con el paso del tiempo, diversas y cambiantes estrategias para fomentar el "desarrollo": desde las propuestas de desarrollo económico de los años 1950 y 1960 al desarrollo "humano", "sustentable" o "empoderado" de las últimas décadas. A partir de este último tipo de proposiciones, el arte y la cultura comenzaron a ser presentadas como estrategias para "empoderar" a sectores vulnerados, y en diversas instancias, para paliar desigualdades estructurales y/o gestionar el riesgo social. En algunos casos abogando por la transformación social y luchando por el acceso igualitario a los derechos culturales y, en otros, desde posiciones acriticas, invisibilizando aspectos vinculados a la política y el poder (Infantino

2012; Kliksberg 1999; Murillo 2006).

En este nuevo contexto, la política cultural dejó de ser pensada en su sentido restringido, como un instrumento para ofrecer servicios y acceso a "la cultura", entendida esta última como las "bellas artes", las piezas de museos, los monumentos y bienes que enaltecen los valores tradicionales de corte nacional, etc. De este modo, se pasó a hablar de políticas culturales acentuando su carácter plural, como herramienta con múltiples fines. Asimismo, se propuso entender a las mismas como un terreno que excede la exclusividad estatal, abarcando "a un vasto conjunto de instancias, agentes, instituciones, organizaciones, incluidas las empresas, fundaciones o corporaciones, que hacen política cultural" (Garretón et. al. 2003: 28). No obstante, cuando se plantea que las políticas culturales son una arena de negociaciones entre diversos agentes estatales, comunitarios y/o autogestivos (Crespo et. al 2007), debemos tener en cuenta que dichos agentes no poseen el mismo grado de poder para decidir e implementar las políticas. En definitiva, son las instituciones estatales las que cuentan con la autoridad y potestad para implementar la acción pública. El Estado a través de sus políticas reconoce, legitima o excluye distintas expresiones, objetos y/o prácticas culturales (Raggio 2005; Prats 1997; Cruces 1998), situación que se presenta como proceso, por lo que es variable a lo largo del tiempo. En algunos períodos, ciertos saberes y prácticas se vincularán a las identidades a ser protegidas e incorporadas, y en otras, podrán ser rechazadas.

En el caso específico que estudiaremos, un arte popular que había sido históricamente deslegitimado y que no contaba con políticas que promovieran su desarrollo despierta el interés de agentes e instituciones estatales, desatando un proceso de reconocimiento y legitimación. Este nuevo escenario genera una serie de conflictos con la formación cultural circense local, que critica a la nueva política cultural alegando una mala asignación de los recursos y la poca consideración de su trayectoria, en muchos casos de más de 20 años, en la reproducción y revitalización de estas artes en la ciudad. De esta manera, los artistas locales evalúan la acción estatal y sobre todo los discursos gubernamentales que analizaremos en clave de apropiación y despojo. Asimismo, gran parte de los profesionales locales son relegados como simples espectadores de los mega-eventos que propone la nueva política pública, en los que se contratan artistas extranjeros al tiempo que se disponen de escasos recursos para promover, valorizar y preservar las expresiones artísticas locales.

A lo largo del trabajo veremos como las controversias desatadas luego del lanzamiento de la política cultural evidencian esta arena de disputas y negociaciones entre los distintos agentes involucrados en el campo cultural, donde se sostienen sentidos en pugna acerca de los contenidos y lineamientos que debieran caracterizar a la misma. Analizaremos entonces el lanzamiento de una

política pública y sus primeros años de implementación mostrando procesos caracterizados por la impugnación y la negociación.

Análisis del lanzamiento de una política cultural

“Buenos Aires Polo Circo” es el Programa del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires dedicado al fomento de las artes circenses, que inició sus actividades con la realización del *I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires* entre el 29 de junio y el 5 de julio de 2009. El proyecto fue encargado por el Ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires a Gabriela Ricardes, una artista y gestora cultural. Gabriela había comenzado su trayectoria con las artes circenses a mediados de los años '80 cuando, como tantos otros artistas teatrales, indagó en estos lenguajes artísticos integrando un grupo de arte callejero. A mediados de los años '90 fue la productora y creadora de un recordado espectáculo circense -“*Tracción a cuerda*”, en el Parque de la Costa- que tuvo la particularidad de reunir a artistas provenientes de la tradición familiar circense y a artistas que venían aprendiendo estos lenguajes en Escuelas y Centros Culturales de la ciudad de Buenos Aires. En el año 2000 fundó “El Coreto”, una reconocida escuela de artes circenses de la ciudad y en 2009, casi paralelamente al anuncio del Polo Circo, creó bajo su dirección la primera carrera universitaria en artes circenses del país en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

El lanzamiento oficial del Programa fue realizado a poco más de un año de comenzada una nueva gestión gubernamental en la Ciudad de Buenos Aires². Desde su inicio, en materia de políticas culturales, dicha gestión había sido cuestionada por diferentes sectores sociales debido a intentos de recorte presupuestario- algunos frustrados y otros logrados-, atraso en el pago de salarios, planes de reestructuración de políticas, cierta tendencia “privatizadora” de los espacios culturales y sucesivos intentos de desalojo o clausuras a espacios considerados “alternativos” o “populares”.

Si bien nuestra intención aquí no es analizar las medidas propiciadas en el terreno cultural en general durante esta gestión gubernamental en la Ciudad, resulta pertinente brindar algunos datos que posibiliten una comprensión más cabal del clima desaprobatorio que se venía registrando con respecto a la acción gubernamental en materia cultural para 2009, momento del lanzamiento de la política cultural foco de este estudio.

Una de las marcas de la gestión gubernamental que se analizará fue fomentar a la cultura como recurso

² El 10 de diciembre de 2007 asume Mauricio Macri como Jefe de Gobierno porteño, perteneciente a un nuevo partido que se denomina Unión PRO, de tendencia centro-derecha. Cuando se hable de política “macrista” o “macrismo” también se está haciendo referencia a la actual gestión gubernamental, que en julio de 2011, ha sido reelecta con un alto caudal de votos.

“rentable” de la ciudad, en función de absorber la fuerte demanda del turismo extranjero. Cabe destacar que esta tendencia no es inaugurada por esta gestión gubernamental. La creciente vinculación de la cultura con el turismo extranjero se registra en la ciudad desde principios de los años 2000 (Crespo y Lander 2001), incrementada luego del fin de la “convertibilidad” monetaria en diciembre de 2001. Paralelamente, convertir a “la cultura” en “el” recurso de desarrollo porteño se conjugó, entre otras cosas, con la tendencia creciente a la espectacularización y centralización de la cultura en mega-eventos característica de diversas capitales de América Latina, y que había sido una “marca” de la oferta cultural porteña de la última década. Ejemplo de ello es el crecimiento de los Festivales porteños -tanto la envergadura de los mismos como su diversificación, teniendo en cuenta la creciente cantidad de géneros artísticos cubiertos por esta modalidad de política cultural- situación que llevó a la creación de áreas específicas implementadas para organizar y ejecutar los Festivales que componen la agenda cultural del GCBA³.

Este vínculo entre cultura/ mega-eventos/ rentabilidad se verá acentuado en la gestión gubernamental estudiada. Paralelamente, durante 2008, primer año de gestión de Hernán Lombardi, Ministro de Cultura porteño, comienzan a tomarse algunas medidas que intentarían controlar el funcionamiento de programas culturales del GCBA, asociados dentro del campo cultural porteño a una idea de cultura democratizadora y participativa, como el emblemático Programa Cultural en Barrios (PCB)⁴. Ejemplo de ello fue el anuncio del cierre de más de 500 talleres gratuitos del PCB, por supuestas irregularidades en su funcionamiento. Cabe destacar que dicho anuncio no fue efectivamente llevado a cabo y su resolución se dio a partir de aquello que podríamos pensar como una característica del comienzo de dicha gestión -el anuncio de medidas, desde recortes presupuestarios, despidos o designaciones fallidas de funcionarios, y su posterior contramarcha-. No obstante, este tipo de acciones instalaron un clima de descontento y desaprobación frente al inicio de la gestión de Lombardi en un amplio sector del campo cultural que se tradujo en acciones de protesta como el acampe artístico realizado frente al Ministerio de Cultura porteño el 7 de abril de 2008, denunciando las anunciadas decisiones gubernamentales (“Fuego cruzado por el cierre

³ En 2002 se crea, a través del Decreto N° 834, el PROFECI -Programa Festivales de la Ciudad. El crecimiento de estas actividades obligó a formar, tan solo dos años más tarde en el 2004, por medio del decreto N° 2.049, la Dirección General Festivales y Eventos centrales de la Ciudad (a la cual se le transfiere el Programa Festivales de la Ciudad) dependiente del ahora Ministerio de Cultura porteño (antes Secretaría) (Morel, 2011).

⁴ Este programa que propone talleres de diversos lenguajes artísticos en los distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires fue creado en 1984 y se ha consolidado como un emblema de política cultural tendiente a la democratización de la cultura, la valorización de expresiones populares otrora no contempladas como “cultura”, la descentralización y el fomento de la participación ciudadana. Más adelante retomaremos el mismo.

de talleres culturales”, Diario Clarín, 8/4/2008).

Es en este contexto que se realiza el anuncio de una política integral de fomento de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires, bajo la dirección de Gabriela Ricardes y dependiente del Ministerio de Cultura del GCBA. El arribo de una propuesta estatal para la promoción y puesta en valor del circo, arte históricamente desatendido por políticas públicas, generó múltiples reacciones.

Recordemos que el Circo en Argentina ha sido un arte desvalorizado como arte menor o mera curiosidad, arte popular en un sentido peyorativo. Estudiamos en otros escritos (Infantino 2012; 2013a) como una vez finalizada la última dictadura militar en el país (1976-1983) diversos grupos de jóvenes artistas, sobre todo provenientes del teatro, comenzaron a recuperar estos lenguajes denostados desde cánones de valoración artística hegemónica. Con una fuerte apuesta a la democratización de las artes desde propuestas de arte callejero, se afianzaron algunos de los precursores de la renovación de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires, que se consolidó a partir de los años '90. Desde aquellos años hasta el lanzamiento de Buenos Aires Polo Circo en 2009, las políticas oficiales dirigidas al arte circense habían sido inexistentes o ambiguas, fragmentarias y discontinuas, evidenciando falta de estímulos, de planes culturales integrales y de organismos que valoraran y promovieran estas artes.

En parte, esta historia de desvinculación entre las artes circenses y las políticas públicas de fomento explica la sorpresa y desconfianza que provocó la propuesta del Polo Circo en un amplio segmento de la formación circense local. Asimismo, la antedicha tendencia a ponderar la “rentabilidad” de la cultura -frecuentemente enmarcada en la realización de mega eventos- en desmedro de propuestas reivindicadas como “populares”, “independientes” y “autogestivas”, consolidaba el clima de desconfianza y rechazo ante la propuesta oficial.

Luego de unas semanas de desconcierto ante el anuncio de la política pública, para fines de marzo, apareció información en la página oficial del Ministerio de Cultura del GCBA. Se expusieron las directrices prioritarias del Buenos Aires Polo Circo, que, además del Festival Internacional, involucraría cuatro líneas de acción vinculadas a la formación artística, a la exhibición de espectáculos, al apoyo a la creación de espectáculos de pequeñas y grandes compañías y a la creación de un espacio para la documentación bibliográfica y filmográfica. (Información disponible en el sitio oficial del Ministerio de Cultura del GCBA durante 2009).

La política cultural “prometía” un involucramiento estatal activo para la promoción de las artes circenses en la ciudad, luego de décadas de inexistencia de ámbitos oficiales de valoración. Asimismo, evidenciaba

la presencia de asesores calificados en su diseño, que conocían acerca de las artes circenses y que proponían diversas líneas de acción para promover estas artes. Y aunque resultaba llamativo que se fomentaran las artes circenses en una gestión gubernamental que había comenzado anunciando el cierre de talleres barriales de arte, muchos de ellos de circo, los ejes anunciados en la política cultural generaban mucha expectativa. “¿Cómo hago para presentar un espectáculo con mi compañía? ¿Cuándo se va a abrir la convocatoria de las ayudas para la creación? ¿Va a haber subsidios para los artistas?” Este era el tipo de preguntas que se escuchaban en las Escuelas y Centros Culturales que frecuentaba durante el trabajo de campo para el momento de lanzamiento de Buenos Aires Polo Circo.

Una situación que agregó desconfianza al lanzamiento del proyecto oficial fue que para el momento en el que se estaba presentando el mismo, la *Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi*⁵ recibió una orden de desalojo. Si bien la orden de desalojo no fue enviada por el Ministerio de Cultura -provenía del Ministerio de Desarrollo Social del GCBA y no tenía ninguna conexión con el Programa Polo Circo-, al interior de un sector de la formación cultural esto se interpretó como una acción premeditada de la gestión gubernamental, a través de la cual se evidenciaba la intencionalidad de cercenar espacios autogestivos y populares mientras se promocionaban a las importantes compañías francesas de Circo que visitarían la ciudad para el I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires. En el sitio de Internet de la cooperativa de artistas Trivenchi aparecieron comentarios críticos en respuesta a los anuncios de la página oficial que tomaban a Francia y Canadá como referentes de producción circense.

“¿Qué nos vienen a dar clases de originalidad y de historia? ¿A nosotros? Nosotros conocemos muy bien la originalísima historia del circo urbano en Buenos Aires y hemos dado sobradas muestras de creatividad al tener que inventar y reinventar permanentemente formas de trabajo y de organización para enfrentar el mundo devastado por las privatizaciones (...) Tenemos mucho para contar y aportar, de hecho lo venimos haciendo sin necesidad de Festivales Internacionales de los que tendríamos que ser anfitriones, no excluidos espectadores” (Información publicada en el Blog de la Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi, 2009).

⁵ La actualmente denominada *Cooperativa de Trabajo Cultural Trivenchi*, es un colectivo de artistas que se conformó cuando en 2001 ocuparon un galpón abandonado en el barrio de Villa Crespo, y lo transformaron en un centro cultural abierto a la comunidad. Allí comenzaron a realizarse funciones de circo y talleres “a la gorra”. Sus actividades crecieron durante dos años hasta que en 2003 fueron desalojados y trasladados a un Galpón cedido por el GCBA, ubicado en el barrio de Constitución. Los Trivenchi mantienen un discurso y una estética que recupera lo que suele denominarse movimiento *Okupa* o *Squatter*.

Entre rumores y enojos que caracterizaron los meses transcurridos desde el lanzamiento del Programa (marzo) a la realización del I Festival (junio), desde la formación cultural circense no se realizaron demasiadas acciones ni propuestas para exigir algún tipo de cambio en el contenido del proyecto oficial.

Una vez comenzado el evento, la mencionada preponderancia de artistas extranjeros, sobre todo franceses (de los 11 espectáculos internacionales, uno era español, otro de Brasil y otro de Israel, el resto de Francia) generó más descontento entre gran parte de los artistas locales. Asimismo, la inexistencia de un jurado y la participación de alumnos de las escuelas y centros de formación vinculados a la directora del programa oficial, instaban a pensar en cierto favoritismo para la selección de los protagonistas del Festival. Una de las críticas más importantes que recibió el Programa Polo Circo luego del I Festival de parte de un sector importante de la formación cultural local fue la de no incorporar a la mayoría de los protagonistas con más trayectoria de la escena local.

Recordemos que para el año 2009 había referentes del circo en la ciudad con más de 15 o 20 años de trayectoria entre los que podríamos mencionar a: la Escuela de Circo Criollo de los hermanos Videla creada en 1982 como primer espacio de enseñanza de las artes circenses en Argentina; al payaso Chacovachi que comenzó sus actuaciones callejeras en 1982 y es un referente del circo callejero en el país y la región; el grupo de Teatro Catalina Sur, que aunque destacado como una de las experiencias más antiguas de teatro comunitario, ha trabajado con los lenguajes circenses y con su enseñanza desde los años '80 post dictadura; la Escuela La Arena creada en 1994 y dirigida por Gerardo Hochman, cuyas producciones dentro del estilo Nuevo Circo son referentes indiscutidos en la escena local; Circo Social del Sur, con funcionamiento desde 1995, dirigida por Mariana Rúfolo y Pablo Holgado, reconocidos internacionalmente como referentes de circo social como estrategia arte transformadora; la Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectáculos Callejeros, espacio de encuentro que funciona anualmente desde 1996, congregando a la formación cultural circense; el Circuito Cultural Barracas, espacio de referencia de históricos encuentros de Payasos, que funcionaron hasta mediados de los 2000. Ninguno de estos referentes participó para el 1º Festival.

Si bien en años posteriores esta tendencia intentó revertirse con mayor participación de artistas locales -en el 2º y 3º festival participaron algunos artistas agrupados en la Convención, el Payaso Chacovachi y artistas de la escuela La Arena- analicé en otros trabajos (Infantino, 2012, 2014) cómo ciertas irregularidades en la implementación de la política cultural -participación de grupos y compañías vinculadas a los espacios de enseñanza dirigidos por la gestora del programa oficial; falta de un jurado de jerarquía, cuyos miembros no estén

involucrados directamente en los proyectos evaluados; ausencia de convocatorias abiertas durante el II y III Festival; incumplimiento de los ejes de promoción de las artes circenses locales anunciados como líneas del Programa: Formación; Documentación; Ayudas a la creación- llevaron a que gran parte de los artistas circenses locales se organizaran a partir del año 2011 con el fin de denunciar el funcionamiento del Buenos Aires Polo Circo y de exigir una modificación en la forma de implementación de la política cultural. Este proceso de organización colectiva se concretizó en la conformación de un colectivo artístico denominado Circo Abierto, que si bien surgió como iniciativa para denunciar el mal funcionamiento del Polo Circo, trascendió estos propósitos iniciales y actualmente se consolida como un colectivo representativo de demanda hacia el Estado para que promueva políticas tendientes a consolidar el desarrollo de las artes circenses tanto a nivel local como nacional. Esta temática excede este artículo y puede consultarse en otros trabajos (Infantino 2012, 2014).

Lo que proponemos analizar en las páginas subsiguientes son las tensiones que se generaron en los primeros años post involucramiento del Estado, que se caracterizaron por evidenciar posturas disímiles en cuanto al modo de concebir el rol, lineamientos y formas de implementación de las políticas culturales. De hecho, algunas de estas controversias pueden apreciarse claramente en la cita que transcribo, fragmento de unos volantes que se repartieron en la puerta del establecimiento de Polo Circo el día de su inauguración, en una protesta organizada por la Cooperativa Trivenchi a la que adhirieron algunas escuelas y espacios culturales⁶:

“Facho Circo: un golpe a la cultura popular” [donde se planteaban argumentos como los siguientes]: “Desde hace varios años el circo ha adquirido un lugar importante dentro de la cultura popular de la ciudad (...) numerosas agrupaciones independientes desarrollaron vínculos donde no había (...) Hoy viene un gobierno como el de Mauricio Macri a querer decirnos como se hace esto, a ignorar el trabajo ya hecho, negando la verdadera cultura de la ciudad e imponiendo una forma” (Fragmentos del folleto repartido en la Protesta ante el Polo Circo realizada el 3/7/2009).

La cita transcripta evidencia cómo se pondera desde un sector de la formación cultural estudiada, un modo de concebir al circo como “cultura popular” y como “verdadera cultura” de la ciudad versus otro modo de concebirlo, representado en el programa gubernamental de política cultural. En el mismo el circo fue presentado como un arte rico y dinámico que ha atravesado un

⁶ Adhirieron a la mencionada protesta la escuela de Circo Criollo, el Centro Cultural Spilimbergo, el Espacio Multisectorial, el Espacio Cultural Quetren, el Circo Atas y Sexto Cultural.

proceso de deterioro artístico y técnico que comenzó a revertirse en países referentes como Francia y Canadá a partir de la incorporación del mismo en las políticas públicas. (Información de presentación del Proyecto Oficial Polo Circo, disponible en la Página oficial de Cultura del GCBA en 2009). En este sentido, la definición legítima de las artes circenses involucra "sentidos de la cultura en tensión".

Asimismo, se lee en el fragmento anterior la apreciación de la política cultural en clave de despojo, desde una lectura dicotómica que evalúa la acción pública en contraposición a la acción independiente, siendo la primera connotada negativamente frente a una suerte de idealización del desarrollo independiente del circo. Considero que gran parte de las controversias desatadas a partir del lanzamiento de la política cultural deben ser analizadas teniendo en cuenta este tipo de representaciones. La histórica desvinculación de la formación cultural circense del Estado como agente promotor de estas artes durante los años '90 y gran parte de los 2000, había llevado a la idealización de la autogestión y la independencia, y a la representación del Estado como un todo homogéneo con el que no se negociaba la promoción artística y frente al que en muchos casos había que resistir. El anuncio de la propuesta oficial, aunque claramente necesaria y auspiciosa en tanto prometía reconocimiento y legitimación para las artes circenses, generó desconfianza y resistencia. Y sobre todo evidenció disputas que fueron iluminando formas diferenciales de concebir las políticas culturales y el rol del estado en las mismas así como distintas maneras de concebir las prácticas culturales circenses.

Sentidos disputados en torno a las políticas culturales y el rol del Estado

Teniendo en cuenta las propuestas que desarrollé como marco conceptual de este trabajo, me pregunto: ¿Cómo y bajo qué justificaciones se selecciona al arte circense como eje de política pública? ¿Cómo influyen ciertas dinámicas macro, como los lineamientos de agencias y organismos internacionales, para justificar la incorporación de prácticas y saberes culturales otrora negados y desatendidos? ¿Qué intersticios presentan las políticas estatales para habilitar acciones alternativas, negociaciones y/o resistencias? Para ordenar la exposición, utilizaremos algunos puntos de análisis diferenciándolos aún cuando los mismos se encuentran entrelazados.

a) el recurso de la cultura en el discurso oficial

El Programa estatal que estamos analizando fue anunciado por las autoridades de gobierno, entre otras cosas, 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. Cito algunas frases del Jefe de Gobierno

porteño con las que se lanzó el proyecto:

"el arte del circo puede convertirse en una alternativa profesional y además cumple con el compromiso de promover la cultura en nuestros barrios y especialmente en el sur de la Ciudad (...) Queremos que las cosas de calidad estén en todos los lugares de Buenos Aires (...) Este es un trabajo innovador que abre otro capítulo y una nueva posibilidad para que nuestra juventud pueda desarrollarse, ponerle pasión a una nueva actividad y vincularse con la sociedad y el mundo" (Nota periodística- Agencia Comunas, 23/3/2009).

O como sostuvo el Ministro de Cultura de la ciudad:

"Esto tiene que ver fundamentalmente con la búsqueda continua de vanguardia y excelencia y, además, con entender la cultura como herramienta de inclusión" (Nota periodística- adn.es/Cultura, 20/3/2009).

En las palabras de las autoridades gubernamentales "el circo" se presentó como una posibilidad de encontrar en "la cultura" una herramienta para el desarrollo de un territorio, la zona sur de la ciudad, que suele ser representada como zona de inseguridad, exclusión, hostilidad y escaso acceso a la cultura. Nuevamente las palabras del Ministro de Cultura:

"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" (fragmentos extraídos del Programa Oficial del II Festival Internacional de Circo de Buenos Aires-Polo Circo).

Entonces, un proyecto que se propone llevar entretenimiento y cultura a una zona "tan hostil" como el sur de la ciudad, se presenta como una posible solución a problemáticas sociales como la exclusión y la inseguridad. Cabe destacar la imprecisión en relación con el modo en que las autoridades gubernamentales planificaban promover la "inclusión", la "seguridad" y la "pertenencia" en una zona desfavorecida, en tanto no quedaban claras sus estrategias en materia de políticas públicas para lograrlo. Asimismo, estos discursos presentaron a "la zona sur de la ciudad" como un territorio vacío de cultura, al que había que llevarle un proyecto como 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. (...) 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” (fragmento de presentación de Mauricio Macri en Programa del II Festival Internacional - mi resaltado).

De este modo, los discursos gubernamentales que rodearon la promoción de la política cultural invisibilizaron la trayectoria de muchos artistas que tienen larga historia en la actividad circense en esa zona de la ciudad. Nombré previamente a la Escuela de Circo Criollo, a Circo Social del Sur o a la Cooperativa de Trabajo Trivenchi; solo por mencionar tres espacios autogestivos que se destacan como espacios de encuentro, reproducción y circulación de las artes circenses en esta zona de la ciudad -los tres funcionan en un radio de no más de 20 cuadras del emplazamiento del Polo Circo-. Al utilizar frases como las citadas, que presentan al proyecto oficial como “el faro” que va a “vigorizar una zona olvidada”, llevando “entretenimiento y cultura” a esa zona de la ciudad a través de un proyecto de política cultural, las autoridades gubernamentales negaron las trayectorias de diversas iniciativas autogestivas como las que fuimos citando y hasta de Programas dependientes del propio Ministerio de Cultura de la ciudad que actúan en la zona. Ejemplo de ello es el Centro Cultural del Sur dependiente del GCBA, espacio que desde los años '90 brindó talleres y espectáculos circenses, ubicado a tan solo unas cuadras del Polo Circo.

La apelación desde el discurso gubernamental al “circo” como la herramienta para “vigorizar” una zona postergada se conjugó con otra vertiente de política cultural vinculada a los usos del arte para la inclusión/ transformación social. Podemos destacar -desde la década de 1990 aunque desarrolladas con mayor intensidad en los 2000- la existencia de una línea de acciones autogestivas y políticas públicas que vinculan el área de las políticas sociales y culturales a través de la oferta de espacios de acceso a las artes y/o a la producción artística destinados a niños y jóvenes en situaciones de vulnerabilidad social (Infantino, 2012). Ejemplo de ello son las experiencias de orquestas juveniles, las del uso de las danzas, las artes visuales, el teatro y demás lenguajes que se transformaron en instrumentos de intervención social desde las artes⁷.

Dentro de este campo de acción que comúnmente se agrupa bajo el paraguas de promoción cultural, las artes circenses han tenido su especificidad desde estrategias conocidas como Circo Social, que en líneas generales remiten al uso de la enseñanza de técnicas circenses

⁷ Para profundizar en este tipo de experiencias se puede consultar la Red latinoamericana de arte para la transformación social.

para trabajar con poblaciones vulneradas. En sus más de dos décadas de desarrollo en distintas partes del mundo, el llamado Circo Social se fue convirtiendo en una estrategia para trabajar con niños/as y jóvenes en situaciones vulnerables así como para enfrentar distintas problemáticas sociales, desde conflictos bélicos al trabajo con personas en situaciones de encierro o con mujeres abusadas, o con salud mental y discapacidad, entre otras⁸.

En Buenos Aires en 1991, Mariana Rúfolo, artista circense co-fundadora de la Organización Social actualmente denominada *Circo Social del Sur*, comenzó con sus primeras experiencias de trabajo a través de un taller de zancos con niños de un barrio popular de la zona Sur del conurbano bonaerense. Para mediados de los noventa junto con Pablo Holgado comenzaron una actividad sostenida de enseñanza en formato de talleres comunitarios dirigidos a niños/as y jóvenes de sectores desfavorecidos socialmente en villas de la ciudad de Buenos Aires. En 2002 se conformaron como ONG y con los años generaron un crecimiento notable en la cantidad de espacios de enseñanza ofertados y en la pedagogía y metodología de enseñanza en Circo Social, convirtiéndose en referentes de este tipo de estrategias de transformación social a través del arte circense en Ibero América⁹.

Si bien la trayectoria de Circo Social del Sur se destaca por su antigüedad, continuidad y crecimiento, para el momento de lanzamiento de Buenos Aires Polo Circo, existían diversas experiencias al interior de la formación cultural circense que se enmarcaban en esta línea de intervención socio-política, que por cuestiones de espacio, no podremos desarrollar aquí. No obstante, cabe destacar que existían grupos y artistas individuales trabajando en villas, cárceles, hospitales psiquiátricos y experiencias de circo social que se fueron multiplicando desde los años 2000 en la ciudad y en distintas provincias del país¹⁰.

⁸ Cabe destacar que el *Cirque du Soleil*, desde lo que presentan como una concepción de empresa exitosa con responsabilidad social, ha creado hace casi 20 años al *Cirque du Monde*, el programa de acción e inclusión social que Cirque du Soleil realiza en varios países alrededor del mundo con niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad. Esto ha generado una notoria visibilidad de este tipo de acciones y en cierta medida ha instalado al concepto de Circo Social, definiendo una metodología de trabajo a través del circo. Un mapeo de las distintas organizaciones a nivel mundial que actualmente utilizan el circo como estrategia de trabajo con poblaciones vulneradas así como proyectos de investigación sobre el impacto de estas acciones, se encuentra disponible on-line: <http://apps.cirquedusoleil.com/social-circus-map/>

⁹ Circo Social del Sur funciona como socio local del Cirque du Soleil y es miembro fundador de la Federación Iberoamericana de Circo (FIC) conformada por destacadas organizaciones dedicadas al circo social como: Carampa (España), Circolombia (Colombia), Crecer e Viver (Brasil), La Tarumba (Perú), Circo del Mundo (Chile), Chapito (Portugal). Para un análisis en profundidad acerca de la organización se puede consultar: Infantino 2008.

¹⁰ Menciono tan solo dos ejemplos: dentro del Frente de Artistas del Borda funciona un proyecto de circo desde el año 2008; diversos artistas trabajan en centros de detención por ejemplo desde el Proyecto 30, que Madres de Plaza de Mayo línea fundadora lleva a

Cuando las autoridades gubernamentales incorporaron en sus discursos la idea de morigerar la vulnerabilidad y promover la "hospitalidad" y la "pertenencia" frente a la "hostilidad" y la "inseguridad" a través del programa Polo Circo, evidenciaron los diversos sentidos con los que se puede apelar a la cultura como un recurso, en este caso, para la inclusión/transformación social. En palabras del Ministro de Cultura previas al lanzamiento del I Festival: "Si esto nos sale bien, transformamos el barrio. Es un barrio de paco... si lo conseguimos va a estar buenísimo" (apreciación de Lombardi, publicada en el blog informal del GCBA "Aire y Luz"). En esta frase el circo se presenta como una posible "solución" a una problemática -como es el consumo de drogas ilegales- que se enlaza con condicionantes sociales, económicos y políticos. La complejidad del tipo de estrategias de intervención socio-política a través del arte que hemos mencionado -tanto las autogestivas como las estatales- suelen demandar grandes esfuerzos individuales e institucionales que parecían no estar registrados en los discursos gubernamentales ni tampoco en los lineamientos de la promocionada política oficial. ¿Cómo se fomentaría la "inclusión"? ¿Cómo se vigorizaría la zona? ¿Cuáles eran las estrategias para transformar "un barrio de paco"?

Esta simplificación e imprevisión de los discursos oficiales acentuó el rechazo ante la propuesta del Polo Circo y coadyuvó a una lectura en clave de despojo y/o apropiación bajo la acción estatal. Recordemos nuevamente que los artistas y colectivos que venían identificándose con las estrategias de circo para la transformación social en el territorio no habían sido convocados y/o consultados para la formulación de la política cultural.

La propuesta oficial no solo podía ser pensada como apropiación sino que además se la vinculaba con una intencionalidad diferencial a la que identificaba a los colectivos artísticos que venían trabajando desde el arte y la transformación social. Estos grupos suelen apelar a los niños y jóvenes destinatarios de sus propuestas como sujetos de derecho, luchando por brindar oportunidades igualitarias de experimentar el aprendizaje y la producción artística, e intentando romper con el paradigma asistencial de atención a los sectores populares, y sobre todo a los niños, niñas y jóvenes vulnerados. En lugar de considerarlos víctimas que deben ser asistidas o culpables en potencia que deben ser controlados, se parte de sus capacidades y potencialidades así como de sus experiencias organizativas, promoviendo la autogestión y autonomía (Infantino 2008). En cambio, la propuesta de "transformar un barrio de paco", luchando contra la "hostilidad" y la "inseguridad" se encuentra más asociada a la noción de "gestión del riesgo social" (Murillo, 2006), en el marco de un paradigma preventivo, que frecuentemente justifica la práctica artística como estrategia de "rescate y prevención" antes que de

ampliación de derechos de ciudadanía (Roitter, 2009).

b) Trabajadores culturales y políticas porteñas

En vínculo con el punto anterior, la pregunta por el cómo se implementarían y desarrollarían los anuncios oficiales, también encontraba algunas relaciones con las condiciones de trabajo de muchos de los artistas/trabajadores culturales que para 2009 se encontraban desarrollando tareas artístico-educativas desde el arte circense como parte de diversos programas y estrategias dependientes del GCBA.

Como desarrollamos en otros trabajos (Infantino 2011, 2013a), la incorporación de espacios de enseñanza de las disciplinas circenses en ámbitos oficiales fue paulatina, y fue creciendo a medida que estas artes fueron afianzándose en la ciudad desde su resurgimiento en los años postdictatoriales. Dicha incorporación no devino de una decisión desde la política pública, sino de la presión y gestión individual de los artistas.

Los estudios que analizan, por ejemplo, el desarrollo del Programa Cultural en Barrios (del que dependen gran parte de los espacios de enseñanza de circo públicos ofertados en la ciudad) dan cuenta de que el funcionamiento del mismo a lo largo de sus más de 25 años de existencia fue habilitando una suerte de desarrollo informal y relativamente autónomo de la unidad central representada por el actual Ministerio de Cultura (antes Secretaría) (Winocur 1996; Rabossi 1997; País Andrade 2011). De hecho, la propia informalidad del Programa había permitido desde su gestación, bajo una estructura flexible de contratación, la incorporación de propuestas no académicas. Así, se efectivizaba la contratación de artistas circenses, pero también murgueros, músicos populares, tangueros, incorporando saberes populares a la oferta de talleres oficiales. Por un lado, la informalidad del Programa y su relativa autonomía fue lo que posibilitó la continuidad del mismo, aún en situaciones inestables, con formas de trabajo precarias -que por momentos se confundían con el voluntariado- (Rabossi 2000). Este tipo de estrategias permitieron la "supervivencia" del PCB frente a los cambios en las gestiones gubernamentales porteñas y sus formas organizativas, las luchas por el poder político y las profundas crisis económicas.

Entonces, partiendo de esta descripción del funcionamiento de ciertos Programas culturales del GCBA (como el PCB u otros Programas y/o estrategias de las que fueron dependiendo los talleres de artes circenses de la ciudad, que no presentan sustanciales diferencias en cuanto a su modo de funcionamiento), se destaca que la dinámica de funcionamiento y de trabajo propiciada para los artistas contratados por el Estado local, había sido históricamente "independiente" de una figura de control externa. En este marco, fue anunciado el eje de Formación del Polo Circo que proponía organizar

cabo en conjunto con la Secretaría de Niñez, Adolescencia y Familia del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación.

“el trabajo en red de los más de 40 talleres de técnicas del circo que tiene la ciudad, relevando las actividades existentes, promoviendo la capacitación de los formadores que están a cargo de los estudiantes, definiendo perfiles y alcances de cada taller y detectando los alumnos con potencial para articular su inserción profesional” (Información disponible en el sitio oficial del Ministerio de Cultura del GCBA durante 2009).

Esta propuesta oficial se topó con la mencionada trayectoria de funcionamiento informal y relativamente independiente de una figura de control central que caracterizaba a gran parte de los talleres que se pretendían coordinar en red. Asimismo, los espacios de enseñanza que se intentaban integrar dependían de distintos Programas, con intereses variados y con destinatarios disímiles, situación que complejizaba aún más el intento de coordinación.

Cabe destacar que la hostilidad y desconfianza que se generó entre los trabajadores culturales circenses del GCBA hacia la intención de coordinación por parte del Polo Circo estuvo reforzada por el tipo de política que impulsó la nueva gestión desde sus comienzos. Recordemos que tan sólo un año antes del lanzamiento del Polo Circo, iniciada la gestión del nuevo Ministro de Cultura, se habían intentado recortar 500 talleres del PCB. Cito a un artista circense, trabajador contratado como tallerista (docente no formal) por el GCBA:

“Nos reunieron a todos [los talleristas de circo] planteando que iban a definir los alcances de cada taller y que la cosa había que organizarla y que todo tenía que pasar por Polo Circo. Y uno sentía... si nunca habían hecho nada, si no entienden nada, no saben las historias de los espacios, cada Centro Cultural es distinto. No es lo mismo en Caballito o en La Boca o el taller que das en la villa. Y además, históricamente uno había trabajado solo, o con la dirección del Programa, pero que te venga a controlar alguien de afuera era inaceptable. Además, siempre con la cuestión de apropiarse de lo que uno viene haciendo hace años. Uno generó el espacio, formó a los pibes y después ellos quieren ponerle el sello del Gobierno de la Ciudad” (Entrevista agosto 2009).

La narrativa citada muestra la desconfianza por parte de los trabajadores culturales (artistas y docentes) ante la propuesta oficial. Por un lado, se evaluaba que la intencionalidad centralizadora del nuevo proyecto no tenía en cuenta las trayectorias y propósitos disímiles de los espacios culturales oficiales de la ciudad. Por otro lado, los artistas percibían que la nueva política cultural limitaría la relativa autonomía que habían logrado en gestiones anteriores. Desde esa trayectoria “autónoma”, los Centros

Culturales conllevaban una histórica representación que los valoraba como espacios logrados a partir de las estrategias de lucha para garantizar la continuidad de ámbitos desvalorizados desde “la cultura oficial”. Estas situaciones generaron una fuerte identificación de los artistas y trabajadores con los espacios. Lugares con historias de más de dos décadas, ámbitos que en muchos momentos se sostuvieron por el “compromiso” de sus trabajadores más que por una decisión de política de Estado. En este contexto, el intento de una gestión gubernamental por “imponer” un nuevo ordenamiento generó un automático rechazo.

Fue frecuente a lo largo del trabajo de campo recabar apreciaciones que descalifican a “la política oficial” (tanto en las gestiones gubernamentales anteriores como en la que estamos analizando) por basarse en la búsqueda de rédito político -por ejemplo, a partir de la realización de mega-eventos al estilo de los festivales porteños- o por preocuparse sólo por el “impacto” o la “eficiencia” en oposición a la “vocación” o la “militancia” que caracterizarían a las acciones de los artistas y trabajadores que se comprometen con “llevar el arte a los barrios” y “garantizar espacios de formación y producción artística de alta calidad para todos”. Se evalúa que desde los responsables de las unidades centrales de diseño de políticas públicas, el objetivo perseguido no se condice con lo que una política cultural debiera garantizar. En estas disputas se evidencian lógicas disímiles de conceptualización tanto de las políticas culturales como de lo que podríamos denominar “rol social del arte”. Retomaremos esta cuestión en el siguiente punto.

Nos preguntábamos con anterioridad cuáles eran los intersticios que agentes y trabajadores insertos en programas oficiales manejaban para disputar y negociar los lineamientos de las políticas públicas. En este caso particular, en cierta medida la histórica “autonomía” lograda por los programas oficiales de los que dependen los docentes no formales de circo del GCBA, permitió que la intención de gestión centralizada no se llevara a cabo. De hecho, actualmente el Programa Polo Circo no desarrolla el eje de Formación con el que había sido propuesto en su inicio.

No obstante, sostenemos que ello se debe más a un cambio en los intereses de la gestión oficial que a un “logro” de los trabajadores¹¹. En este sentido el rechazo

¹¹ Si bien en los primeros años de la política oficial el eje de Formación contemplaba la intención de coordinar la oferta artístico-educativa de la ciudad y en el mismo se asentaba el discurso inclusivo de los jóvenes vulnerables, las dificultades analizadas para llevar adelante el proyecto y la imprevisión del mismo llevaron a un cambio en la justificación de la política pública que comenzó a notarse a partir del III Festival en 2011. Si bien no contamos con espacio aquí para desarrollar el análisis de los discursos oficiales, cabe destacar que en líneas generales los mismos evidencian un cambio en los objetivos del Programa oficial tendientes a justificar el mismo en la ampliación de la oferta de espectáculos y la formación de espectadores en desmedro del discurso de formación e inclusión.

a la propuesta oficial no redundó en una mejora de las condiciones de trabajo de los programas y estrategias que ofertan espacios de formación de circo en la ciudad. En estos casos, la defensa de una relativa autonomía suele rodearse de falta de presupuesto, materiales, condiciones edilicias, salarios dignos, etc. Si bien estas disputas evidencian relaciones de poder asimétricas, también dejar entrever cómo la imposibilidad de consolidar canales de trabajo y negociación desde ambos lados -artistas/trabajadores y Estado- redundó en una pérdida de oportunidades de crecimiento para, en este caso, la oferta pública de enseñanza de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires.

c) Entre los mega-eventos, la democratización y la promoción del arte

Como vimos hasta aquí, Buenos Aires Polo Circo en sus primeros años de funcionamiento ha sido justificado como recurso para la inclusión y para el desarrollo del sur de la ciudad, o bien para consolidar una política "eficiente" y organizada en materia de oferta artístico-educativa y como una propuesta para revalorizar y fortalecer las artes del circo en la ciudad. No obstante, más allá de estas justificaciones discursivas, en la práctica los primeros años del programa estuvieron limitados a la realización del mega-evento anual¹² y a algunas escasas ofertas de espectáculos durante el año.

En este sentido, una de las críticas hacia el Polo Circo se relacionó con una noción de "incompatibilidad" entre el gasto público en un mega-evento, el Festival Internacional de Circo, y la desinversión en otros sectores públicos del ámbito cultural. Cito a un artista en una entrevista realizada luego de la segunda edición del Festival Internacional:

"A mí me parece genial que venga una compañía de Francia que está buenísima (...) pero mientras, miro el Centro Cultural del Sur¹³ 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.

¹² Cabe destacar que hubo algunos intentos de desarrollar otras acciones como las vinculadas a la centralización de las ofertas artístico-educativas ya analizada, o a una intención de generar información acerca de los espacios vinculados a las artes circenses en la ciudad a través de un censo, acción que fue ampliamente rechazada por gran parte de la formación cultural local. Más allá de estas resistencias, lo cierto es que durante los primeros años de política cultural no se desarrollaron acciones que atiendan a los otros ejes anunciados en el proyecto.

¹³ Centro Cultural dependiente del GCBA que funciona en un edificio histórico. Por falta de presupuesto para el mantenimiento del inmueble, al momento de la realización de esta entrevista una de sus salas principales se encontraba clausurada por sus malas condiciones edilicias.

Es como... si tenés un plasma en tu casa y más o menos tenés que tener una heladera que enfríe (...)" (Entrevista a artista circense, 26/6/2010).

La evaluación negativa acerca del gasto "excesivo" de dinero público en el mega-evento, 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, se aprecia también en la siguiente narrativa:

"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" (Entrevista a artista circense callejero- 10/8/2010).

Las narrativas citadas permiten entrever los recursos disputados y su asignación desde un ámbito de toma de decisiones, como lo es la dirección del Festival, al mismo tiempo inmersa en una gestión gubernamental que pretende darle cierta tendencia a la política cultural de su gestión. La decisión de llevar a cabo una política cultural que invierta importantes sumas de dinero en un mega-evento con compañías de circo prestigiosas de nivel internacional parece oponerse a las conceptualizaciones que pretenden una apuesta "más popular y democratizadora", llevando cientos de espectáculos callejeros a las plazas porteñas.

Cabe destacar que las nociones de "democratización" del arte y de "arte popular" han atravesado a la formación cultural circense desde sus inicios. Muchos de los jóvenes artistas que comenzaron a recuperar estos lenguajes artísticos a partir de los años '80 post-dictatoriales en la ciudad de Buenos Aires, lo hicieron desde propuestas que apelaban a la realización de un arte popular que se alejara de un arte elitista o comercial. La mayoría de estas actuaciones se realizaban en las plazas públicas recuperando tradiciones performativas que se remontan a los juglares, a los cómicos ambulantes, a los artistas de feria, a los carnavales. En este sentido, se actualizaban nociones específicas de "lo popular" vinculadas a la transgresión, la "liberación" y "oposición" a la cultura oficial (Bajtín 1985) así como a una manera "comprometida" de pensar el rol del arte y el artista en la sociedad a través de la "democratización" del acceso a las artes.

Analizamos en otros trabajos (Infantino 2013b) cómo la fuerte identificación de gran parte de la formación cultural circense en vínculo con el arte callejero y la democratización de las artes, iniciada en los '80 y

reforzada con el auge del circo callejero de los años '90, ha sido uno de los ejes centrales de las disputas en tiempos de cambio. Cuando estas artes despertaron intereses en el Estado pero también en el mercado -instalando al circo como oferta cultural en eventos empresariales, en mega-producciones, en medios masivos de comunicación y en la ampliación del acceso a espacios legitimados de arte en la ciudad- el debate sobre el rol social del arte se agudizó.

Es en este contexto en el que los conceptos de democratización y popularización enmarcan la disputa por la definición de la política pública. Para la dirección del programa oficial de fomento de las artes circenses en Buenos Aires, la forma que va tomando año a año el programa oficial, cubre los requisitos de democratización y popularización. En los subsiguientes Festivales han visitado el país las compañías de circo más prestigiosas a nivel internacional, y estos espectáculos fueron gratuitos o con entradas a precios accesibles. Traer espectáculos de calidad para que los pueda disfrutar un público masivo en el marco de una política pública es comprendido por la dirección del Festival y por un sector de la formación circense como un gran paso hacia la democratización y popularización, así como un aporte para promover la revalorización del género artístico en el país. Mientras en otro sector los contenidos de esa pretendida democratización son inaceptables si no se generan espacios de promoción artística para los grupos locales. La idea de tener "100 buenos espectáculos callejeros en cada plaza pública durante todo el año" entra en tensión con la tendencia del programa oficial a centralizar la exhibición de espectáculos artísticos en el mega-evento anual.

Cabe destacar que estoy planteando posiciones contrapuestas para mostrar los extremos entre los que circulan los posicionamientos de los diversos grupos artísticos porteños. Entre estas posturas casi dicotómicas, hay matices y posiciones intermedias. De hecho, en años más recientes existe una demanda generalizada hacia la concreción de las líneas de fomento para la creación y experimentación artística así como la apertura de los espacios de exhibición y actuación propiciados por el Polo Circo y la disputa no sólo se enmarca en la dicotomía arte callejero vs nuevo circo, como categorías más o menos populares (Infantino 2014).

Más allá de la contienda en cuanto a qué estilos artísticos se promocionan y seleccionan desde la política cultural, lo que el proceso de intervención estatal fue instituyendo fue una disputa al interior del campo por apropiarse de recursos materiales y simbólicos para legitimar el arte circense en la ciudad. Se puede observar aquí cómo el terreno de las políticas culturales acarrea -además de relaciones de poder- una disputa por instaurar la legitimidad de la implementación de nuevas líneas de política cultural. En definitiva, cuáles son las manifestaciones y actividades culturales que merecen ser consideradas como "cultura", o sea, cuáles serán

seleccionadas por los expertos que legislan, regulan y administran a las mismas (Rabossi 1997).

Reflexiones finales

"Los conceptos no debieran ser considerados como cristalizaciones originales, cuya 'pureza' hay que conservar, ya que al menos en parte serán inevitablemente modificados por quienes los usen teórica, empírica y/o prácticamente en función de sus objetivos, intereses y transacciones. Los conceptos se erosionan; existe una casi inevitable degradación respecto de las propuestas teóricas iniciales, pero esto debe asumirse justamente como parte de la historia y del uso de los conceptos" Menéndez 2010: 237.

A lo largo de este artículo destacamos cómo las políticas culturales conceptualizadas como terreno de disputa, se convierten en un ámbito privilegiado para el estudio de la diversidad de sentidos disputados y disponibles que interactúan y son negociados en una coyuntura particular. A partir del análisis de la formulación e implementación de una nueva política cultural de fomento de las artes circenses en la ciudad de Buenos Aires destacamos dinámicas en torno a la definición y puesta en práctica de las políticas culturales, los usos y apropiaciones diferenciales del recurso de la cultura así como los sentidos disputados en torno a nociones como democratización/popularización del arte, derechos culturales, inclusión y transformación social. Al problematizar las negociaciones y resistencias desatadas a partir de la intervención estatal, evidenciamos los distintos y desiguales actores involucrados en el campo cultural así como los diferenciales sentidos desde los que se apela al recurso de la cultura.

El conocimiento circula, se usa, se accede, incide e impacta de forma diferencial en distintos agentes sociales (organismos del estado, organizaciones de la sociedad civil, movimientos sociales y políticos, entre otros). Ahora bien, dicho proceso de transformación, que puede cambiar el sentido inicial del concepto, es parte constitutiva de su uso, por lo que no sólo debemos reconocerlo sino asumir las consecuencias que tiene (Menéndez 2010). La estrategia de análisis empírico de dichos usos resulta ser una herramienta productiva para comprender más cabalmente estos procesos (Wright 1998). En definitiva, a través del estudio realizado intentamos evidenciar que "la cultura" puede usarse con sentidos y consecuencias muy diferentes de acuerdo a quien tenga el poder de definirla y con qué fines. Desde la estrategia oficial de privilegiar los mega-eventos espectacularizados, favoreciendo la formación de espectadores y la difusión artística a la justificación del proyecto oficial como estrategia de inclusión y transformación urbano, destacamos cómo el programa oficial no priorizó en forma paralela la creación de mejores condiciones para el trabajo de los artistas locales a través de subsidios e incentivos que promuevan el desarrollo de las diversas propuestas

artísticas existentes en la ciudad.

Desde una perspectiva que considera que el Estado a través de sus políticas reconoce, legitima o excluye distintas expresiones, objetos y/o prácticas culturales, sostuvimos que el Estado es un poderoso "identificador", en tanto posee el material y los recursos simbólicos para imponer categorías y esquemas clasificatorios. No obstante, "ni siquiera el Estado más poderoso monopoliza la producción y difusión de identificaciones y categorías" (Brubaker-Cooper 2001: 45). Frecuentemente, a partir de dichas intervenciones estatales se desatan disputas y desafíos ante las identificaciones oficiales que proponen otras alternativas.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 28 de Agosto 2014.

Agradecimientos

Este artículo sintetiza algunos aspectos de los trabajados en una investigación doctoral concluida que ha sido financiada por una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Una versión preliminar de este trabajo fue discutida en el XI CAAS Congreso Argentino de Antropología Social, Edgardo Garbulsky. 23 al 26 de Julio. Rosario. Agradezco los comentarios allí recibidos que permitieron repensar algunos ejes de este trabajo.

Bibliografía

Bajtín, M. 1985. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, Madrid.

Bayardo, R. 2000. Cultura y antropología: una revisión crítica. *Cuadernos de Antropología Social* N°11: 31- 45.

Bayardo, R., M. Lacarrieu. 1999. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local. *La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos*. 9-34, La Crujía. Buenos Aires.

Becker, H. 2008 [1982]. *Los mundos del arte*. Ed. Universidad Nacional de Quilmas, Wilde.

Bourdieu, P. 1990. Algunas propiedades de los campos. *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.

Brubaker, R., F. Cooper. 2001. Más allá de identidad. *Apuntes de Investigaciones del CECYP*. Año V N° 7, Buenos Aires.

Chauí, M. y otros. 1985. Política cultural. 5-36. Mercado Aberto, Porto Alegre. (Traducción de la cátedra Folklore General, FFyL, UBA, a cargo de Margarita Ondelj).

Crespo, C., F. Losada y A. Martín. 2007. Introducción. *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*,

5-11, Antropofagia, Buenos Aires.

Crespo, C., E. Lander. 2001. Pa' que baile la ciudad. El tango, el patrimonio y el turismo cultural. *II Jornadas de Patrimonio Intangible*. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2001,

Cruces, F. 1998. Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología. *Revista Alteridades* 8 (16): 75-84.

García Canclini, N. 1987. Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *Políticas Culturales en América Latina*, 13-61, Grijalbo, México.

Garretón, M. A., Martín Barbero, J., Cavarozzi, M, García Canclini, N., Ruiz- Jiménez, G. y R. Stavenhagen. 2003. *El espacio Cultural Latinoamericano*. Fondo de Cultura, Chile.

Guber, R. 1991. *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Legasa, Buenos Aires.

Infantino, J. 2005. *La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina. Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, pp. 134. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Buenos Aires.

Infantino, J., L. Raggio. 2007. La Identidad de los Jóvenes artistas circenses. ¿Cómo se construyó en diálogo con las políticas culturales estatales? *VII Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica. ISFNR Interim Conference*. Santa Rosa, La Pampa.

Infantino, J. 2008. El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. La experiencia de 'Circo Social del Sur'. *Medio Ambiente y Urbanización. N° 69. Niños, niñas y jóvenes como agentes de cambio*. 35-54, Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo, IIED- América Latina, Buenos Aires.

Infantino, J., 2012. "Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires". Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, pp. 274. Tesis Doctoral con mención en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires.

Infantino, J., 2013a. El circo de Buenos Aires y sus prácticas: definiciones en disputa. *ILHA. Revista de Antropología* v. 15, n. 2: 277-309.

Infantino, J., 2013b. La cuestión generacional desde un abordaje etnográfico. Jóvenes artistas circenses en Buenos

Aires. *Revista Última Década*, Vol.21 no.39: 87-113.

Infantino, J., 2014. Procesos de organización colectiva y disputa política en el arte circense en la ciudad de Buenos Aires. Carolina Crespo, Hernán Morel y Margarita Ondelj (comp.). *La política cultural en debate. Diversidad, Performance y Patrimonio Cultural*. Ed. Ciccus, Buenos Aires.

Kliksberg, B. 1999. El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo. Kliksberg, B., L. Tomasini (comp). *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo*, 9-55, BID, Fundación Felipe Herrera, FCE, Maryland.

Menéndez, E. 2010. *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Prehistoria: Rosario.

Morel, H. 2011. Milonga que va borrando fronteras. Las políticas del patrimonio: un análisis del tango y su declaración como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. *Revista Intersecciones en Antropología* N° 12:163-176.

Murillo, S. 2006. Del par normal-patológico a la gestión del riesgo social. Viejos y nuevos significantes del sujeto y la cuestión social. Murillo, S. (coord.) *Banco Mundial. Estado, Mercado y Sujetos en las nuevas estrategias frente a la cuestión social*, Cuadernos de Trabajo 70. 11-38. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires.

País Andrade, M. 2011. *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*, Estudios sociológicos Editora, Buenos Aires.

Prats, L.1997. *Antropología y Patrimonio*, Ariel, Barcelona.

Rabossi, F. 1997. "La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios". Fac. de Filosofía y Letras,

Universidad de Buenos Aires, Argentina, pp. 250. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Buenos Aires.

Rabossi, F. 2000. Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo. *Cuadernos de Antropología Social* N° 11: 243- 267.

Raggio, L. 2005. De las necesidades básicas a la construcción de autonomía. Una contribución desde la perspectiva antropológica al estudio de las políticas sociales. Universidad de Buenos Aires. Tesis de Maestría en Administración Pública, Buenos Aires.

Roitter, M. 2009. Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES*, N° 66, http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf.

Rotman, M. 2001. Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales 'no consagradas'. *Temas de patrimonio 5, Memorias, Identidades e Imaginarios sociales*: 154-168.

Williams, R. 1977. *Marxismo y Literatura*. Península, Barcelona.

Williams, R. 1981. *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Paidós, Buenos Aires.

Winocur, R. 1996. *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*. FLACSO-Miño y Dávila, Buenos Aires.

Wright, S. 2004[1998]. La politización de la 'cultura'. Boivin, M., A. Rosato y Arribas, V. *Constructores de Otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. 128-141. Antropofagia, Buenos Aires.

Yúdice, G. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona.