



Marilé Di Filippo
Mauricio Manchado
[compiladores]

Escenarios culturales

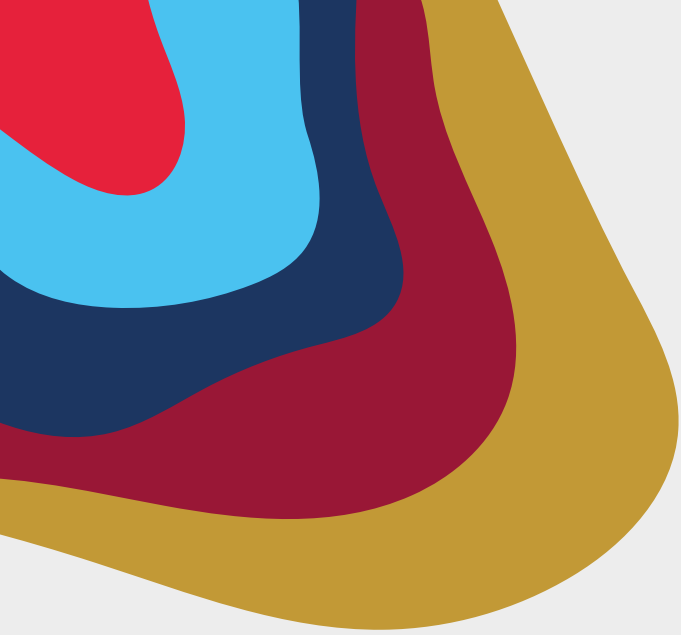
Prácticas y experiencias rosarinas actuales

Sandra Valdetaro
Mariana Maestri
Sebastián Stra
Marilé Di Filippo
María Chiponi
Mauricio Manchado
Paula Drenkard

 CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS



UNR



Escenarios culturales

Prácticas y experiencias rosarinas actuales

Marilé Di Filippo
y Mauricio Manchado
[compiladores]

Sandra Valdetaro
Mariana Maestri
Sebastián Stra
Marilé Di Filippo
María Chiponi
Mauricio Manchado
Paula Drenkard

Escenarios culturales: prácticas y experiencias rosarinas actuales
/ **Sandra Valdetaro...** [et al.] ; compilado por **Marilé Di Filippo;**

Mauricio Manchado.-

1a ed. - Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-300-8

1. **Política Cultural.** I. **Valdetaro, Sandra** II. **Di Filippo, Marilé** , comp.

III. **Manchado, Mauricio**, comp.

CDD 306

ÍNDICE

Introducción	05
Mauricio Manchado y Marilé Di Filippo	
Escenarios de la gestión cultural estatal: discursos, prácticas y representaciones de gestores culturales intermedios en Rosario Sandra Valdettaro	15
Rosario, ciudad creativa, ¿ciudad inteligente? Mariana Maestri y Sebastián Stra	79
Entre la fiesta y el duelo Escenas y corporalidades estético-políticas en las calles rosarinas de las últimas dos décadas Marilé Di Filippo	106
¿Reproducción o interrupción? Escenarios y posicionamientos dilemáticos de las prácticas culturales en prisión Mauricio Manchado y María Chiponi	148
El teatro educativo como práctica territorial Relatos de las experiencias del proyecto Caravana Teatro en Cabo Verde y Rosario Paula Drenkard	185
Sobre los autores	231

INTRODUCCIÓN

Mauricio Manchado

Marilé Di Filippo

Proclamar la ipseidad como un modo de mirar, de auscultar, de bucear cual si rastreador de perlas en el fondo del mar, de reconocer-se en escena para poder distinguir las alteridades, para instalar allí la discusión en torno a nuestras identidades y la de los otros, para reconocer fronteras, lábiles, porosas, pero fronteras al fin. Fronteras que instalan delimitaciones entre lo que queda adentro y afuera, entre lo público y lo privado, entre el centro y la periferia, a fin de cuentas, lo que queda en el entre. Allí queremos situarnos para movernos indefinidamente, para tratar de pensar la producción simbólica de los procesos sociales desde su carácter transformador: de espacios, tiempos, materialidades, territorios, instituciones, sujetos y relaciones sociales entramadas en modos diferenciales de habitar y vivir la ciudad, en este caso, de Rosario. De allí que este libro tenga como objetivo principal describir y examinar una serie de prácticas y experiencias culturales que delinear el mapa de una de las grandes urbes argentinas cuya singularidad es la de haber consolidado con igual intensidad, desde el retorno de la democracia en 1983, procesos de inclusión y exclusión social en el que el campo cultural no está exento sino que, por el contrario, es una de sus más importantes cristalizaciones.

Una ciudad que en sus pretensiones capitales actúa como tal y que ha tenido desde su propia no-fundación singularidades que la hacen, sino única, al menos particular como unidad de observación. Rosario ha sido, en lo referido a transformaciones de orden cultural, escenario del diseño de políticas públicas sumamente novedosas, de vanguardia pero también objeto de múltiples objeciones en lo referido a su ejecución; escenario de movilizaciones sociales trascendentes y procesos de gentrificación avasallantes, escenario de prácticas artísticas innovadoras y cuna de un crecimiento exponencial de la violencia letal sobre los sectores más desprotegidos de su urbe. Rosario convive entonces con sus propias contradicciones, con esa dualidad que, en repetidas ocasiones, termina por graficar algo así como “dos ciudades”, definición que gran parte de los textos presentados en este libro dejarán traslucir, a veces de modo explícito, otros subrepticamente. Rasgos propios de las grandes urbes latinoamericanas que generan procesos de doble vía, de fuertes concentraciones (poblacionales y de capital) y, al mismo tiempo -casi como si fuese una condición necesaria- esquemas de expulsión y segregación que no sólo clasifican a los sujetos sino que los cualifican revistiéndolos de condiciones diferenciales. Así, los territorios periféricos y quienes los habitan aparecen en pantalla cuando el discurso mediático decide instalar su condición de matables, expulsables o simplemente supernumerarios. O cuando son convertidos en población objeto de asistencia por parte del Estado u otros sujetos sociales y políticos como partidos o asociaciones civiles nacionales e internacionales bienintencionadas. O, por qué no, cuando son objeto (de estudio) de la mirada piadosa de la academia que, con soberbia epistémica, aduce visibilizarlos. El excedente económico se “invierte” en grandes edificios que contemplan al deslumbrante Paraná, y el excedente humano se vuelve estorbo para un imaginario de ciudad que instala horizontes fuera de su propio continente. Ciudad

atestada de contradicciones que la convierten, como mínimo, en objeto de reflexión del presente libro.

Así, nos disponemos a presentar una serie de trabajos académicos que intentarán dialogar bajo el eje común de las prácticas culturales en sus diferentes expresividades y materializaciones; en la emergencia, desarrollo o consolidación de la escena política, social y cultural de la ciudad de Rosario. Propuesta que intentará delinear escenarios culturales pero no puede dejar de instalar algunos interrogantes: ¿bajo qué pretensiones se intentan mostrar o escenificar esas prácticas? ¿Se trata simplemente de una suerte de cartografía en la que disponer las experiencias culturales cual si maqueta inerte e incomprensible? ¿O aparecerán allí bajo el análisis de sus potencialidades generales y singulares? Preguntas que no sirven aquí más que para instalar un límite, una espacialidad en la construcción del conocimiento: de dónde partir para intentar un itinerario posible. Presentación de escenarios en plural cuyo objetivo será contribuir al conocimiento de la trama cultural de la ciudad problematizando las prácticas y experiencias culturales allí desarrolladas.

Para ello, propondremos un abordaje que comprenda, al menos, tres dimensiones claramente delimitadas. Por una parte, el de las políticas públicas, con la intención de entender las principales líneas de acción gubernamental en el campo cultural de una ciudad como Rosario que, desde la recuperación democrática hasta la actualidad, es gestionada casi exclusivamente por el mismo partido político –el socialismo y sus diferentes variantes frentistas-. En segunda instancia, el análisis de experiencias y prácticas culturales que pretenden reflexionar sobre las configuraciones subjetivas implicadas en territorios estigmatizados, ya sea por ser parte de esa ciudad que no se quiere mostrar o porque la opresividad de sus procesos expulsivos los sitúan en márgenes de inconmensurabilidad e incompresibilidad. Y, finalmente, intentará

repensar las escenas culturales abiertas desde la recuperación democrática hasta la actualidad, atendiendo a la tensión entre la lógica de producción estatal y las prácticas autogestivas, recuperando allí modalidades de inscripción que van desde el más férreo anclaje a la materialidad - lo sucedido en terreno- hasta la virtualidad como dispositivo generador y articulador de nuevas escenas culturales.

Reflexiones que, enmarcadas en el Proyecto de Investigación (PID) “*Prácticas, experiencias y políticas culturales en la ciudad de Rosario, desde la recuperación democrática a la actualidad. Relevamiento y análisis*” (CEI-UNR), al que pertenecemos los autores de este libro, buscan configurar paisajes posibles pero no definitivos. La intención será entonces dibujar trazos de múltiples territorios que se enlazan -como las subjetividades allí producidas- en términos polémicos, controversiales y polisémicos. Escenificación que será siempre parcial pero no por ello menos exhaustiva, tratando de recomponer esquemas posibles de visibilidad e *ipseidad*; intentos de mirar nuestra mismidad en el reconocimiento de los otros, y extrañarnos, distanciarnos, buscar modos de interpelar lo afincado, de instalar viajes transculturales, de mover los cimientos –epistemológicos, metodológicos y políticos- que nos impiden ver las heterotopías configurando paisajes culturales eclécticos.

Desde las contradicciones, la *ipseidades* y el eclecticismo, este libro intentará situar sus reflexiones con pretensiones de obertura, cual si obra de teatro que recurre a la descripción de su escenario para saber dónde situarse: ser espectadores, actores o espec-actores, asumiendo que cada uno de esos roles nos ubican en un trama socio-política y cultural siempre en conflicto, disputada, tensionada, polemizada. Este libro pretende entonces introducirse en esa contienda, cuál si nuevo vector de un territorio cultural que nada tiene de cerrado o concluido sino que necesita, cada vez más, de interpelaciones que lo alejen del

letargo conformista, y allí practicar la *ipsesidad* ya no como una posibilidad sino una recurrente necesidad.

Su arquitectura obedece a la intención de, en medio de la espesa trama que propone el cruce entre distintos escenarios culturales, subrayar esos contactos que trazan disonancias, que inquietan los lugares cómodos o incómodos que las prácticas y sus hacedores construyen en su hábitat cultural. En otros términos, pretendemos, a partir de las proximidades y distancias entre los diversos y heterogéneos capítulos que componen este libro, señalar los puntos de huida del ecosistema cultural, es decir, marcar cuando el engranaje se rompe, cuando se produce hiato entre los componentes, cuando el ecosistema sede paso a la variedad de ecologías culturales posibles que, por supuesto, no desconocen sino que crecen sobre las resonancias (no sistemáticas).

Así, la compilación se inaugura con el artículo “Escenarios de la gestión cultural estatal: discursos, prácticas y representaciones de *gestores culturales intermedios* en Rosario” en el que Sandra Valdetaro se interroga por el escenario cultural estatal, más precisamente, por las políticas culturales en la ciudad de Rosario, a partir de un exhaustivo análisis de las autopercepciones, representaciones e imaginarios que tienen los propios agentes culturales que ocupan diferentes posiciones y desarrollan distintas actividades dentro del organigrama de la gestión local. Para ello, desde un punto de vista preeminentemente semiótico-discursivo, releva y examina los dichos y relatos de trabajadores y trabajadoras culturales que denomina como gestores intermedios por su rol de mediación entre el Estado y la población. Reconstruye sus interpretaciones sobre la política cultural municipal, sus contradicciones, ventajas y desventajas, los múltiples conflictos a los que se enfrentan en los territorios, su evaluación sobre la eficacia de las políticas implementadas, los niveles de satisfacción con la labor desarrollada así como diferentes propuestas que surgen de las entrevistas realizadas.

De este modo, la autora expone al modo de una densa malla interpretativa, la abigarrada, compleja y paradójica arquitectura de la gestión cultural desde la voz de sus principales protagonistas.

En aparente continuidad con este trabajo se ubica, en segundo lugar, un capítulo escrito a dos manos por Mariana Maestri y Sebastián Stra, en el que se proponen analizar las ideas de movilidad y espacio público en el marco de las prácticas digitales de la ciudad de Rosario así como las nociones de participación y colaboración en la construcción de espacios físicos y digitales que estas prácticas culturales implican. El título “Rosario, ciudad creativa, ¿ciudad inteligente?” pone, de entrada, en tensión el tenso y contradictorio paisaje delineado por las palabras de los agentes culturales que recupera Valdetaro. Es, no obstante, un juicio apresurado. Al adentrarnos en el texto, los autores, luego de un recorrido por diferentes desarrollos conceptuales recientes sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana de los ciudadanos, realizan un estudio exploratorio de la App Museos Municipales de Rosario. A partir de analizar diferentes datos sobre los usos de esta aplicación por parte de los usuarios y de entrevistas realizadas a trabajadores de los diferentes museos de la ciudad, proponen algunas conclusiones parciales sobre la efectividad, flexibilidad, adaptabilidad e interactividad de esta herramienta que, según evalúan, tiene aún un uso muy limitado. Concluyen su trabajo señalando la importancia del desarrollo de este tipo de herramientas digitales y aseverando que el funcionamiento de la cultura y de sus instituciones se encuentra íntimamente ligada al despliegue de las tecnologías de la comunicación e información, particularmente si pensamos en las estrategias comunicativas digitalizadas y en la intervención activa de los agentes sociales, características nodales de ciudades y ciudadanos inteligentes.

Así, la fisonomía de este escenario cultural en la interfaz de las nuevas tecnologías entra en sintonía con las reflexiones finales del trabajo

de Valdetaro aunque sin perder su especificidad y aportando un nuevo elemento para esta evaluación. Mientras que el primer capítulo tiene uno de sus mojones principales en la tierra firme de las dificultades y límites que las políticas culturales encuentran en su implementación en territorio, sobre todo, en los barrios periféricos de la ciudad, el segundo navega en la materialidad de las redes que son una territorialidad clave de cualquier política pública que se precie de contemporánea, así como es clave también la urgencia por derrumbar estos falsos binarismos (entre el territorio y las redes, entre lo real y lo virtual) que en este párrafo funcionaron como mera seducción argumental.

Si el espacio público está cada vez más delineado hoy por parámetros virtuales que trastocan la economía de la atención contemporánea, hay sin embargo un pulso que no deja de latir, un ritmo que sigue marcando la temperatura social y que sigue siendo capaz de ordenar y desordenar el tablero político, los acuerdos que organizan nuestro vivir comunitario. Es, claro, el escenario de la calle, del afuera que, por momentos, languidece, agoniza o se aletarga para, como ahora, en vísperas del 2019, despertarse cuan gigante animado, en mareas verdes, en olas de trabajadores formales e informales o en bandadas de pañuelos blancos.

Esta discusión llega a este libro de la mano de Marilé Di Filippo quien en su escrito titulado “Entre la fiesta y el duelo. Escenas y corporalidades estético-políticas en las calles rosarinas de las últimas dos décadas” se pregunta: ¿qué sucede estética y políticamente en la calle en los años recientes?, ¿qué formas estéticas adoptan hoy los cuerpos políticos en el espacio público?, ¿qué queda, qué muere y qué renace de los activismos y de las estéticas de la protesta social de las últimas dos décadas? Preguntas de investigación que son, como la propia autora desliza, inmediatamente activistas y atravesadas por su propia historia vital.

Bajo estas interrogaciones, Di Filippo se dispone a analizar ciertas modulaciones que atravesó la escena de la protesta social rosarina en las últimas dos décadas, focalizando, especialmente, en las transformaciones suscitadas en la corporalidad estético-política. Diagrama dos imágenes, dos recortes analíticos de dos momentos de desarrollo y auge de prácticas estético-políticas de protesta, a partir de reconstruir acciones de diferentes colectivos de activismo artístico y la fisonomía estética de la protesta social local. Dichos momentos corresponden a dos ciclos de protesta específicos que, a su entender, se desarrollaron en Rosario: un primer ciclo de efervescencia activista que se extiende entre los años 1995/7-2003/5 y un segundo ciclo incipiente que se inaugura en el año 2012. Su hipótesis es que las corporalidades estético-políticas del primer ciclo activista alojaron una beligerancia irónica y festiva que experimentó, en el momento actual de resurgimiento del activismo artístico local, sentidas modulaciones vinculadas con la aparición intensa de cuerpos estético-políticos dolientes que, no obstante, se encuentran atravesados por tensiones devenidas de la permanencia y resignificación de las características que distinguieron a aquellos cuerpos de fines de los noventa e inicios del nuevo milenio y por otras propias de la nueva coyuntura. Concluye su trabajo planteando algunos desafíos para el análisis y para las imaginaciones políticas a futuro desde estos escenarios culturales callejeros.

La escena de la calle como espacio del afuera que se contrapone a la interioridad doméstica, a la voracidad de la vida privada, del individuo aislado como nómada de la tecnología de gobierno neoliberal, encuentra otros espejos donde mirarse. Ámbitos que, a primera vista, son lo opuesto a los escenarios del encierro, a la frialdad de la reja como límite aparentemente infranqueable. Un nuevo binarismo al que el capítulo que escriben Mauricio Manchado y María Chiponi, titulado “¿Reproducción o interrupción? Escenarios y posicionamientos

dilemáticos de las prácticas culturales en prisión”, pone indefectiblemente en cuestión para, una vez más, corroer las certezas de escritorio desde una praxis de investigación y acción que, en tanto experiencia laboral, política, en fin, de vida, se hecha a rodar en estas líneas para, también, retomar una discusión abierta en el capítulo anterior sobre qué hacer desde la praxis artístico-cultural con las violencias contemporáneas, de adentro y de afuera, de las diferentes espacialidades sociales que no son más que ramas comunes a un mismo árbol,

Así, en este cuarto capítulo, la intención es hurgar en el universo de las prácticas culturales en las cárceles del sur de la provincia de Santa Fe (Argentina) en clave de aquello que irrumpe e interrumpe su cotidianidad, con sus diferentes formas, variantes, sentidos, inclusive algunas de ellas dejando de funcionar como interrupción y acoplándose a la estaticidad de la escena institucional. Con este propósito, describen la prisión contemporánea y las características singulares del Servicio Penitenciario de la Provincia de Santa Fe para comprender las condiciones y condicionamientos en los que se inscriben dichas acciones. Luego, describen las prácticas culturales realizadas en las cinco cárceles del sur santafesino para, finalmente, esbozar algunas propuestas de análisis tratando de discernir cómo algunas de esas intervenciones disrumpen el teatro cotidiano del encierro tras la puesta en ejercicio de los Derechos Culturales en clave de “justicia cultural” y otras reproducen los esquemas de punitividad donde la cárcel consolida dualidades, reactiva sus prácticas represivas y dispone de tácticas de gubernamentalidad donde la impotencia es la regla.

Finalmente, el libro culmina con la intervención de Paula Drenkard, a partir de un escrito titulado “El teatro educativo como práctica territorial. Relatos de las experiencias del proyecto Caravana Teatro en Cabo Verde y Rosario” en el que, desde una enunciación atravesada explícitamente por su trayectoria como docente, investigadora y hablante de

diferentes lenguas artísticas (teatro, literatura, danza, performance), reflexiona sobre las articulaciones entre educación y cultura a partir de este proyecto específico de educación desde del teatro y sus experimentaciones en Cabo Verde y en la provincia de Santa Fe. Así este escenario desplegado “entre” la educación y la cultura aparece para intentar completar un mapa posible de lugares, de sitios de emplazamientos, de posibilidades y potencialidades de las prácticas culturales en las sociedades contemporáneas. Cabo Verde, la lejanía de África, el itinerario y la fuga del viaje se presentan como el extremo opuesto a las celdas de la ciudad. Y son, sin embargo, una invitación a pensar la proximidad, el cuerpo a cuerpo, los nudos que se atan, no sin tensiones, no sin dilemas, entre experiencias que en zonas tan disímiles apuestan a las prácticas culturales desde una micro-política del deseo que aspira a crear espacios de libertad, de vida, a estirar la fronteras de los mundos posibles donde la tenacidad de la macro-necro-política intenta deglutirlo todo.

A la espera de que vuestras lecturas encuentren las tantas otras conversaciones por venir entre estas diversas letras, arrojamos este encuentro de escrituras posibles al universo de carne y hueso, a ese que se desborda desobediente de estas líneas, a ese que componemos todos cuando damos vuelta la página.

Rosario, julio de 2018

ESCENARIOS DE LA GESTIÓN CULTURAL ESTATAL:

discursos, prácticas y representaciones de gestores culturales intermedios en Rosario

Sandra Valdettaro

Protocolo de la Investigación

En este texto se presenta un avance de resultados de investigación correspondiente al Proyecto de Investigación “Prácticas, experiencias y políticas culturales en la ciudad de Rosario desde la recuperación democrática a la actualidad: relevamiento y análisis”¹, correspondiente al objetivo de describir y analizar las autopercepciones, representaciones e imaginarios que de sus propias actividades ligadas a prácticas y/o políticas culturales en el contexto rosarino tienen los agentes culturales. A tales fines, se relevan y someten a análisis los dichos y relatos de los entrevistados desde un punto de vista preminentemente semiótico-discursivo.

Desde un abordaje metodológico crítico-interpretativo, que tributa al paradigma cualitativo, se realizaron 12 entrevistas en profundidad, durante los meses de mayo y junio del año 2015, de carácter explora-

1 PID radicado en el Programa de Investigación en Estudios Culturales-Maestría en Estudios Culturales, CEI-UNR. Código del Proyecto IREC63. Periodo: 01/01/2015 – 31/12/2018.

torio, a un conjunto de personas que se desempeñan como “agentes culturales” en distintas actividades y programas llevados a cabo en el marco de dependencias de la Municipalidad de Rosario.

Se trata de personas que ocupan distintos cargos y funciones en la administración pública, cuyos desempeños se encuentran en una posición de “contacto” con la población, cercana a los “territorios” concretos, emplazados en distintas zonas y barrios de la ciudad, y que, por lo tanto, desarrollan relaciones directas con distintos grupos urbanos. Es por dicha posición de *mediación* en el entramado administrativo de la política pública -localizada *entre las instancias decisorias y la población*- que optamos por nombrarlos como *gestores culturales intermedios*.

Dicha *posición de intermediación* de los agentes culturales es, justamente, la dimensión que actuó como configuradora de los criterios de selección de informantes para la realización de las entrevistas, ya que buscamos -en esta investigación- *aproximarnos* al “territorio” concreto de las políticas culturales a través de los *discursos* de los agentes que desarrollan ahí su actividad. Entendiendo lo discursivo como proceso semiótico general, buscamos, entonces, interpretar la producción de significados indagando -como dijimos anteriormente- las autopercepciones, representaciones e imaginarios que de sus propias actividades ligadas a prácticas y/o políticas culturales en el contexto rosarino tienen los propios agentes. Es por ello que se relevaron y sometieron a análisis los relatos de los entrevistados desde un punto de vista preminentemente semiótico-discursivo (Verón, 1993).

A los fines de preservar la confidencialidad de los datos, se decidió mantener en el anonimato la identidad de los informantes -es decir, de los agentes culturales entrevistados-, recurriendo a seudónimos y formulaciones generales para cada caso, tal como se consigna en las reglamentaciones vigentes sobre ética en las Secretarías de Ciencia y Técnica de las universidades nacionales argentinas.

Se les solicitó, de tal modo, a los informantes, que respondan sobre los temas planteados con absoluta libertad, y de acuerdo a sus propios criterios, mediante el compromiso de mantener en reserva la información, la cual se utiliza sólo con fines analíticos y de comprensión general del fenómeno bajo estudio.

A los fines de llevar a cabo la investigación, y bajo la guía de los criterios expuestos, se seleccionó como informantes a un conjunto de agentes culturales cuyas características -al año 2015- eran las siguientes:

- Agentes culturales que contaran con experiencia en sus funciones de entre 2 y 10 años de antigüedad.
- Se seleccionaron 9 informantes mujeres y 3 varones.
- La edad cubre un rango de entre 30 y 40 años.
- Todos los agentes seleccionados poseen estudios universitarios o terciarios: 6 Licenciados en Comunicación Social; 2 Licenciados en Trabajo Social; 1 Licenciado en Psicología; 1 Licenciado en Bellas Artes; 1 graduado en Cine; 1 Profesor en Letras.

Las dependencias en las cuales los informantes entrevistados se encontraban, en el año 2015, desarrollando sus tareas ligadas a intervenciones culturales son las siguientes:

- Secretaría de Promoción Social de la Municipalidad de Rosario.
- Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.
- Secretaría de Salud de la Municipalidad de Rosario.
- Subsecretaría de los Derechos de la Niñez, Adolescencia y Familia de la Provincia de Santa Fe.
- Defensoría de Niñas, Niños y Adolescentes de la Provincia de Santa Fe.

Las zonas de cobertura de las actividades llevadas a cabo por los agentes culturales entrevistados incluyen los siguientes barrios de la ciudad de Rosario: Santa Lucía; La Paloma; Molino Blanco (Ayacucho 6300); 23 de Febrero; barrio Toba; Libertad; Ludueña (CAF 16-Pje. Minetti 2632); Supercimiento (CAF 20-Derqui 7623); Arroyito (CAF 2-Av. de los Trabajadores 961); Las Heras (CAF 1-Arijón 674); barrio Hospitales; distrito Centro; y Provincia de Santa Fe.

Más específicamente, las dependencias públicas en las cuales llevaban a cabo, en 2015, sus trabajos, se encuentran distribuidas del siguiente modo:

- Secretaría de Promoción Social en el barrio Santa Lucía de Rosario.
- Dirección de Infancias y Familias de la Secretaría de Promoción Social en los barrios La Paloma y Molino Blanco de Rosario (Ayacucho 6300).
- Prensa y Comunicación del Área de Monitoreo y Promoción de la Defensoría de Niñas, Niños y Adolescentes de Santa Fe, con sede en la ciudad de Rosario y cobertura en toda la provincia de Santa Fe.
- Centro Cultural El Obrador de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario en los barrios 23 de Febrero, Toba y Libertad de Rosario.
- Taller de Fotografía Estenopeica y Animada en distintos CAF (Centros de Acción Familiar) de Rosario. Subsecretaría de los Derechos de la Niñez, Adolescencia y Familia (Provincia de Santa Fe), en los barrios Ludueña (CAF 16-Pje. Minetti 2632), Supercimiento (CAF 20-Derqui 7623), Arroyito (CAF 2-Av. de los Trabajadores 961) y Las Heras (CAF 1-Arijón 674) de Rosario.
- Hospital de Niños Víctor J. Vilela. Secretaría de Salud de la Municipalidad de Rosario. Barrio Hospitales, Distrito Centro, Rosario.

- Área de Comunicación del Centro Audiovisual Rosario. Secretaría de Cultura y Educación. Distrito Centro, Rosario.
- Área de Producción Pedagógica. Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario. Distrito Centro, Rosario.
- Coordinación General de Ferias. Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Rosario. Distrito Centro, Rosario.
- Asistente de Subsecretaría. Secretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Rosario, con sede en la Estación Rosario Norte, barrio Pichincha de Rosario, y cobertura en toda la ciudad.
- Subdirección de la Biblioteca Argentina. Secretaría de Cultura y Educación. Distrito Centro, Rosario.

A continuación, entonces, presentamos la descripción y el análisis de las entrevistas realizadas. El corpus completo de las entrevistas se encuentra en los archivos del grupo de investigación, y a disposición de eventuales lectores.

Descripción y Análisis de las Entrevistas

a. Literaturización de la experiencia

Responder a una entrevista con una narración, casi un poema, da cuenta de la peculiar posición subjetiva que ante los dilemas de las políticas culturales trae un sujeto a su discurso.

Se asoma allí, de manera casi subrepticia, un núcleo de malestar tal vez difícil de expresar en lenguaje corriente; una inquietud que pareciera no poder determinarse del todo bajo las modalidades coloquiales de la argumentación, y que necesita recurrir a las figuraciones del lenguaje

para intentar dar cuenta, y sólo de manera incipiente, de aquello que se juega en el contacto con una alteridad demasiado cercana, es decir, una alteridad que ya forma parte de la propia identidad.

Ante los requerimientos de la investigación -demasiados obvios en su carácter protocolizado para el desafío ético al que uno de los entrevistados se vio de pronto expuesto- la vía que encontré, es, justamente, la *literaturización* de su experiencia. Es que a veces no hay palabras comunes para informar lo que se experimenta como intransferible. Si toda experiencia es, por naturaleza, evanescente -y, por lo mismo, resistente a la fijación del lenguaje-, es en estos casos en los cuales se devela la complicación inscripta en todo intento de racionalización de lo vivido. Es que lo que está *en juego* en el tipo de experiencia que acá *se juega* es del orden de la dignidad de lo humano. Ese límite, ese borde, en ocasiones se atraviesa si se tramita de manera estetizada, y es en tales casos cuando una experiencia nos interpela con su núcleo de verdad, es decir, parafraseando a Benjamin, *nos devuelve la mirada*. (Valdettaro, 2015)

Escribe Daniel como respuesta a la entrevista:

“un vidrio gigante cae cerca mío,
por suerte hoy firmé la planilla de asistencia
si el seguro no me cubre dejo una gran deuda a mi pareja
velatorio,
crematorio,
urnita de roble,
esas cosas.
No me puedo quejar,
la nieta de Alfonsín tuvo peor suerte y murió desangrada en
menos de 20 minutos.
Pobre.
This is not love song.

Terminamos de acomodar los tubos de hilo por color y por tamaño.

Roberto nos ceba mates dulces, endulzados con azúcar blanca que encontró en un locker, parecía vieja pero él dijo que,

el azúcar,

en general,

no tiene fecha de vencimiento.

-no veo la hora de que empiece el Bailando profe,

me dice Rosi,

-yo también,

le digo.

Hoy me siento extraño,

debería estar contento por un par de logros que se dieron en el transcurso de la mañana

y sin embargo no he podido mantener la respiración fluida.

Me arranco de a poquito,

con los dientes,

las comisuras internas del labio inferior.

Limpiamos las cajas y las forramos con afiches,

no pudimos pretender más que los cuatro colores que nos compraron con lo último de la caja chica.

Adentro de las cajas guardamos trapitos por forma y color.

Rotulamos y acomodamos en estantes.

Una vez que mi teléfono logró conectarse a la red gratuita,

respondo tres wsp y chequeo facebook,

veo que me volvieron a nominar para que suba una poesía o no sé qué mierda.

qué ñoñez. qué vergüenza, gente grande- pienso.

-Gracias, no quiero más mates.

Pero tomaste dos solamente-

Gracias, no quiero más.

Los mínimos movimientos no tienen sentido:

me siento como la mosca atrapada en la baba de araña,

sacudiendo las alitas en>>< vano

ante la presencia absoluta de un bicho

que va a devorarme.

Pienso en siglas: PP,CMD, E.S., P.A.T., GUM. FPV

Resumo, antes del picotazo mortal.

Todo negro.

Recupero la respiración.

Llegan los chicos y las chicas, con los cuadernitos y torta asada.

La muerte no tendrá dominio.

Corremos un mueble.

Limpiamos las telarañas con una manga de remera.

Advertimos la escena.

Al costado del terremoto de monitores en desuso.

Nos acercamos al rincón.

Están frente a frente, abrazadas.

Pienso en esa cita que dice:

“Lo que más me reconcilia con mi propia muerte

es la imagen de un lugar:

Un lugar en que tus huesos y los míos sean sepultados, tirados,
enterrados juntos...

No deja de ser extraño

que esta imagen de nuestra proximidad,

que no representa sino mero fosfato de calcio,

me confiera un sentimiento de paz.

Pero así es.

Contigo puedo imaginar un lugar

en donde ser fosfato del calcio
es suficiente.”

Recupero el Estado, salgo ileso”²

(Daniel, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

La escritura queda marcada por una subjetividad que se debate entre los formulismos burocráticos de la administración de cultura -la indicialidad de la “firma” de la asistencia comprueba ese *aquí y ahora del cuerpo* en la estructura de gestión-, y el creciente desmoronamiento de la materialidad fáctica del lugar público -un vidrio que se cae; el celular que no logra conectarse a la “red gratuita”; los monitores en desuso-, todo ello signado por el sinsentido que la vacía fatalidad de las siglas producen en una especie de traqueteo mental formulaico -“PP, CMD, E.S., P.A.T., GUM, FPV”- que parece, en definitiva, “un terremoto”.

Esa provisionalidad, esa incertidumbre es, también, la de la vida personal, que la narración encuadra con una inocencia humorística levemente cínica porque no hay “seguro” que cubra nada si efectivamente el vidrio que cae lo agarra. Ese vidrio cayendo de manera fatal -modalidad metafórica de un derrumbe subjetivo e institucional siempre inminente- demuestra el carácter documental de la figuración, ya que lo que trae ese sujeto a su discurso no es, tal vez, un vidrio real cayendo ahí, sino otra narración, aquella que se viralizó transmediáticamente del accidente fatal de la nieta del ex presidente Raúl Alfonsín³. De este

2 Este texto salió publicado, luego de la entrevista, como parte de un relato en el suplemento *Rosario12* del diario *Página12* del viernes 15 de enero de 2016, acompañando una selección de textos de *Zona X* (espacio de experimentación literaria y artística), autores de *GUAU!* (taller de escritura de la Colonia Psiquiátrica de Oliveros) y escritores rosarinos contemporáneos.

3 Referencia a la muerte por accidente de una de las nietas del ex presidente Raúl Alfonsín ocurrida el 8 de septiembre de 2004 <https://www.lanacion.com>.

modo, la poiesis subjetiva recupera en clave casi *gore*, tragicómica, para sí misma, lo efímero y azaroso de la *unidad* de una existencia: la “deuda” a “la pareja”; el patetismo del velatorio, del crematorio, de la “urnita de roble”. Lo que parece unir a la subjetividad en sus distintas dimensiones -públicas y privadas, profesionales, cotidianas, íntimas- es una *cadena de deudas*. No hay modo de que, en nuestra contemporaneidad, el sujeto ético no se encuentre “en deuda” con “la pareja”, es decir, consigo mismo, con su propia intimidad, y con la sociedad a la cual *se empareja*. La “pareja”, entonces, como extensión metonímica de una comunidad siempre deseada pero nunca del todo cumplida. El sujeto se debate, de tal modo, entre la banalidad de los requerimientos -“respondo tres wpsps y chequeo facebook, veo que me volvieron a nominar para que suba una poesía o no sé qué mierda. Qué ñoñez. Qué vergüenza, gente grande-pienso”-, en un flujo de *contacto* que produce un artefacto comunicacional -esto es, un *simulacro*- que apunta al carácter de estafa de cualquier comunicación, y todo ello con remates de una frescura que parece ya irremediabilmente desencantada: “*This is not love song*”.

Pero, como todo lo que corresponde a la *comunidad*, tal desencanto circula en simultaneidad con el contacto de los cuerpos y las acciones colaborativas que tienden, cada día, en cada momento, a restaurar o, quizás, a preservar, un lazo entre pares sin “fecha de vencimiento”. Las tareas concretas -como “acomodar los tubos de hilo por color y por tamaño”-; los rituales de camaradería que parecen sostenerse aún sobre los deshechos de una institución que, en tanto restos, se vuelven productivos -el azúcar encontrada en un locker que, dicen, “en general, no tiene fecha de vencimiento”-; los papeles afiches de colores básicos sobrantes de la última caja chica...; incluso los “trapitos” guardados, rotulados y acomodados “por forma y color”. No resulta nada inocente la

ar/634439-murio-por-un-accidente-una-nieta-de-alfonsin-de-15-anos

presencia de la mención de los “trapitos”. Es que el discurso se coloca, así, en una asociación identificatoria con aquellos otros “trapitos” que insisten, a cambio de algunas monedas, en limpiar los parabrisas de los ocasionales automovilistas en las principales arterias de la ciudad. Esa febril insistencia -percibida por los conductores, habitualmente, casi como un llamado a la amenaza de la siempre inminente lucha de clases- coloca a los “trapitos” como significantes condensadores de la segregación de una sociedad profundamente desigual. La productividad de esos restos sociales que se quieren *abyectos* se hace evidente cuando los “trapitos” de tela para coser -en esa otra escena de gestión cultural en territorio- logran ser, efectivamente, normativizados, es decir, legitimados, a partir de su inclusión en un “orden”: son guardados, rotulados y etiquetados de acuerdo a categorías previamente seleccionadas. Entre la *tela* y la *carne humana* se produce, entonces, como un tejido; una especie de trama que hace a una cadena de asociaciones la cual indica el modo en que el componente táctico de las prácticas intenta apropiarse de un sentido de comunidad. Aunque esa comunidad es siempre provisional, nunca es completa; es, al contrario, metonímica, de a trazos, por pedazos, como “la manga de remera” que se usa para limpiar las telarañas; y es de esta manera, *de a trozos*, que, efectivamente, “la muerte no tendrá dominio”, gambeteando, así, el siempre apremiante “terremoto” de la montaña de “monitores en desuso”. La basura tecnológica, alejada de cualquier funcionalidad modernizadora, forma parte de un paisaje en el cual se advierte, también, que lo que ahí une -además de ese contacto siempre provisional pero continuamente renovado-, es una especie de dimensión mediática ontológica que responde a un vector de deseo: “-no veo la hora de que empiece el Bailando profe, me dice Rosi, -yo también, le digo”.

Parece, esta ambivalencia, constitutiva del “trabajo cultural”; éste se juega siempre entre el desencanto y la apuesta, entre la decepción y

la voluntad. La “política cultural” implica una ética y una corporalidad específicas: extrañeza y a la vez alegría por los pequeños logros; leves alteraciones fisiológicas y automatismos corporales autodestructivos; lo humano en el borde de un pasaje kafkiano a lo larval.

Pero la narración resiste y reencuentra, de manera romántica, en esa misma corporalidad, una promesa de redención: el amor como sepultura de unos huesos enterrados juntos: la proximidad del fosfato de calcio parece “suficiente”. Y en dicha suficiencia reencuentra el sujeto su “estado”, que es, también, *el Estado*.

El sujeto de la política -incluida la cultural- sigue siendo, de tal modo, una apuesta vigente.

b. Entre lo formulaico y la catarsis

Pero es que el lenguaje es, en su totalidad, figuración. Nunca representativo, lejos de su mito espejante de ser reflejo del mundo, el lenguaje es, al contrario, sólo aquello que puede aparecer, de modos tendencialmente azarosos, como señalética de lo inefable que toda comunicación con el mundo supone para un humano. Por eso lo indecible de la vida se narra, siempre, como autoficción figurada, metafórica, expresándose, a veces, de manera formulaica -con un simple “sí”; con un rotundo “no”; mediante un inquieto “no sé” ...-; y, a veces, de manera abundantemente catártica, develando una terapéutica de la subjetividad que es, al mismo tiempo, un asociamiento político. Así son las otras entrevistas.

En el despliegue y entrecruzamiento de estas tres modalidades de respuesta discurre, entonces, el relato de la interacción, de los comportamientos, de las prácticas y experiencias, en dicha instancia *intermedia* de la ejecución de políticas, en los discursos de los “agentes” culturales: *literaria; formulaica-burocrática; terapéutico-catártica*. Expresiones,

todas, de subjetividades de deseo más o menos en riesgo, más o menos burocratizadas, que develan una documentalidad experiencial cuya politicidad trataremos de reconstruir en lo que sigue.

b. a. Sobre las “ventajas” de las políticas culturales

Los entrevistados, en su gran mayoría, enfatizan el carácter innovador de las políticas culturales de la Municipalidad de la ciudad de Rosario a partir de la década del 80 del siglo XX, las cuales, según Andrea, “fueron en su momento consideradas como ejemplo de participación, inclusión y construcción de ciudadanía” (Andrea, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal). Al respecto, Andrea destaca como una ventaja “el énfasis en el carácter de lo público de las políticas culturales”, y “la cantidad y pluralidad de instituciones culturales que hay”. Según su punto de vista, esto se pudo sostener por “una decisión política y un gran esfuerzo -político y económico- para lograrlo”. En palabras de Franca, estas políticas buscaron “acercar el gobierno a la gente” y “generar una referencia en los territorios” (Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

Ana lo califica como una “novedad en la década del 80” que incluyó la “descentralización”, la creación de “los distritos y secretarías en los territorios”, la “presencia del estado en los barrios de manera inédita”, con los “centros de salud, los centros Crecer en 1997” -que actualmente se llaman “centros de convivencia barrial” (CCB)-. Esta política de “cercanía a los barrios, las familias, los lugares de referencia” significó, según Ana, una “organización vital” del territorio (Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Del mismo modo, Paola destaca dicho carácter innovador en comparación con otras ciudades, y enfatiza la importancia, por ejemplo, de

“uno de los programas educativos, la Videoteca Ambulante Bongo Rock, que funciona desde hace diez años y realiza proyecciones en escuelas e instituciones de toda la ciudad, priorizando aquellas cuya población está relegada al acceso de bienes culturales” (Paola, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

Irene se detiene en la importancia de las “políticas públicas a nivel cultural” en Rosario, refiriéndose al Centro de la Juventud, el Tríptico de la Infancia, la Plataforma Lavardén (... “aunque es provincial”), el Museo de la Memoria. Además, según Irene, los programas “Jóvenes y Memoria” y “Fábrica de ideas”, “logran acercar, por articulación con los centros de convivencia barrial, a los jóvenes secundarios de los barrios” (Irene, Rosario, 13 de junio de 2015, comunicación personal).

Sin embargo, Franca opina que:

“(…) una de las pocas experiencias que me parece interesante es la de la Escuela de Experimentación de Cine y Fotografía que sostiene y profundiza un trabajo de calidad y compromiso en diversos barrios de Rosario gracias a la fuerza y a la capacidad individual de los compañeros que lo impulsan... un equipo de trabajo que, a pesar de venir trabajando desde hace 8 años, aún no logra regularizar la situación laboral de muchos de sus integrantes” (Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

En el mismo sentido, Juan considera que la gestión cultural es positiva, pero aclara que:

“tiene muchos aspectos que se pueden mejorar. Uno de estos puede ser el trabajo en conjunto con otras Secretarías de la Municipalidad. Esto, entiendo, tendría que ser el resultado de una comprensión general de que las políticas culturales no

sólo tienen que ver con un concepto de cultura más tradicional y elitista, sino fundamentalmente con la injerencia que tiene la gestión estatal de lo cultural en la transformación de la vida de las personas y de los paisajes urbanos. No entender a lo cultural como un bien estático que el Estado tiene que llevar a los actores sociales, sino como un lugar de plena transformación e interacción. Desde allí el Estado puede optimizar sus recursos” (Juan, Rosario, 16 de junio de 2015, comunicación personal).

Gastón, de una manera más descriptiva, presenta las ventajas de las políticas culturales rosarinas del siguiente modo:

“Heterogeneidad y cantidad de la oferta; profundidad de algunas propuestas; llegada a infinidad de espacios. Festivales de poesía, video, teatro. Semanas de la lectura, de la danza. Ciclos de poesía en los bares, de títeres, de cine, de teatro. Fiestas Populares, Colectividades; de la torta asada; del asado con cuero; de la Pachamama. Escuelas: la Orquesta del Ludueña; de Cine y Foto; de Diseño de Indumentaria. Talleres en todos los distritos, de ocio y de oficios vinculados al arte; y proyectos interinstitucionales, como el de Nueva Oportunidad” (Gastón, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal)

María brinda un testimonio más contextualizado de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, señalando sobre el caso de la Coordinación de Ferias Culturales, que es un área específica desde el año 2009, que:

“(…) que tiene la particularidad de relacionarse y articularse con otras áreas y secretarías del municipio -gobierno; tránsito;

servicios públicos; obras públicas y secretaría de la producción, entre otras- con mucha mayor intensidad que con las propias áreas, direcciones o instituciones de la propia Secretaría de Cultura, excepto las áreas internas técnico-administrativas” (María, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Dicha particularidad, dice María,

“(…) hace que mi mirada sobre las políticas culturales provenga en primer lugar de esa experiencia de intercambio con áreas del estado distintas a las strictu sensu culturales. A su vez, dicha particularidad, lejos de ser un problema, es para mí un punto interesante para pensar respecto de cómo se movilizan recursos dentro un estado local en pos de concretar alguna política cultural. En otras palabras, pensar en este aspecto es pensar en un aspecto clave de la política cultural” (María, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

b. c. Sobre el “malestar” con las políticas culturales: “parches”, “folletismo” y “eventismo” ... “un globo desinflado”

La primera impresión al abordar el análisis de las respuestas de los agentes culturales es que el rubro “desventajas” ocupa una cantidad y un despliegue discursivos mucho mayores que cuando se les pregunta por las “ventajas”.

Una de las principales críticas -nombrada por varios de los entrevistados- es lo concerniente a la situación de empleo de los agentes culturales, y al presupuesto general asignado por el estado municipal al área cultural. Ana, por ejemplo, plantea que “la política de empleo

de la municipalidad” se basa en “trabajadores precarizados y contratos temporarios”, y ello “pone en riesgo el vínculo que se supone tiene que estar sostenido en el tiempo”. Según Ana, las intervenciones estatales son “siempre insuficientes”, y esto se acentuó “en los últimos 10 años”. Para ella, las políticas culturales son, en la actualidad, como “un globo desinflado” (Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Otra de las críticas que aparece recurrentemente nombrada en las distintas entrevistas es lo que se percibe como un *desbalance* entre el centro y la periferia, y las inconsistencias del proceso de descentralización.

Según Paola, las políticas culturales:

“(…) pensadas para un sector de la sociedad del distrito centro cumplieron un ciclo, no supieron aggiornarse; sólo en lo discursivo existe la apertura a los barrios, la descentralización de la cultura, y eso no se condice necesariamente con las demandas de la sociedad; el CAR tiene un funcionamiento sólo ejecutivo-administrativo, no tiene sala abierta al público, las actividades más importantes se desarrollan en otros lugares” (Paola, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

La opinión de Irene va en el mismo sentido, declarando que:

“(…) las políticas no están del todo descentralizadas, no son accesibles para los que viven en los barrios, el mayor presupuesto no se da en los márgenes de la ciudad sino en el centro” (Irene, Rosario, 13 de junio de 2015, comunicación personal).

El testimonio de Belén reafirma dichas percepciones, mediante una caracterización más general. Dice Belén que:

“hay dos tipos de políticas culturales llevadas a cabo por esta gestión (...) las que tienen una visibilidad mayor y que afectan especialmente al centro de la ciudad, donde se pone casi todo el presupuesto municipal en cultura, y después hay otros espacios descentralizados, en los barrios. En las dos aparecen cuestiones novedosas e interesantes, pero con presupuestos y visibilidad muy distintos. Al punto de que estos otros espacios territoriales son sostenidos fundamentalmente por los trabajadores, por convicción y compromiso”

(Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal).

Esta cuestión del *desbalance* entre centro y periferia de los procesos de descentralización relativos a políticas culturales adquiere, en los dichos de Franca, un desarrollo integral y complejo. Vale la pena citar *in extenso* las declaraciones de Franca a los fines de visualizar la problemática de una manera más sistémica, tal como la percibe la entrevistada.

Dice Franca:

“Pienso que en materia cultural la Municipalidad de Rosario (MR) ha venido desarrollando estrategias fragmentadas y segmentadas de políticas públicas e inserción territorial. Es decir, se han desplegado propuestas focalizadas: por un lado, para determinado sector -socialmente incluido- se ofrece un menú diverso de programas y actividades culturales de gran escala (desde el Tríptico de la Infancia, la Escuela de Artes Urbanas, el Centro de la Juventud, el CEC, la Sala Lavardén), en su mayoría gratuitas y con un fuerte respaldo en infraestructura y recursos económicos. Estos espacios se encuentran situados en el centro de Rosario -mayormente pegados a la franja que bordea el río Paraná- y están claramente destina-

dos a sectores de clase media-media alta de la ciudad, ya sea por la centralidad geográfica, los horarios de programación, la circulación de la información de las agendas y los imaginarios y tipos ideales de participación que simbolizan y ponen en juego. Estos y otros factores, por lo general, impiden que los sectores de la periferia puedan acceder o identificarse con estos proyectos.

Por otro lado, aparece la propuesta cultural para los barrios que está diseminada en algunas instituciones periféricas y en los Distritos y está mayormente conformada por talleres de bajos recursos y personal poco calificado -en general con poca convocatoria y asistencia- y algunos eventos aislados de proyección de cine o teatro (sobre todo para eventos de fuerte visibilidad como los festejos del Día del Niño).

Si bien con la descentralización en Distritos el municipio buscó acercar el gobierno a la gente y generar una referencia en los territorios, la comunidad barrial no se identifica con estas instituciones y sólo las utilizan para hacer algunos trámites administrativos.

A su vez, desde que el Partido Socialista gobierna la provincia de Santa Fe además de la Municipalidad de Rosario, a nivel territorial se ha dado una superposición de instituciones estatales que ahora pertenecen a la misma fuerza política y que realizan las mismas funciones en el mismo barrio, generando su disolución, desmantelamiento o asignación de nuevas carátulas o roles difusos (por ejemplos los Centros Crecer, devenidos CTR y ahora CCB).

Si tuviese que describir las actividades culturales que, en general, se impulsan desde la MR para los sectores populares usaría adjetivos como: de mala calidad, precarias, poco creativas, efi-

meras y poco implicadas con las demandas o necesidades territoriales. Son parches, intervenciones espasmódicas que no se sostienen en el tiempo y a las que no se destinan suficientes recursos económicos y humanos. En la mayoría de los casos, se repiten fórmulas y lugares comunes para pobres: la murga para los jóvenes, el taller de costura para las mujeres, el taller de manualidades o dibujo para los niños/as, la huerta o la feria de economía solidaria para la familia.

He escuchado decir a un funcionario de la municipalidad: “... acá nomás tráeles los instrumentos para que los pibes se armen su murguita y ya está».

Esta política cultural segmentada encubre el discurso de que a cada sector se le da lo que se merece, lo que le corresponde como sujeto social situado en un sistema en el que se sigue reproduciendo una lógica de expulsión y desigualdad creciente, gran paradoja para una ciudad gobernada por un partido que encarna la bandera del socialismo.

Una de las pocas experiencias que me parece interesante es la de la Escuela de Experimentación de Cine y Fotografía que sostiene y profundiza un trabajo de calidad y compromiso en diversos barrios de Rosario gracias a la fuerza y a la capacidad individual de los compañeros que lo impulsan (equipo de trabajo que, a pesar de venir trabajando desde hace 8 años, aún no logra regularizar la situación laboral de muchos de sus integrantes).

En el mismo sentido, los grandes proyectos municipales, como por ejemplo el Tríptico, son sostenidos por trabajadores precarizados cuyos contratos son de 9 meses de duración, sin aportes, ni posibilidad de continuidad y con convenios en los que el empleado firma que no tiene ninguna relación con el estado.

Esta situación se justifica desde la MR a través de la figura de pasantía, siendo el modelo más usado para la contratación barata de personal joven.

En mi opinión, casi toda la política municipal en relación a la cultura trabaja con esta lógica de sostenerse en las acciones individuales y en los aportes que personas capacitadas, de buena voluntad y con impulso transformador, proponen más allá de las condiciones donde trabajen.

Pienso en el libro Rosario, esta ciudad (2015) que salió en menos de dos meses y sirve como soporte comunicacional en el marco de la campaña electoral que se arma con el aporte voluntario de fotógrafos y aficionados que mandan sus fotos.

No puedo dejar de ver utilización política en este tipo de prácticas que, a partir de un concurso o en otros casos de un subsidio, se busca que personas comunes u organizaciones hagan el trabajo que desde la misma MR no se puede hacer, sea por falta de ideas o presupuesto.

Esto genera que un libro, una postal de un fotógrafo, una actividad cultural impulsada por un movimiento social sean usados, con el discurso de que la MR brinda un espacio para que los jóvenes u organizaciones muestren su trabajo, como plataforma material comunicacional de propaganda o acumulación política”

(Franca, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

En el mismo sentido, pero de manera más concisa, Clara evalúa las políticas culturales y sostiene que:

“(…) como ineficaces, sin rumbo (...) inercia de antiguas políticas culturales, no se ajustan al contexto actual, gran gasto público,

poco impacto, se restringen a talleres, errada caracterización del sujeto como sujeto deseante, con poco capital económico pero con mucho capital cultural”

(Clara, Rosario, 10 de junio de 2015, comunicación personal).

La respuesta de Andrea merece, también -y a riesgo de caer en redundancia-, citarse *in extenso*, ya que despliega una relación compleja de distintas dimensiones implicadas en las políticas culturales.

Dice Andrea que las políticas culturales:

“(…) hoy están un tanto desactualizadas como para poder influir en términos positivos en la calidad de vida de las personas, o mejor aún, como para impactar en la totalidad de los sectores sociales, hay un punto negativo a trabajar que es la determinación territorial de las instituciones.

Me refiero a que cada institución está signada por el territorio en el que se sitúa y es difícil generar un corrimiento en esos casos, una desventaja que se desprende en forma directa -desde mi punto de vista- es la dificultad de comunicar de manera uniforme esa pluralidad de propuestas. Cada institución tiene su público y se dirige a él de determinada forma, con determinadas estrategias.

El llamado de atención que señalo no es para los públicos porque su diversidad es constitutiva y cada uno de ellos se rige por intereses, gustos, costumbres que obedecen a un carácter contingente, pero sí es para el Estado, en este caso, encarnado en una Secretaría de Cultura, que aparece como organizador y garante de las propuestas -me refiero principalmente a actividades gratuitas. En la multiplicidad de ofertas, se pierde la voz de quién es el que ofrece y me parece que esto es perjudicial al momen-

to de construir un discurso claro y tener una presencia en la ciudadanía.

De igual manera, considero que hay mucho para trabajar aún entre instituciones. Cuando digo entre me refiero a trabajar de manera conjunta, el término ideal sería mezclarse con el fin de que los públicos también se mezclen. No es lo mismo trabajar un eje común entre varias instituciones -ejemplo: Semana de la Lectura de Rosario- que propone un eje temático que las instituciones replican ideando una programación acorde, que lo que surge cuando las instituciones se encuentran.

En el diseño de las actividades y propuestas se pierde algo, dado que sale de la puesta en común del saber que cada institución trae como propio bagaje. Hay una riqueza en el lenguaje, los códigos, los usos, en definitiva, en los elementos de la trama social, que se pierden por trabajar en forma separada, de una manera muy endogámica que deja afuera algo valioso que nos estamos perdiendo.

Podría llamar folletismo a esta desventaja, alegando que no es lo mismo compartir información en un folleto que idear desde el tema hasta el diseño de las actividades, los destinatarios, las estrategias de comunicación, etc.

Hablando de endogamia, hay otra problemática que está excediendo a las instituciones y es el afuera. En el último tiempo, conozco casos de instituciones que tienen problemas con indigentes -tomo el nombre que más circula-, que toman el afuera de la institución como espacio para buscarse la vida, pernoctar, mendigar, cuidar y/o lavar autos. Por citar algunos casos concretos, el Museo Castagnino, el Museo Macro, el Museo de la Ciudad, el Complejo Astronómico, el Centro Cultural Parque de España, la Isla de los Inventos, la propia oficina de la Secretaría

de Cultura y Educación, son algunas de las instituciones que conozco que se encuentran con esta problemática.

En este aspecto, desconozco que se haya abordado este tema o que las instituciones, más allá de relevarlo de manera particular, hayan podido establecer algún punto de encuentro y trazar alguna acción en vías de, al menos, incluirlo en la agenda de temas.

Lógicamente, que esto suceda es un problema social mayor que no se resuelve ni de la noche a la mañana ni entre instituciones culturales exclusivamente. Pero sí creo que al menos podría darse algún debate en el Municipio acerca de esta temática. Llamar a la Guardia Urbana Municipal aparenta resolver el problema. No digo que todas las instituciones tomen la misma resolución frente a este conflicto, pero nunca supe de alguna iniciativa que intente abordar esta problemática.

La lectura que hago es que hoy el afuera excede al adentro. Noto que en estos años, programar un adentro de las instituciones nos ha quedado corto y que es mucho lo que el afuera nos está diciendo y veo ahí un desafío latente a enfrentar como Estado y como ciudadanos.

La realidad social nos excede, el contexto necesita decididamente entrar a la agenda de los funcionarios y esto me lleva directamente a otro punto, que es el trabajo inter-áreas del municipio, interdisciplinar también. El tratamiento de la pobreza no es asignatura sólo de Promoción Social, el rediseño de una plaza no es tarea sólo de Planeamiento, la Fiesta de las Colectividades no es un tema que le competa sólo a Cultura. Este es un desafío enorme que el Municipio debería comenzar a practicar pero teniendo plena conciencia -una vez más- de lo que implica trabajar juntos y buscar un punto de vista com-

partido. No se trata de hacer una plaza y llamar a un artista para que lo adorne con algo lindo, y después llamar a Dirección de Discapacidad para que haga que las esquinas de la plaza y los juegos se adecúen a personas con capacidades diferentes, y llamar a Dirección de Juventudes para que convoquen a unos graffitteros para que pinten un paredón con el fin de dar un aspecto joven a la plaza. Se trata de pensar la plaza desde su origen, con arquitectos, gestores culturales, comunicadores, especialistas en temas de discapacidad, accesibilidad, politólogos, etc.

No entiendo por ejemplo, cuál es el fin de seguir poniendo estatuas rodeadas de rejas. Si somos un país que no respeta a las estatuas, no pongamos rejas justificados en la vandalización; asumamos de una vez por todas que las estatuas, paradójicamente, son bronce que brillaron en otro momento. Hoy sólo son -cualquier ciudadano puede darse cuenta con una observación a ojo, sin tener en cuenta estadísticas que acrediten con número mi punto de vista- blanco del graffiti, del líquid paper, del afiche callejero. No veo a padres o maestros que se paren frente a la estatua y digan a los niños “Este es San Martín, el padre de la patria”. Si los veo buscando en Google y bajando sus fotos del Wikipedia.

Una vez entrevisté a Rafael Iglesia, un arquitecto de la ciudad, acerca del boom inmobiliario y de cómo las torres estaban afectando la fisonomía del (tradicional) Bv. Oroño y me dijo: “No son las Torres lo que va a cambiar su aspecto. Las Torres van a llegar a Rosario como están llegando a todo el mundo. Lo que cambiaría su aspecto es que le sacaran las palmeras”. Si una plaza se llama San Martín, podríamos pensar al momento de invertir en un rediseño, en lo que San Martín representa

hoy, más allá de lavarle la cara a la estatua y volver a ponerla en el mismo lugar, tras las mismas rejas.

Me refiero a que confío en que con un trabajo interdisciplinar se pueden tomar resoluciones más inteligentes y que tengan una mejor llegada. Un punto que se desprende de éste, es que al no trabajar juntos, hay un discurso ambiguo que termina siendo contradictorio, para el municipio y para los ciudadanos. No veo que nadie salga ganando. Tenemos una Secretaría de Cultura que promueve la iniciativa, la pluralidad de voces, las propuestas múltiples de actividades culturales. Eso hace que, por ejemplo, los dueños de un bar, apasionados con la saga de películas El Padrino, decida hacer un ciclo de proyección de las películas acompañadas con comida italiana. Pero en el mismo Municipio, tenemos también a una Secretaría de Control y Convivencia -nombre desatinado si los hay- que caerá al barcito de los sueños apasionados y lo clausurará, diciendo que el bar lamentablemente está habilitado para el servicio de gastronomía, pero no para realizar tareas culturales, como puede ser la organización y proyección de películas en un ciclo de cine. Esto parece descabellado, pero como dicen las películas, está basado en hechos reales.

¿Qué pasa con las políticas contradictorias que se emprenden desde un mismo Estado? Vale destacar que la tendencia -a escala local y global- es, una vez más, la pérdida de especificidad de temas y la mezcla de propuestas, disciplinas. Los centros culturales cada vez más programan recitales, muestras de video, de foto, intervenciones en o fuera de la institución, lo nuevo se mezcla con lo viejo, los libros se mezclan con los cafetines, los bares mezclan gastronomía con shows de música, ciclos de poesía, muestras de foto, arte y películas. Si en el marco de un

festival de Videos hay una exposición de artes escénicas; si en el Festival de Artes Escénicas hay una feria de libros sobre el tema, ¿por qué si asumimos esta diversidad como Estado no la aceptamos cuando la ciudadanía las replica?

Por último, creo que las políticas culturales reproducen mucho el modelo centro-periferia. Entiendo que no es fácil desandar este camino con desigualdades tan marcadas pero sí creo que es algo a tener en cuenta. Volviendo al principio de esta respuesta, un compañero de trabajo me dijo, cuando estaba al frente del área cultural de uno de los 6 centros municipales de distrito: “Está muy difícil. Antes llegábamos a los pibes dictando un taller de foto. ¿Ahora cómo llegamos a los hijos de un kiosquero al que le pagan 26 lucas por mes por vender falopa?”. Las políticas culturales tienen necesariamente que aggiornarse para acompañar un cambio que llegue a los barrios y que trascienda las fronteras del centro”

(**Andrea**, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

El tópico del *eventismo*, en términos de *espectacularización* de las políticas culturales, se encuentra modalizado en varias de las entrevistas, remarcando la posición de *subalternidad* que adquieren las políticas culturales en relación con la gestión general de las políticas públicas del municipio.

María dice que:

“(…) también me es oportuno mencionar que en líneas generales, en toda relación entablada con cualquier otra área del estado local, externa, o incluso del sector privado (ONG’S o simplemente grupos que reclaman actividades culturales) hay una fuerte predominancia a concebir a la cultura o a la tarea de cultura como

institución, en términos de espectáculo o de provisión de *números artísticos*. Es decir, la participación de cultura (cómo institución) es prioritariamente requerida, convocada, auspiciada como la posibilidad de contar con algún *evento* en términos de espectáculo musical, teatral, o de cualquier otra índole artística. En contrapartida, en el trabajo de articular con esas otras áreas que mencionaba externas para la concreción de ciertas políticas culturales (como por ejemplo mantener ciertos servicios en los predios públicos donde funcionan durante los fines de semana las ferias (baños públicos, alumbrado, tránsito, etc.) suele ser una tarea que nunca termina de aceptarse, ya que lo cultural, en general, no es tenido en cuenta como una prioridad sino más bien como un *ad hoc* de lo importante.

Esto implica que la mayor parte de las veces nuestra posición sea de *subalternidad* y de insistencia continua para contar con *colaboración* (así lo sienten las áreas que prestan algún servicio que utiliza un proyecto cultural) cuando entendemos que debieran ser cuestiones planificadas de modo conjunto y estratégico.

No obstante, en lo que a nosotros respecta, intentamos cada vez que podemos dar el debate en este sentido que no es otro que el de intentar superar la lógica de la departamentalización con la que se trabaja en el municipio y auspiciar un trabajo de recursos articulados en torno a problemas o proyectos planificados estratégicamente.

Obviamente la cuestión del presupuesto es el emergente y la materialidad principal que opera para que se continúe funcionando por secretarías casi como por parcelas. En ese sentido, la Secretaría de Cultura y Educación cuenta con menos del 4 % de todo el presupuesto municipal. Este dato es exponencial res-

pecto a lo que venimos planteando y podría ser pensado en términos de desventajas...

Sin embargo, y conviviendo con esta lógica y realidad presente, también es justo mencionar que lo cultural a nivel de gestión de políticas, en términos generales, ha ido conquistando mucho más espacio público y político que el que tenía por ejemplo hace diez o quince años, tanto sea en términos de consolidación/mantenimiento de instituciones (museos, escuelas, tríptico de la infancia) como en el de la proyección territorial de algunas propuestas culturales surgidas en la propia labor territorial (caso del Obrador, de la escuela de diseño del oeste).

Si bien son relativamente muy pocas y frágiles las políticas culturales emplazadas fuera de los bulevares y el río, las mismas son genuinas y han sido tomadas por la gestión central a partir del trabajo allí desarrollado, es decir han surgido de abajo hacia arriba, y hoy cuentan con mayor estructura que al momento de su surgimiento. Aquí podemos decir que el estado local acompaña. Pero, como dijimos más arriba, hay una tendencia a concentrar los recursos y el despliegue de la política cultural en la zona centro de la ciudad, pegados a la franja costera, en clave de la espectacularización (que bien describe Guy Debord en la *société del espectáculo*); aunque esto no impida el desarrollo menor de políticas culturales por fuera del distrito centro” (María, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

De manera más concisa, y apelando a un lenguaje más cercano al de los mercados culturales, Juan dice que:

“Una de las desventajas del modelo que ubica al Estado como el encargado de ofertar bienes culturales es que la demanda

nunca se va a nivelar con esta oferta y lo estatal muchas veces queda solapado ante otras formas de acceso a lo simbólico” (Juan, Rosario, 16 de junio de 2015, comunicación personal).

Del mismo modo, Gastón opina que:

“A veces el exceso de oferta genera cierto mareo. Hay superposición, falta de diálogo entre Secretarías, falta optimizar muchos recursos, privilegiar el gasto, ordenar las propuestas, segmentar, comunicar mejor y generar más programas integrales que se repliquen en distintos espacios” (Gastón, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

La percepción de Cecilia discurre en el mismo sentido, agregando datos empíricos concretos:

“Considero que las políticas culturales de la Municipalidad de Rosario tienen características diversas, la primera que se me viene a la cabeza es la palabra *dispersas* y otra *lógica centro- periferia*. Dispersa en tanto que no considero que constituyan una política con una direccionalidad que permita observarse; parecieran como *islotas de cultura*. Entonces, es posible encontrar una banda de rock en el barrio La Tablada y una murga estilo uruguayo en el barrio La Cerámica, o un espectáculo al estilo Juana Molina en el Museo Castagnino. Creo que se maneja en términos de agenda y grilla cultural. Lo más destacado de la política cultural es la producción de espectáculos. En relación a la lógica centro- periferia, me refiero a que en el centro existen espacios culturales, tales como el tríptico de la infancia y la sala Lavardén, entre otros, que parecieran dirigidos a deter-

minada población de sectores medios urbanos. Desde mi lugar de trabajo, participo de un espacio que intentó articular con la Secretaría de Cultura y la oferta siempre fue espectáculos, no pudiendo pensarla desde otra lógica más integral”
(Cecilia, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

b. d. Sobre la percepción de los “efectos” en la población de las políticas culturales

La dimensión de la caracterización y medición de efectos en la población relativa a políticas culturales es una de las más problemáticas. En general, la percepción de dichos efectos por parte de los niveles de decisión se encuentra desdibujada, debido a las dificultades que plantea el abordaje de su medición, lo cual requiere -desde un punto de vista metodológico- una necesaria triangulación y sistematización entre indicadores cuantitativos e interpretaciones cualitativas sostenida en el tiempo. Los agentes culturales *intermedios* entrevistados, situados *en territorio*, expresan dichas dificultades de distintos modos.

Sin embargo, en algunos de los testimonios relevados en las entrevistas, se desarrollan apreciaciones generalistas positivas. Juan opina que los efectos de las políticas culturales “(...) tienen que ver con el amplio grado de descentralización que plantea la gestión estatal”. Aclara que “(...) la gestión no sólo se ha ocupado de la educación artística, sino que ha sumado la enseñanza de oficios, talleres vivenciales y de experimentación” Esta “intención de contacto”, según Juan, “(...) se articula en el trabajo en los centros culturales, teatros, cines, espacios dedicados a la infancia, museos y bibliotecas de nuestra ciudad”. De tal modo, opina que “(...) la cercanía del Estado en lo que respecta al acceso de lo cultural es un efecto positivo”, que también implica “lo educativo”, ya que, según

su opinión, “(...) lo cultural no se despliega como una instancia eventual, sino que se entrelaza con la propia historia de vida de los actores sociales” (Juan, Rosario, 16 de junio de 2015, comunicación personal).

Pero dichos efectos se perciben, al decir de Ana, como “insondables”. Paola opina que “al no estar garantizadas determinadas necesidades básicas de la población (...) las políticas culturales terminan siendo un discurso romántico o de campaña” (Paola, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal). El tema de la desigualdad económica y social también es central para Clara, ya que, según ella, “los efectos pueden verse en sectores muy minoritarios de las poblaciones de referencia, aquellos con capacidad y recursos simbólicos (...)”. Si bien las políticas culturales son diseñadas con criterios universalistas -“para todo público”-, sin embargo, dice Clara, “los sectores más vulnerados no acceden aunque tengan la posibilidad material o concreta de hacerlo” (Clara, Rosario, 10 de junio de 2015, comunicación personal). La “dispersión” de los efectos es advertida por Cecilia, enfatizando -como en los otros testimonios- la diferencia de apropiación de los distintos sectores sociales: “(...) en sectores de mayor vulnerabilidad social -dice Cecilia- no se observa el impacto de las políticas culturales” (Cecilia, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal)⁴.

En el discurso de María aparece lo que podríamos nombrar como efectos *distorsivos*. Dice, de manera irónica, que “por supuesto las políticas culturales generan efectos”, pero que dichos efectos “reproducen la lógica de concentración de recursos”, es decir, “que la población que reside en la zona centro de la ciudad es la que participa más activamente de las actividades y programas culturales organizados por el municipio, contando con una oferta amplísima (...)” (María, Rosario, 15 de junio de

4 “Por lo menos, no con la población con la que se trabaja en el Hospital de Niños”, aclara Cecilia (Cecilia, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

2015, comunicación personal). Ello genera, para Franca, “desigualdad y fragmentación social” (Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal). En tal contexto, Franca enfatiza que “esta política cultural diferenciada (...) de la mano de fuertes operaciones inmobiliarias de corte urbanístico”, produce “dos ciudades”. Vale citar su argumento:

“(...) Ante la ausencia de políticas culturales de calidad -y sus correspondientes estrategias de acceso- para los sectores populares, aparece en escena una contraoferta privada que viene a ‘igualar’ a todos los ciudadanos bajo la figura de consumidor. Ante el mercado y su maquinaria publicitaria todos somos iguales en tanto y en cuanto podamos pagar. Los sistemas capitalistas se erigen bajo esta idea de que cualquiera puede acceder, pertenecer, ser parte del consumo de bienes materiales y simbólicos. No todos pero *cualquiera*. En este sentido, el valor de lo público en Rosario viene siendo desvalorizado y es reemplazado por una lógica mercantil que subsume la matriz cultural a sus intereses y convierte a los ciudadanos en consumidores”

(Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

En esta deconstrucción del universalismo e igualitarismo de las políticas culturales que supone el enunciado de Franca “no todos pero *cualquiera*”, enmarcado de manera general en el capitalismo consumista reinante, se instalan, en su discurso, también de manera central, los lugares y dispositivos de la mercadotecnia cultural, y su compleja relación con el Estado:

“(...) Desde el celular, hasta la televisión y el shopping se instalan como modelo de paseo, entretenimiento, enclaves cultura-

les a los que cualquiera puede acceder (en tanto y en cuanto se pague). El mercado termina construyendo y difundiendo ideas, valores y deseos en torno a los modos de vivir y habitar la ciudad. Ahora bien, cuando el estado ya no puede garantizar la participación pública en la vida social y la única vía de acceso e identificación a una ciudad es la del consumo, determinados sectores quedan excluidos de esta posibilidad y son arrojados a vivir marginalmente en las periferias de la ciudad”

(Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

El dato no es menor, ya que es, justamente, en dichos intersticios en los cuales se aloja una ineludible perforación de cualquier política cultural pública. Franca lo cuenta sin rodeos:

“(…) Es en este contexto de ‘ausencia’ estatal en el que aparece en los barrios un nuevo actor social de suma importancia: los narcos. El narcotráfico se instala como nuevo poder que configura la manera de vivir de un barrio. Funciona como un estado paralelo operando tanto las actividades materiales de ciertos sectores como las simbólicas. Muchos jóvenes encuentran en el rol de *soldadito* un lugar de contención, identificación, poder, consumo, sostén afectivo y económico. En este sentido, los narcos se erigen como los nuevos reguladores del barrio, desencadenando una avanzada de violencia extrema que opera tanto al interior como hacia afuera del barrio. La situación se complejiza cuando el narcotráfico, además de cooptar a niños y adolescentes para trabajar para ellos, regula la microeconomía de la zona y ‘ofrece’ a las familias de la periferia una serie de bienes y servicios a los que no podrían acceder -el estado no se los garantiza y no pueden pagarlos al mercado- que van desde

créditos para la compra de electrodomésticos o para la puesta en marcha de kioscos o emprendimientos de pequeña escala hasta todo un sistema de traslado y remisería interna para embarazadas o enfermos -ya que la mayoría de las ambulancias o líneas de transporte no entran a algunos barrios durante las horas de la noche-. En este sentido, el narcotráfico reemplaza al estado y construye hegemonía y poder territorial a partir del uso de la violencia física pero también de estrategias de identificación y consenso social”

(**Franca**, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

Asimismo, en las entrevistas se describen recursos técnicos que tienen que ver con la medición de efectos: la “asistencia” a los distintos espacios, actividades y eventos aparece como el indicador central para la medición de efectos.

Más allá del carácter cuantitativo -número de asistentes-, las modalidades de asistencia de la gente a las propuestas culturales ofrecidas en los distintos ámbitos de Cultura se describe, en el relato de los entrevistados, matizada con detalles sobre el estilo que adquiere en cada caso. Una mirada etnográfica coincidental e impresionista es la que prima en las respuestas de los entrevistados acerca de la asistencia como variable central de la caracterización de efectos. Dice Ana, por ejemplo, que, aunque los efectos son “insondables”:

“(..). entre los más medibles está la asistencia a los espacios, talleres, eventos que el CCB ofrece. En el caso de la Ludoteca, asisten entre 12 y 15 niños y niñas con regularidad, en la mayoría de los casos vienen solos, sin compañía de madre o padre. Manifiestan con esa presencia y esa constancia que encuentran algo aquí de lo que se ofrece: espacio para jugar, juguetes, actividades guía-

das, atención amorosa, mediación en los conflictos por parte de los adultos referentes, meriendas (donde se suscitan charlas, chistes, risas). La gente incorpora el espacio institucional como un espacio de referencia donde ir a consultar sobre el funcionamiento de tal o cual programa, muchas consultas sobre el querer hacer algo y a la hora de ofertar actividades, si bien hay muchas y variadas, no es tan sencillo luego que logren incorporarse, sobre todo las mujeres jóvenes que son quienes están obligadas por la organización familiar a quedarse al cuidado de los hijos”

(Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

La “atención amorosa” y la “mediación de conflictos” se despliegan en escenas de interacción cotidiana como las meriendas; allí emerge la risa y la charla, convirtiendo al espacio institucional de consulta en un espacio de habla y encuentro. Las mujeres jóvenes y sus hijos suelen ser los habitué de dichos espacios. También Irene rescata el espacio de “lo micro”. Dice que ahí sí es posible producir efectos. Pone como ejemplo el Museo de la Memoria y los programas *Jóvenes y Memoria* y *Fábrica de ideas*. En dichos espacios, cuenta Irene que:

“(…) los chicos (...) han relatado el difícil contexto en el que viven y han podido producir contenidos... distintos videos producidos por ellos -como *Sean eternos*, sobre el Triple Crimen de Villa Moreno, o como *Palo pa' que aprendan*- han sido seleccionados para festivales y muestras juveniles de cine locales y nacionales y han tenido la oportunidad... de viajar a presentarlos” (Irene, Rosario, 13 de junio de 2015, comunicación personal).

En la argumentación de Andrea, la coyuntura política es lo que aparece como clave para la caracterización de efectos. A partir de las “últi-

mas elecciones” para Intendente y Gobernador, advierte una “tendencia” de “rechazo” hacia las políticas del “gobierno frentista, integrado principalmente por el socialismo”. Las políticas culturales, según Andrea, no fueron suficientes para intervenir “sobre cuestiones preocupantes”. Los clásicos objetivos de inclusión y participación de las políticas culturales resultan, según Andrea, “insuficientes frente a la realidad compleja, signada fundamentalmente por dos cuestiones: el narcotráfico y la inseguridad”. Es por ello que, si bien sostiene la importancia de la gestión acerca de garantizar el acceso público a la cultura, Andrea sostiene que se hace necesario una “reformulación” o “adecuación” a la realidad de las políticas culturales. La *realidad* aparece de manera contundente; dice Andrea:

“(…) la muerte de un joven o, como ocurrió hace unos días, la muerte de un niño de 12 años que fue asesinado mientras dormía en el techo de un bunker en el Barrio Ludueña, debería ser algo movilizador. Frente a estos hechos, que son moneda corriente, creo que las políticas culturales o el quehacer institucional, a veces se queda en un accionar poético o romántico que no es suficiente. La cultura ya no es una disciplina como para que podamos reducir las problemáticas a un área dentro de un organigrama, sino que nos atraviesa en nuestra cotidianidad y como tal, es constitutiva. Deberíamos poder darnos algún debate en estos términos”

(Andrea, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

También Belén percibe que es en el espacio de los barrios donde se producen efectos. Destaca que esos efectos se pueden detectar “a nivel subjetivo de los participantes ya que los hace responsables por sus deseos y dificultades, con el acompañamiento... siempre en la medida de lo posible” (Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal).

En algunas ocasiones la cultura se convierte, también, en fuente de trabajo. Por ejemplo, dice María que “en relación a la población con la que se trabaja desde el área de Ferias⁵, uno de los efectos más interesantes es que la mayoría se siente parte plena y activa de la cultura de la ciudad... se sienten protagonistas de procesos y proyectos culturales, mediante los cuales generan ingresos, ya que la actividad ferial es comercial” (María, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal). También Gastón destaca la importancia de las políticas culturales “vinculadas a procesos de trabajo, con profundidad y continuidad, no las eventuales”. Cita como ejemplos a “algunos talleres, las escuelas y fundamentalmente los proyectos interinstitucionales como el *Nueva Oportunidad*, en donde existen becas, compra de materiales, y seguimiento de los alumnos”. En dichas intervenciones, según Gastón, se utiliza, efectivamente, “la cultura como recurso”, generando herramientas que posibilitan verdaderas ventanas de acceso a nuevas posibilidades” (Gastón, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

b. e. Sobre la percepción de la conflictividad en territorio

Las cuestiones de vulnerabilidad, desigualdad y comportamientos ligados al delito y al narcotráfico en los territorios; las situaciones de vida de los sectores etarios más vulnerables; la búsqueda de consensos en escenarios de intensa conflictividad, son, entre otros, aspectos que tiñen la cotidianeidad de la puesta en acto de las políticas culturales. El abordaje de dichas cuestiones se desarrolla, en general, en dos dimensiones simultáneas. Una dimensión que podríamos nombrar como técnico-administrativa, y otra que, de manera sincrónica y no sin

5 “Artesanos y feriantes del Mercado Retro y El Roperito, en su mayoría ex desocupados”, aclara María.

fricciones, remite a la dimensión experiencial o vivencial. El discurso de los entrevistados da cuenta de la complicada coexistencia de estas dos dimensiones. La linealidad del habla se encuentra continuamente interrumpida, en sus argumentos técnico-administrativos, por la emergencia de una profunda afectación que la experiencia concreta en los territorios produce en las subjetividades de los agentes culturales. Son, justamente, esas idas y vueltas del habla lo que indica el carácter forzosamente moebiano del discurso.

Algunos de los testimonios no encuentran salida a esta situación. Paola, por ejemplo, dice que:

“(…) más allá de algún programa educativo como Bongo Rock..., considero que las políticas culturales del CAR no son determinantes para abordar dichas cuestiones de vulnerabilidad y desigualdad ligadas al narcotráfico. Ir a una escuela o a un centro municipal de distrito una vez al año a proyectar cortometrajes no creo que modifique la calidad de vida de estos sectores denominados vulnerables”

(Paola, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

Para Andrea es más o menos lo mismo, ya que la institución en la cual desarrolla su trabajo se encuentra también en el distrito centro, mientras que “las poblaciones que mayor sufren estos indicadores -vulnerabilidad, desigualdad y narcotráfico- están en la periferia”.

Andrea no advierte, por parte del estado local, una voluntad de reparar estos problemas. Se pregunta:

“(…) no veo una decisión de intervenir sobre las problemáticas de manera global, sino que cada institución trabaja en sus públicos y su agenda de temas y actividades. Está muy

instalada, y arraigada, la idea de que se trabajan las problemáticas a través de organismos específicos (ejemplos: Área de la Mujer, Dirección de Juventudes, Promoción Social, Museo de la Memoria, etc.) pero no hay un abordaje global de los problemas, en términos de *llamado a la acción*, por decirlo de alguna manera... estas cuestiones nos atraviesan en nuestra cotidianidad, más allá del rol que nos toque cumplir como agentes del Estado o funcionarios de turno. La cultura no se sostiene con eslóganes... “Todos bajo un mismo cielo”⁶ termina siendo un slogan mentiroso cuando el cielo de un barrio en el que se mueren pibes de 10 y 12 años en adelante no es contemplado. ¿De qué *todos* estamos hablando?”

(Andrea, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

A pesar de todo ello, las palabras de Gastón implican una apuesta por lo público. También desde su accionar desde el distrito Centro, relata:

“(...) me desempeño en una biblioteca pública del centro de la ciudad; lo que profundizamos es el trabajo de promoción de lectura. Trabajamos desde las muestras -por ejemplo, *Alicia en el País de las Maravillas*-, el cine, la historieta, la poesía, junto a los CCB (Centros de Convivencia Barrial) y junto a los CAF (Centros de Asistencia Familiar). También abrimos la Biblioteca y salimos al encuentro de las bibliotecas populares, de los espacios públicos cercanos, de editoriales independientes. Empezamos también a activar los talleres vinculados a una posible salida laboral, como el de encuadernación, junto al Área de abordajes específicos de

6 En relación al lema convocante del 20 de junio.

la Dirección de Juventudes. Por otra parte, generamos un afuera con la llegada de actividades permanentes a espacios poco convencionales, como centros de Salud, el CEMAR, el ILAR o el IRAR” (Gastón, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

En el testimonio de María, el distrito Centro no aparece para nada aséptico. Relata que en el territorio en el cual se desempeña -“espacios verdes tales como Parque Nacional a la Bandera y Parque Norte fundamentalmente, pero también parque Alem y la Florida”-, en las zonas circundantes, se despliega todo un escenario callejero de hibridación entre lo formal y lo informal. En sus propias palabras:

“(…) en verano lo que aparece en torno a la vulnerabilidad-desigualdad y comportamientos ligados al narcotráfico, es todo lo que se instala circundante y aledaño a las propias ferias; es decir, comercio ambulante y organizaciones de cuida coches que son altamente conflictivas. Esto es parte “natural” del desarrollo de ferias callejeras, ya que las mismas atraen a mucho público durante su funcionamiento y su propio desarrollo estimula todo un comercio informal a su alrededor, ligado muchas veces a sectores o circuitos de marginalidad: los que venden comida, acarrear objetos pesados de la estructura de la feria, organizan el estacionamiento alrededor de las mismas, alquilan sillas, tablonés... Desde el punto de vista de la circulación del dinero y la posibilidad de obtener ingresos a la vera del desarrollo de las ferias es interesante, pero toda esta parte, como en general sucede en torno a cualquier mercado callejero, es bastante descontrolada, conflictiva y a veces hasta denunciada por los propios feriantes quienes, mostrando su “pasaporte” cultural -carnet y puesto que indica ser parte de las ferias habi-

litadas- intentan por sus propios medios o a veces con la fuerza policial, desplazar a quienes no cuentan con dicho pasaporte” (María, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Esta situación produce, en pleno espacio central de la ciudad, la tan mentada guerra de “pobres contra pobres”. Continúa María:

“(…) esto libera una especie de guerra de *pobres contra pobres* bastante complicada. En ese marco, de venta de productos y servicios informal de índole diversa, suponemos que se habilita también la comercialización de ilegales, pero este no es un dato que llegue oficialmente a los oídos de la institución, sino que circula más bien en una especie de clandestinidad. Los actores que principalmente intervienen frente a disturbios puntuales son la GUM -cuando tiene personal y/o combustible para la movilidad- y en los últimos meses se han instalado cerca de los predios feriales containers de policía comunitaria que operan más de forma disuasiva. Desde Cultura intentamos fomentar la tolerancia y la convivencia pero es muy complicado porque los feriantes reclaman una especie de exclusividad en el uso del espacio público mientras funciona la feria. Por dicho motivo, muchas veces somos acusados de no defenderlos o representarlos” (María, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Mediante el relato de Juan es posible advertir el hiato que se produce entre las instancias de decisión y de ejecución de las políticas culturales. Juan aclara que

“(…) en realidad, desde Secretaría Privada no se trabaja directamente en territorio porque en dicha área se centralizan las

políticas ejecutivas que tienen injerencia en las Direcciones Generales de la Secretaría y desde allí a las entidades y organismos dependientes de dichas direcciones que tienen trabajo propio en territorio. Por lo tanto para describir el abordaje de cuestiones ligadas a la desigualdad y el narcotráfico no tendría que describir un caso en particular sino un proyecto de intervención a nivel general. Las políticas de gestión tienen como objetivo reforzar el trabajo de participación y apropiación de lo público por parte de los actores sociales”

(Juan, Rosario, 16 de junio de 2015, comunicación personal).

Juan detalla algunos de los programas que apuntan a dichos propósitos:

“Los espacios de formación en trabajo y la gestión de economías sustentables como el caso de El Obrero, o las ferias como El Roperito o la Feria Retro, el proyecto Destellos que trabaja con niños y adolescentes en el abordaje de la imagen fotográfica, la escuela-orquesta de barrio Ludueña, los talleres votados en el presupuesto participativo por los vecinos en los centros de distritos, la participación en el Plan de Alfabetización de la Dirección de Educación, entre otros proyectos que intentan un trabajo que actúe sobre los grupos etarios vulnerables que... son los niños y adolescentes. En este sentido también se trabaja en conjunto con la Dirección de Políticas Públicas de Juventud, dependiente de la Secretaría de Promoción Social. En territorio intervienen generalmente gestores culturales, docentes, psicólogos, comunicadores sociales”

(Juan, Rosario, 16 de junio de 2015, comunicación personal).

Es de destacar, asimismo, la evaluación que realiza Juan de dichos programas:

“Si bien el trabajo en su mayor parte es satisfactorio, la mayoría de las áreas de la Municipalidad no entienden a la Cultura como una herramienta de transformación, sino como un espacio de gestión de bienes culturales. Eso dificulta el trabajo y lo vuelve muchas veces repetitivo y falta de sentido”

(Juan, Rosario, 16 de junio de 2015, comunicación personal).

Desde el punto de vista del procedimiento, Ana dice que “las cuestiones de vulnerabilidad se atienden con premura y eficacia en el primer nivel de atención, en los CCB, en el territorio cercano donde aparece la primera denuncia, el primer nombramiento de ese problema”. Pero esto, según sus propios dichos, “no logra fraguar una práctica clara en los otros niveles de intervención”. Su alusión es a que en la Secretaría de Promoción Social se encuentra la Dirección de Vulnerabilidad, “... pero es *vox populi* -aclara- que no funcionan bien, es decir, que en la mayoría de los casos, desde el territorio nos queda la sensación de que no hemos hallado la respuesta favorable a la petición realizada, o bien se deriva el caso interminablemente y empieza una circulación viciosa por diferentes estadios mientras la problemática se desarrolla”.

También Irene relata lo concerniente a la Defensoría de Niños, Niñas y Adolescentes. Dice que:

“La Defensoría tiene dos grandes áreas: una que es la de atención integral y la otra de promoción y monitoreo. Desde la primera se reciben casos, quejas, se brinda asesoramiento o se actúa de oficio en los casos que sea necesario. Desde el área de promoción y monitoreo se realizan campañas de pre-

vención y sensibilización, se articula con otras instituciones -Ministerio Educación, Ministerio de Salud, Ministerio de Desarrollo Social, Ministerio de Cultura- en la realización de talleres. También se monitorean hogares -residencias donde se encuentran niñas y niños sin cuidados parentales- e instituciones donde se alojan jóvenes en conflicto con la ley penal -como el IRAR en Rosario-. La franja etaria con la que trabaja la Defensoría es de 0 a 18 años. A partir de los 12 años en adelante la problemática ligada al narcotráfico se hace cada vez más presente. Trabajamos en territorio través de la articulación con las actividades del Museo de la Memoria... pudimos acercarnos a través de una línea de trabajo implementada por la Defensoría y llamada *La voz de los chicos* al testimonio, a las percepciones, a su relato sobre las distintas vulneraciones que sufren en su barrio, entre ellas, la violencia institucional por parte de la policía y de las demás fuerzas de seguridad que con motivo del narcotráfico desembarcaron en la ciudad: Gendarmería y Prefectura”

Irene, Rosario, 13 de junio de 2015, comunicación personal).

Son este tipo de violencias -en sentido amplio- lo que también hace decir a Ana que “pareciera que no termina de cerrar algo”, aunque no sabe bien “qué es”:

“(…) nos queda la duda de si es buena voluntad pero falta de formación de los profesionales que a veces terminan equivocándose, o la mala voluntad de precarizar a los trabajadores que no pueden desarrollar una práctica más sólida en el tiempo, sumada a la ineficacia en la toma de decisiones”

(**Ana**, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Con respecto a los sectores más vulnerables, son, sin dudas, para Ana, “los niños de primera infancia y los niños desde los 10 años”. Pero esto no es un hecho aislado, sino que para Ana “depende de una vulnerabilidad nacida hace décadas dejando un tendal de adultos con grandes dificultades para el cuidado de los niños y las niñas”. Al respecto, enfatiza en dos situaciones que decantan en la conflictividad del presente:

“(…) el rápido acceso a los circuitos delictivos, lo que pone en conflictividad con la ley tanto estatal como de intercambio barrial a toda una familia, que se termina confinando en un territorio mínimo en desmedro de su propia posibilidad de crecer y tomar impulso hacia otras prácticas no conflictivas (...) (y) la gran labilidad en las relaciones afectivas, que hace que los niños y niñas muchas veces queden como motines de guerra, sin poder ofrecerles ningún tipo de seguridad emocional ni material”

(Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Los jóvenes son, también para Belén, el sector más vulnerable. Nombra la “falta de trabajo” y de “posibilidades a futuro” como problemas centrales, y también que “son las víctimas de la policía, el narcotráfico, y no encuentran espacio en las instituciones”. Pero Belén rescata la importancia de los “distintos talleres culturales”, los cuales “abren espacios recreativos y de producción y generan momentos de charlas y debates”. Menciona *El Aula Radial*, por ejemplo, que “ofrece la posibilidad de terminar la escuela primaria a los mayores de 15 años”, y también las propuestas de las secretarías de Deporte y Juventud, “tendientes a su inclusión”. De todas estas ofertas, la que produjo mejores resultados es, según Belén:

“(…) el proyecto *Nueva Oportunidad*, donde se hizo un diagnóstico poblacional conjunto con los Centros de Salud, Centros de Convivencia Barrial de la zona y El Obrador para detectar a los jóvenes que no estuvieran relacionados con ninguna institución y que hayan tenido o tengan conflictos legales o de adicción”

(Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal).

Explica Belén que este proyecto:

“(…) consta de capacitaciones en oficio con una beca otorgada por la Secretaría General, donde además de la capacitación propiamente dicha se realiza un acompañamiento de cada joven, en todos los aspectos: familiares, de salud, de documentación, resolución de conflictos, se escuchan sus propuestas y se piensa con ellos algún tipo de inserción laboral posterior”

(Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal).

“Por suerte -dice Belén- venimos trabajando con bastante grado de consenso entre los actores de estas instituciones... lo que no quiere decir que no surjan conflictos” (Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal).

La respuesta de Clara articula todas estas cuestiones, contextualiza la situación social y política, y el tránsito a la burocratización de un trabajo artesanal cuyo propósito era el re-ensamble del lazo social:

“El sistema de abordaje de las cuestiones de vulnerabilidad social que afectan a todas las franjas etarias se ha visto tremendamente deteriorado en los últimos años. Los programas abocados al seguimiento familiar, aquel trabajo artesanal de

reenlazar socialmente, se ha dejado de hacer a pesar de los reiterados cuestionamientos de los trabajadores profesionales, y se lo ha confinado a un trabajo burocrático que parece sólo tratarse de orientar y reenviar a las personas a la oficina que les corresponde según la problemática. Por supuesto que tampoco la municipalidad cuenta con los profesionales necesarios para llevar a cabo ni siquiera esto último”

(Clara, Rosario, 10 de junio de 2015, comunicación personal).

Una de las críticas tiene que ver con la complejidad del sistema político-administrativo, cuestión que deriva, según Clara, en “la ineficacia de las políticas sociales”. Los factores enumerados por Clara en relación con dicha ineficacia son: “la ausencia o dificultad absoluta para coordinar los distintos niveles de intervención municipal, provincial y nacional”, y el fracaso sistemático de los intentos de “articulación de dichos niveles”; con lo cual, según sus propias palabras, “toda la política se vuelve sin efecto”.

Ante las cuestiones ligadas al narcotráfico, dice Clara que, por un lado, “este estado se muestra perplejo y desorientado”, pero que, por otro lado, dicha “inacción... reviste tintes de complicidad”, aclarando que esto sucede “más por omisión que por acción”. En esta caracterización aclara “el rol fundamental de la policía, que es parte de ese estado, y tenemos que pensar que es cómplice por su acción”. De manera terminante, Clara opina que:

“Con respecto a este tema ni siquiera hay políticas que fracasen, no existe literalmente ninguna intervención del estado para abordar específicamente este problema. La población más afectada -adolescentes y jóvenes- son víctimas de la economía paralela que implica el negocio narco y de la policía

que los hace y trata como victimarios más que como víctimas, obviando las leyes de protección integral... La única cosa que la municipalidad cree proponer para contrarrestar esta cruda realidad son cursos de oficios que les ofrecen a los jóvenes con un incentivo económico que luego de finalizar no se traduce en ninguna instancia de inserción laboral o de algún otro orden. Los actores que intervienen en el territorio son por parte del estado el Centro de Salud y el CCB (ex Centro Crecer) y luego intervienen otros actores más ligados a Copas de leche, Vecinales u ONGs. Los primeros oscilan entre el terror y la inercia de la acción burocrática con ausencia absoluta de espacios de construcción colectiva de las intervenciones cotidianas, reflexión interdisciplinaria, retrabajo, supervisiones. Vale decir, escasean los tiempos y espacios de reflexión, análisis y pensamiento para sostener una pura acción mecánica, diría casi maníaca que se funda en una pura repetición y que termina siendo funcional a la impotencia. Por otro lado se encuentran muchas dificultades para articular en lo micro entre los solitarios actores del estado. De algún modo las cuestiones de poder desplegadas bajo una lógica territorial por los narcos se replican al interior y entre las instituciones del terreno. Los demás actores poseen niveles de implicación con la lógica narco diferentes. Algunos quedan pegados porque la buena voluntad es lo único que pueden ofrecer. Otros ofrecen copas de leche y ONGs como pantalla siendo partícipes activos de la acción narco. Por otro lado, puede verse la intervención de Nación a través de algunos actores que poseen espacios culturales o sociales cuyas intervenciones son poco claras. Todos, quienes no son parte de la política narco, se resisten básicamente a generar instancias colectivas, a trabajar con otros y sí parecen insistir en las di-

ferencias, las rivalidades en un contexto en el que no se salva nadie. Y esto obviamente sigue abonando el suelo sobre el que los narcos profundizan sus acciones. En síntesis: mínimo consenso y máxima conflictividad”

(Clara, Rosario, 10 de junio de 2015, comunicación personal).

Del mismo modo esboza Franca su diagnóstico:

“Si bien las cuestiones ligadas al narcotráfico son vox populi hacia el interior de los territorios -hay información precisa sobre los espacios y actores involucrados-, desde las instituciones estatales se las niega como campo problemático al cual dar respuestas o se las reduce a conflictos entre bandas, ajustes de cuentas, etc.; desconociendo la complicidad policial y de ciertos sectores del gobierno involucrados. En materia cultural, se sigue sosteniendo la lógica de tallerización de los sectores populares, como si ésta constituyese una solución que “compitiese” con la oferta de la operatoria narco. En materia de seguridad, la única intervención ejercida tiene que ver con el desembarco de gendarmería a nivel nacional, como instancia de vigilancia y represión ante la urgencia territorial. Sin duda, el grupo más vulnerable es el de los niños y jóvenes que ante la ausencia o desmembramiento de contenedores sociales -desde la familia hasta la escuela- y movidos por la adicción, por la necesidad de trabajo o pertenencia social, buscan alguna posibilidad en el narcotráfico. En la misma sintonía, muchas niñas y adolescentes acuden a la prostitución o son seducidas y luego capturadas por redes de trata. Hay una fuerte ausencia del estado a nivel territorial y ni los programas estatales -sea en materia de cultura, educación, salud, economía- ni las institu-

ciones que trabajan en los barrios -centros de día, ONGs, movimientos sociales, bibliotecas populares, iglesia en todas sus versiones, etc.- están a la altura de las complejas problemáticas que se articulan en los territorios. Las instituciones están desbordadas y son incapaces de brindar estrategias o alternativas concretas que contrarresten la violencia de la que son víctimas los sectores populares. Por otro lado, los medios de comunicación en tanto operadores simbólicos reproducen un discurso estigmatizante de los jóvenes “de gorrita” de los barrios, haciendo hincapié en las consecuencias y nunca en las causas de la expulsión social. Además, ante casos de asesinato de niños o adolescentes, desde algunos medios se enfatiza todo el tiempo la figura de “soldadito” olvidando su condición de niño, joven, persona, sujeto de derecho”

(Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

Reconocido a nivel nacional, el sistema de salud de la ciudad de Rosario se constituye, también, como espacio de intervención socio-cultural. De tal modo, el hospital es un escenario en el que se encuentran las distintas problemáticas ya esbozadas. En palabras de Cecilia:

“El abordaje de las situaciones de vulnerabilidad, desigualdad y comportamientos ligados al narcotráfico en el Hospital, se realiza conjuntamente con las instituciones territoriales, principalmente Centros de Atención Primaria de la Salud, y en menor medida, Centros de Convivencia Barrial (CCB), dependiendo de la inserción de esta institución en el barrio. El Hospital recibe lo que podríamos nombrar -de una manera, quizás, poco académica- como las “consecuencias” de la violencia vivida por niños, niñas y adolescentes -de un mes de vida a 18 años-.

Se reciben situaciones de heridos de bala y/o de armas blancas, incendios, que requieren de una práctica médica de alta complejidad. Existe un protocolo en el hospital que articula con la Secretaría de Seguridad Comunitaria, con el Programa de Atención a Víctimas de Violencia Social (algo así se llama), quienes son comunicados de la situación y se evalúa concretamente la posibilidad de la vuelta al territorio en función de la seguridad de las familias”

(Cecilia, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

b. f. Sobre el grado de satisfacción de los agentes en su labor cultural en territorio

Los tópicos asociados a las modalidades mediante las cuales los agentes culturales expresan su propia satisfacción, tanto personal como profesional, con las prácticas culturales que desarrollan en territorio son importantes a los fines de explorar tanto la gramática de la interacción con los grupos involucrados, como los tipos de vínculos con los niveles jerárquicos de las políticas culturales, y los propios contenidos y propósitos de las mismas. Es en esta zona intermedia, tensional, de contacto directo en territorio, en la cual se juega la propia agencia de los agentes culturales, donde es posible advertir el carácter contingente que adquiere la aplicación concreta de planes y estrategias.

Los testimonios de los entrevistados dan cuenta de un espectro de vectores pasionales que atraviesan sus discursos indicando las huellas de unas subjetividades que se dirimen entre la satisfacción y el malestar.

Ana, por ejemplo, rescata su experiencia como un “espacio de total libertad”, en el cual es posible un desarrollo profesional creativo. En su

caso, esto es posible debido, principalmente, a que la persona que coordina el espacio en el cual trabaja –que se inicia en el 2004 con el programa Crecer- “tiene una gran capacidad para hacer su trabajo y hacer que los demás hagan el suyo”. Este aspecto de una dirección habilitante de un trabajo profesional respetuoso es resaltado por Ana, debido a que, según sus propias palabras, “... no se da esta circunstancia en todos los CCB, donde otros coordinadores tienen manías más obsecuentes con la Dirección y en lugar de coordinar a los educadores, no hacen más que controlar”. Además de enfatizar el carácter abierto y democrático de la coordinación, Ana destaca la calidad del equipo que fueron conformando, al cual caracteriza como:

“(...) una forma de hacer colectiva donde no se ven aplacadas las singularidades personales y donde tenemos y manifestamos un objetivo común: abrir el Centro a la gente, ofrecer todo lo que se pueda para que las familias encuentren un lugar allí, de contención, de alegría, de compañía”

(Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal)

Lo importante, para Ana, es que esta modalidad satisfactoria del trabajo replica de manera positiva en las relaciones “con el barrio (...) con las mamás y los niños y niñas, que manifiestan sentirse convocados” (Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

También Belén destaca aspectos positivos y su satisfacción en el trabajo que desempeña. Dice que está “muy interesada en ver los resultados y contenta con varias de las situaciones que se van dando (...)” (Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal)

Esa satisfacción de ir logrando, “de a poco y con paciencia”, y pese a “los obstáculos”, los objetivos propuestos, tiene que ver, en palabras de Belén, con:

“(…) que los jóvenes vuelvan a ser parte de lo cotidiano de la institución o que varios docentes del Obrador hayan cambiado su forma de trabajo involucrándose con lo que quieren hacer, no con lo que vienen haciendo hace mucho tiempo por inercia, y comprometiéndose con la gente del barrio sin prejuizar. Creo que, como psicóloga, trabajo desde la prevención de la salud, más que desde la atención y desde lo comunitario, trabajando desde la población en su conjunto”

(Belén, Rosario, 27 de mayo de 2015, comunicación personal).

La perspectiva de Clara es opuesta; ella manifiesta que la satisfacción en su tarea “se reduce al mínimo encuentro del uno a uno que a veces resulta milagroso”, y que, en general, “el malestar es muy grande y abunda la desazón, la frustración y la impotencia” (Clara, Rosario, 10 de junio de 2015, comunicación personal). En este caso, la comunicación con el otro es, si es que sucede, de carácter milagroso. Fuera de ello, ninguna política resultaría capaz de suturar la desazón que produce la desigualdad presente en el lazo social. El discurso de Cecilia connota, asimismo, una profunda desazón. Ella considera “muy difícil pensar en una labor cultural dentro del Hospital por la lógica misma del trabajo en un efector de alta complejidad, siendo otras las prioridades de intervención” (Cecilia, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal). Cecilia percibe que, desde su mismo grupo, también se reproduce una “lógica dispersa” que dificulta la coordinación requerida para llevar a cabo el programa de trabajo (Cecilia, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal). Paola, desde el CAR (Centro Audiovisual Rosario), dice que los “objetivos institucionales” -“ligados a la difusión y conservación del patrimonio audiovisual local y latinoamericano”- son “coherentes”, pero realiza una crítica general a los modos de implementación de políticas culturales, ya que considera

que “todas las áreas de la Secretaría de Cultura deberían revisar sus objetivos y sus funciones” para que “se adapten a estos nuevos entornos y problemáticas” (Paola, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

De manera más matizada, el relato de María bascula entre la identificación con el ideario que caracteriza a las políticas culturales, y las dificultades de la gestión tanto a nivel institucional como por parte de los beneficiarios, ya que suelen confundir lo específico de la gestión cultural con una especie de representación más de tipo gremial. Al respecto, dice María sobre si su labor le resulta satisfactoria:

“Por momentos si, por momentos no tanto. Es decir, frente a la cuestión de poder pensar o sentir que nuestras prácticas institucionales son inclusivas, ya que todos los años incorporamos nuevas propuestas y feriantes a las Ferias mediante concursos públicos para tales fines, es muy satisfactoria. Nuestro principal objetivo es ser equitativos, democráticos y transparentes en la administración, y esto no es un slogan sino el sentido de nuestro trabajo, ya que gestionamos espacios de comercialización de productos culturales que son gratuitos y activos y en ese sentido siempre es muy importante cuidar la forma del ingreso y la permanencia a la vez que promover que se sumen a las Ferias artesanos o personas de todas las zonas de la ciudad. Frente a la cuestión de estar necesitando colaboración permanente de las otras áreas a veces es frustrante, y frente a los reclamos y demandas de exclusividad de quienes ya son parte de la ferias, también es poco satisfactorio, ya que no somos representantes de los feriantes, sino gestores de un área específica de la ciudad y para toda una ciudad”

(María, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal).

Irene evalúa, en principio, de manera técnica lo que podrían ser los indicadores de satisfacción. Detalla que:

“(…) desde el área de Promoción y Monitoreo una de las estrategias es generar evidencia; a través del Observatorio se reúne información existente en los ministerios o censos oficiales y se la desagrega según una serie de indicadores pensados con enfoque de derechos en niñez y adolescencia. También se hacen relevamientos de casos atendidos por la Defensoría (encuestas, entrevistas) con el objetivo de incidir en políticas públicas, ya sea en el diseño de nuevas por parte del Ejecutivo -ya que la defensoría depende del Poder Legislativo- o bien para la mejora y profundización de las ya existentes”

(Irene, Rosario, 13 de junio de 2015, comunicación personal).

El abordaje de lo que podríamos nombrar como el impacto de las políticas -entre los cuales acá estamos focalizando en el de la satisfacción o no de los propios agentes culturales-, es presentado, por Irene, de manera múltiple, ya que además de las mediciones cuantitativas referidas, también se ocupan de producir una interpretación más cualitativa. Dice Irene que “para nutrir al Observatorio de datos que no sean sólo cuantitativos, se suman La Voz de los Chicos, los monitoreos de medios y las producciones colectivas o creaciones de arte colaborativo que se realizan en los talleres como dato cualitativo”. La dificultad que encuentra Irene es que el “el equipo de la Defensoría es muy pequeño y la articulación con otras instituciones es necesaria para poder ampliar la llegada al territorio”; y, en lo que respecta a su experiencia profesional, dice que “en lo personal la satisfacción a veces se frustra porque hay tanto por hacer que todo resulta poco” (Irene, Rosario, 13 de junio de 2015, comunicación personal)

El testimonio de Andrea va en el mismo sentido; observa “con cierta incomodidad” la labor cultural que desempeña, y no ve “instancias de debate para volcar o poner en común estas apreciaciones”. A pesar de ello, en el discurso de Andrea se impone un matiz optimista ligado a la confianza en el poder de la acción y la voluntad:

“Creo que es mucho lo que se hace y confío en la necesidad -urgente- de pensar, discutir, delinear, probar e implementar nuevos abordajes, entendiendo y abriendo el juego a la entrada de otras realidades. Creo que la capacidad para aceptar el desafío está; se trata de entender las nuevas exigencias y poder dar respuesta”, dice Andrea”

(Andrea, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

También se presentan casos de implementación de políticas culturales peculiares, relacionados con organismos estatales, pero con fuerte autonomía, lo cual posibilita un compromiso más allá de la burocratización del empleo público. Vale la pena, al respecto, citar in extenso los dichos de Franca, en los cuales aparece una crítica directa a las políticas del gobierno socialista, a las cuales caracteriza como “excluyentes”, en contraposición con un trabajo responsable, comprometido, enraizado en el territorio, y generando vínculos simétricos con los grupos, por parte de los agentes culturales, en este caso a partir de una consideración de la centralidad y reapropiación crítica de los lenguajes visuales en nuestra contemporaneidad, intentando, de tal modo, deconstruir el efecto anestésico de la mediatización icónica, bajo presupuestos que remiten, genealógicamente, al programa de las vanguardias estéticas del siglo XX. Dice Franca:

“El proyecto del que formo parte, junto con dos compañeras, se llama El Ojo Robado y, si bien se desarrolla en instituciones del

estado provincial (Centros de acción familiar) tiene una fuerte autonomía. Los objetivos, estrategias de trabajo y actividades son planificados y organizados de acuerdo a nuestras profesiones e intereses y a las demandas sociales que vamos detectando tanto a nivel local como a nivel del barrio en que desarrollamos los talleres. Esta relativa autonomía nos permite poder desarrollar un trabajo comprometido y no “contaminado” por los hábitos institucionales estatales, cuyas lógicas y equipos de trabajo siguen heredando los viejos vicios del estereotipo de empleado público: apropiación de la institución y sus recursos como si fuera “su casa”, relaciones endógenas, clausura y poco contacto con las problemáticas territoriales, desgano, tedio, disconformidad, naturalización de la desigualdad social e incluso estigmatización de la pobreza. Si bien esto no constituye una generalidad, después de varios años de trabajar en el marco estatal puedo asegurar que muchas instituciones -sobre todo las de asistencia del primer nivel- funcionan bajo estas lógicas. Como nuestro proyecto se desarrolla durante la tarde, horario en que la mayoría de los centros de acción familiar no tienen actividades ni equipos trabajando, solamente nos vinculamos con los chicos/as del barrio que participan del taller. Esto está lejos de ser una ventaja -se debería poder trabajar articuladamente y abordar las problemáticas desde una mirada transversal e interdisciplinar-, pero es la medida momentánea que encontramos para poder trabajar de acuerdo a nuestros principios y no reproducir las matrices excluyentes de las políticas públicas encaradas por el gobierno del PS. Por esta razón, si bien tenemos mucho para profundizar puedo asegurar que el trabajo de El Ojo Robado se sostiene con responsabilidad, entrega y compromiso para con los niños y jóvenes que par-

ticipan así como para con el barrio. A cada territorio lo recorremos, lo conocemos, lo fotografiamos, lo problematizamos, lo ponemos a hablar. Y en cada encuentro se lleva adelante una actividad integral, creativa, con recursos y equipamiento de calidad (materiales que en la mayoría de los casos son personales y puesto a disposición del proyecto). La nuestra es una propuesta educativa no formal que, si se basa principalmente en desarrollar un taller de fotografía (estenopeica como estrategia fuerte pero también incluimos fotografía digital así como actividades de escritura, lectura y producción audiovisual), tiene el horizonte de generar organización, encuentro, debate e impulsar el pensamiento crítico, una mirada que se pregunte, que cuestione, que produzca, que integre. Más específicamente, el espacio busca acercar al cotidiano de los jóvenes el lenguaje fotográfico e iconográfico, como una manera para resignificar la propia mirada y la propia historia, así como también tender una herramienta de expresión creativa. Mirarse a sí mismo, al barrio, a la ciudad desde nuevas perspectivas y poder decir algo, producir un relato. Desde El Ojo Robado entendemos a la visualidad como una dimensión protagónica a la hora de comunicarnos en las sociedades actuales. Las imágenes conforman nuestra estructura de pensamiento y de comprensión de la realidad. Ahora bien, ¿cómo es el consumo y el reconocimiento de estas imágenes? Pensamos que, en general, la percepción se hace de manera inconsciente, espontánea, automática y acrítica. Se mira sin percibir. Si bien las nuevas generaciones han nacido en la era de la explosión de la imagen, no han encontrado las herramientas necesarias para poder hacer una lectura crítica que tienda a la reflexión y a la problematización de lo que se ve. A un mundo saturado de imágenes se le responde

con una creciente anestesia, banalización o anorexia de la mirada. Por eso desde El Ojo Robado trabajamos mucho con imágenes, imágenes que producimos en el marco de los talleres (que retratan y documentan los diferentes territorios) como imágenes que circulan en los barrios, en los medios, en las instituciones, en la publicidad. Se apuesta a “sacudir” la mirada de su pasividad contemplativa y vincularla con las propias experiencias y el contexto socio-histórico en el que nos inscribimos. Reconocer que las imágenes son representaciones, construcciones simbólicas (no miméticas) de la realidad que siempre tienen como sostén determinada posición, ideología y relación de poder-saber”

(Franca, Rosario, 12 de junio de 2015, comunicación personal).

Otras propuestas

En este último apartado, se consignan algunas de las propuestas que exponen los entrevistados en relación con la gestión de políticas culturales. Debido a la recurrencia de algunos tópicos en las respuestas, se presentan de manera conjunta, parafraseada e itemizada.

- Propuestas en relación con el reaseguro de los puestos de trabajo; críticas en relación con la precarización laboral y los contratos temporarios. Mejoramiento de los presupuestos asignados a cultura. Presupuestos acordes a cultura.
- Propuestas de formación específica en gestión cultural en territorio.
- Propuestas de continuidad sistemática de los planes y objetivos de las políticas culturales.

- Propuestas acerca de la necesidad de un diagnóstico sostenido de la gestión cultural en todas las áreas del gobierno municipal y provincial, con autocríticas reales y evitando los números inventados.
- Propuestas de políticas específicas, integrales y de emergencia para las poblaciones más vulnerables, en las cuales la cultura tenga un rol importante.
- Propuestas de políticas culturales de reinserción destinadas a la población de jóvenes en conflictos con la ley penal.
- Propuestas de estrategias ambulantes de trabajo barrial mediante un cruce entre arte, cultura y educación que promuevan la participación activa de los habitantes de los barrios.
- Propuestas tendientes a lograr un acuerdo entre las distintas áreas y agentes del gobierno a los fines de comprender la gravedad de la situación social desarrollando debates para delinear políticas culturales evitando la opinología.
- Propuestas tendientes a reflexionar sobre la relación centro-periferia, tipos de violencias, consumos, hábitos, entendiendo a la cultura como factor transversal. Propuestas para pensar la cultura como un recurso que recorra todas las áreas del estado.
- Propuestas de modalidades de trabajo desde “abajo”, desde los territorios, evitando bajar políticas sin distinción de población e intereses.
- Propuestas de resolución de conflictos sin violencia.
- Propuestas de revalorización de los espacios públicos como verdaderamente participativos e inclusivos evitando los significantes vacíos y las carátulas.
- Propuestas de resignificación de una ciudadanía crítica y activa.
- Propuestas que no se basen sólo en el “acceso” sino que sean políticas públicas reales de fuerte compromiso en materia educativa y cultural para que todos los sectores puedan participar de los vertiginosos cambios de paradigma actuales.

- Propuestas para sostener y fomentar políticas ya existentes como la Red de Centros Culturales Sustentables -que intenta nuclear a las entidades de la Secretaría de Cultura optimizando recursos-, entre otras.

Comentarios finales

A los fines de cerrar, provisoriamente, este análisis, podemos decir que queda claro, a partir del recorrido por los dichos de los gestores culturales, el carácter paradójico, dilemático y sintomatológico de las políticas culturales. La cultura continúa siendo el espacio privilegiado en que la sociedad expresa su malestar. La posición intermedia de los gestores culturales entrevistados -su peculiar ubicación “entre” los que deciden y la gente, por decirlo de manera simple-, nos permitió acercarnos a la complejidad de las autopercepciones y al carácter tensional en que muchas veces se desarrolla el trabajo que llevan a cabo en territorios concretos.

A la fragmentación y segmentación de las políticas culturales; a la política cultural entendida como parche, eventismo, folletismo o tallerismo; a las fallas comunicativas por parte del Estado; a las hibridaciones entre cultura y habilidades delictuales; a la imposibilidad de las políticas culturales de competir con los ingresos informales del narco; a la dispersión de ofertas y al trazado de fronteras simbólicas entre centro y periferias; y a la fenomenal contundencia de la franja del río, las torres, y la espectacularización de la cultura; se oponen la atención “amorosa” y la “voluntad” de mediación atenta al respecto de las diferencias culturales que despliegan los gestores culturales en escenas micro de interacción cotidiana; es allí donde emerge la risa, la charla distendida, el intercambio gestual, la devolución de las miradas... todo

ello supone una tendencia a convertir la instancia institucional en un verdadero espacio de habla y encuentro. El dato no es menor, ya que es, justamente, en dichos intersticios en los cuales se aloja una ineludible, y productiva, perforación de cualquier burocratización de la política cultural pública.

A pesar de todo, entonces, queremos destacar, a la manera de conclusión provisional de esta investigación, los dichos de Ana:

“Después de las últimas elecciones, donde se ponía en juego el paradigma de trabajo, fue muy importante poder visibilizar para muchos de nosotros como trabajadores, las potencias de este modelo y la necesidad de continuación de este gobierno municipal, para solidificar algunas cuestiones. Lo que sí, es urgente revisar, sobre todo, lo llevado a cabo los últimos años, donde claramente se había producido un estancamiento, una burocratización y un desánimo insostenibles. Como dijo un cubano que vive hace años en Rosario y trabaja para la Secretaría de Cultura: “Yo creí que la burocracia no existía en el sistema capitalista”. De ella nos tenemos que librar, y de la obsecuencia”

(Ana, Rosario, 15 de junio de 2015, comunicación personal)⁷.

Referencias

- Debord, G. (2000) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos
- Valdettaro, S. (2015) *Epistemología de la comunicación, una introducción crítica*, Rosario, UNR Editora.

⁷ Téngase en cuenta que esta entrevista fue realizada el 15/06/2015

Verón, E. (1993) *La semiosis social 1*, Barcelona, Gedisa.

Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa.

ROSARIO, CIUDAD CREATIVA, ¿ciudad inteligente?

Mariana Maestri y Sebastián Stra

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lenguajes de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no son sólo de mercancías son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”
“Ciudades Invisibles” Ítalo Calvino

Introducción

Este trabajo tiene la intención de conformar un repaso de los conceptos de movilidad y espacio público en el marco de las prácticas culturales digitales de la ciudad de Rosario. También intentará un abordaje de las ideas de participación y colaboración en la construcción de los espacios físicos y digitales que esas prácticas culturales implican, por lo que recurriremos a la noción de Smart City o Ciudad inteligente.

En la ciudad de Rosario, muchas de las acciones vinculadas a la horizontalización de la comunicación en el escenario digital contemporáneo están mediadas y fomentadas por la planificación estratégica

enmarcada en la ordenanza N° 8052/2006 que el Consejo Deliberante sancionó a fines de 2006 denominada “Rosario 2010, Ciudad Digital”. Partiremos de la fecha de la sanción de dicha ordenanza y de los principales ejes que se visualizan en ella con el fin de enmarcar temporalmente nuestro estudio y de encuadrar la figura de Smart City.

Uno de los temas centrales del proyecto “Rosario 2010, Ciudad Digital” fue el de instalar internet por banda ancha y de acceso libre y gratuito en diversas zonas de la ciudad – plazas, paseos, distritos, etc. con el fin de facilitar el acceso a los ciudadanos a la información y los servicios que brinda el municipio.

En la página web de la municipalidad, desde el link denominado *gobierno abierto* podemos acceder a la descripción del proyecto: “Rosario Ciudad Digital tiene como misión brindar un conjunto de servicios inteligentes expandiendo las posibilidades de una multiplicidad de canales de interacción entre actores sociales y estatales que se traduzcan en vínculos más transparentes, participativos y colaborativos”⁸.

Entre las acciones que se proponen para alcanzar este objetivo están: software libre, red urbana municipal de wifi, sistema informático unificado de atención de reclamos y trámites georreferenciado, digitalización y publicación de datos, normativas, etc., y el desarrollo de aplicaciones móviles con el fin de agilizar el acceso a toda la información producida por el municipio y facilitar la gestión a la misma. Éste es el aspecto en el que nos centraremos en nuestra presentación dado que sostenemos que las aplicaciones desarrolladas en el marco de una *ciudad inteligente* deben invitar al ciudadano a la participación a través de una estructura interactiva, flexible, adaptable y eficiente.

La “transformación digital” de la ciudad de Rosario, como en la mayoría de las ciudades que no han sido proyectadas desde su origen como

8 En: <https://www.rosario.gov.ar/web/gobierno/gobierno-abierto/ciudad-digital>

ciudades inteligentes⁹ es un gran reto dado que deben tomarse en cuenta las infraestructuras y prácticas sociales pre existentes para que se adapten e integren a otras “inteligentes” y “conectadas”, por lo que entendemos necesario realizar una lectura topográfica de las prácticas culturales asociadas al mundo digital. Como planteáramos en otro de nuestros textos:

“En una sociedad digital e interconectada surgen necesidades y demandas nuevas hacia las instituciones tradicionales de los sistemas democráticos, es decir, las diversas administraciones públicas deben elaborar estrategias comunicativas sobre ‘gobiernos abiertos’, ‘datos abiertos’, ‘cultura libre’, etc. En muchos de estos casos la ‘apertura’ replica el modelo unidireccional de comunicación por lo que sólo se dan a conocer documentos escritos, datos tal cual circulan al interior estas administraciones. En otros casos sí se recurre a una estrategia de comunicación para acercar a los ciudadanos a toda la información de manera clara, concisa y transparente. En este último caso no sólo se ofrece una página web sino que también se difunden los mensajes a través de diversas redes sociales como Facebook o Twitter. Esta ‘apertura’ de los datos e información de los gobiernos otorga la posibilidad a los ciudadanos de hacer uso de ellos como un recurso básico para su empoderamiento y el de su comunidad” (Maestri, Brussa; 2017: 130).

La premisa principal de las ciudades inteligentes es la conectividad. El uso de las tecnologías de comunicación e información tienen como

9 Entre las ciudades inteligentes que podemos mencionar, aunque cada una con sus particularidades y estrategias diversas se encuentran: Buenos Aires, Tokio, Londres, Ámsterdam, Singapur, Barcelona, Santiago de Chile, Nueva York, Rio de Janeiro, Medellín, Zurich y París.

uno de sus objetivos principales el de recabar información y distribuirla de forma horizontal entre todos los actores sociales. Para obtener esa información es necesario recabar gran cantidad de datos, generados a gran velocidad y de diferentes formatos. Estos datos se obtienen a partir de la interconexión inalámbrica entre todos los dispositivos y objetos (internet de las cosas) y se distribuyen a partir de plataformas o páginas web gestionadas por organismos estatales y/o los mismos usuarios productores de esa información. La comunicación inalámbrica, centrada casi exclusivamente en la telefonía móvil, ha influido en las prácticas sociales de todos los ciudadanos a través de las principales características que la determina como son: la ubicuidad, la conectividad instantánea y permanente, la transportabilidad y corporeidad.

La importancia de las ciudades

La gran notoriedad e importancia de estudiar y analizar el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación e información, tanto en el ámbito local como internacional, se debe al incremento de la población urbana sobre la población rural. En América Latina y el Caribe, según datos extraídos de Naciones Unidas (2014) las tres cuartas partes de la población vivían en asentamientos urbanos, siendo en la actualidad una región predominantemente urbana cuyos niveles de urbanización son comparables a los de América del Norte y a los de muchos países europeos. Se estima que para el año 2050 prácticamente el 70% de la población mundial será urbana. La densidad de los espacios urbanos hace que sea necesario enfrentar problemas relativos a la gestión de recursos escasos, al suministro de servicios públicos, la gestión de la movilidad urbana, de la información pública, entre otros, por lo que muchos municipios han generado políticas de acceso a la red como una

de las estrategias para mejorar la calidad de vida de todos los habitantes de la ciudad.

El concepto de ciudad inteligente o Smart City involucra dos grandes procesos, uno de ellos es la gran masa de la población mundial que se encuentra ya viviendo en zonas urbanas y el otro es el desarrollo de dispositivos de transmisión de la información y comunicación a partir de la digitalización de los mensajes. En este sentido el diseño de las ciudades se ha ido modificando y muchos gobiernos han decidido elaborar planes para pensar en forma estratégica políticas públicas que conviertan a las ciudades en espacios de colaboración e intercambio disminuyendo los efectos nocivos de las aglomeraciones y las megalópolis.

La noción de Smart City se ha transformado así en un medio para promover un esquema de ciudad, a largo plazo, centrado en el ciudadano, asegurando su participación a partir de la transparencia, colaboración y acceso a los datos públicos. Una ciudad inteligente es aquella que busca potenciar la equidad entre todos los residentes urbanos a través de la extensión de sus servicios públicos, de promover y aumentar los vínculos sociales, reduciendo los efectos adversos vinculados con el crecimiento de las ciudades como son la polarización y las desigualdades sociales causadas por capacidades o habilidades tecnológicas diferentes. Asimismo, fomentar la participación de todos habitantes en la búsqueda de soluciones a través de estrategias de circulación y contacto horizontales.

Expandir las posibilidades de participación ciudadana, aumentar el flujo de información y hacer cada vez más horizontal el acceso al conocimiento son ejes básicos para que las ciudades inteligentes se transformen, también, en ciudades inclusivas y por lo tanto el rol del Estado es central para fomentar espacios de participación e innovación entre todos los ciudadanos.

Las ciudades del siglo XXI se están constituyendo como centros de concentración del capital creativo e innovador cuyo objetivo es lograr el bienestar de los ciudadanos y el aprovechamiento del espacio público por todos los sujetos que lo transitan. El concepto de ciudad creativa surge en el marco de transformación de la ciudad moderna, industrial y de producción estandarizada hacia las llamadas ciudades posmodernas poniendo especial atención en la cultura como dinamizadora de la renovación urbana y económica. De este modo el diseño, las producciones audiovisuales, la moda, entre otros son tomadas como motores del desarrollo y de la innovación. La ciudad se transforma en productora de valores a partir de los flujos de información y de la red de conexiones que genera.

Sobre la movilidad y el ciudadano inteligente

“El siglo XXI está organizado en torno a nuevas máquinas que se conectan con “las personas” para que estas tengan más capacidad de movilidad por un espacio construido en un pequeño mundo de conexiones para “ir”. Así, pues, “las personas” se convierten en diferentes nodos de múltiples máquinas de habitar y de moverse (...) Mediante el hecho de habitar (o de internalizar) estas máquinas humanas conseguirán que tomen vida. Estas máquinas están miniaturizadas, privatizadas, digitalizadas y movilizadas; incluyen MP3, iPod, teléfonos móviles, televisiones individuales, ordenadores portátiles conectados a internet, coches/bicicletas de tamaño reducido y muchos otros ingenios que surgirán.

Estas máquinas inalámbricas con aspecto corporal”

(Sheller y Urry, 2006,

citado por Vivas y Ribera – Fumaz, 2007:18).

He aquí una de las razones por las que Amar (2011) propone la idea de un cambio de paradigma. Según el autor, en el paradigma anterior, al que denomina clásico, el transporte debía estar basado en la eficacia, la fiabilidad y la “seguridad de flujo”, es decir, el traslado de pasajeros: “El nuevo paradigma, el de ‘la movilidad para todos y a cada uno su movilidad’, introduce al individuo, ‘la persona móvil’, multimodal y comunicante, cocreadora y coproductora de su propia movilidad” (Amar, 2011:15). Lo importante no es el lugar de salida o de llegada sino el individuo con sus conexiones a través de su Smartphone.

La movilidad es una dinámica clave en la urbanización y por lo tanto determina el modelo urbano de las ciudades: accesos, sistemas de transportes, distribución de calles, espacios públicos, etc. La expansión de las ciudades ha aumentado las distancias entre los destinos acrecentando el uso de autos y provocando congestión de tránsito. Por eso se requiere una fuerte planificación estratégica y coordinación por parte de los gobiernos locales y nacionales, que necesitan proporcionar marcos jurídicos y políticas que permitan y aborden la movilidad en vista de los esfuerzos en planificación urbana, y una supervisión única.

Como decíamos más arriba, la interconexión entre los ciudadanos facilita el desarrollo de las ciudades inteligentes por lo que tomamos a los teléfonos celulares inteligentes (Smartphones) como la llave que posibilita la religancia, el establecimiento de lazos, links, contactos, conexiones, acciones propias de los dispositivos de comunicación e información. La religancia hace referencia al término que inventó el sociólogo belga Marcel Bolle Bal y que significa el “acto de unir y de unirse y su resultado”. La palabra religancia presenta el interés, añade Bal, de reactivar el término de relación, que fue “pasivado” por el uso (Amar, 2011:73).

El ciudadano es el máximo protagonista en las ciudades inteligentes ya que equipado y usuario activo de las tecnologías de comunica-

ción e información tiene la capacidad de gestionar y genera información y acciones de participación ciudadana:

“Una forma de movilidad será rica en religancia (o religante) cuando permite la unión (con los otros, con el mundo), favorece la creación de nuevos lazos, reactiva y mantiene las redes sociales a las cuales pertenece; cuando se hacen legibles y accesible a los territorio urbanos y los recursos o los servicios que necesita; y cuando multiplica las actividades en movimiento, las oportunidades de todo orden, los encuentros felices, los potenciales de serendipidad” (Amar 2011:77)

El ciudadano es un agente fundamental en la red de relaciones generadas a partir de la administración pública pero especialmente de las conexiones que él mismo desarrolla. La participación, su implicancia en la toma de decisiones, en la producción colaborativa de información constante y en tiempo real sobre el estado de las propuestas presentadas por el municipio lo posicionan en un lugar de alta participación.

Como plantea Francesc Muñoz, las ciudades se han convertido en espacios clave para “la circulación de flujos de personas e información sobre el territorio” (Muñoz, 2010: 22). Para este trabajo, recuperamos del autor el concepto de “movilidad no obligada”, que describe los trayectos realizados por ocio o tiempo libre, consumo, visita o turismo, los cuales consideramos como constitutivos de las diversas formas del consumo cultural contemporáneo.

También Muñoz retoma la denominación “cultura visual digital” de Andrew Darley, que la concibe como “una especie de nuevo código de comportamiento urbano caracterizado por la utilización y el consumo, prácticamente continuos, de medios de comunica-

ción y entretenimiento de carácter visual” donde “la cultura visual digital ocupa ya tanto el tiempo productivo como el reproductivo, tanto el espacio público como el privado” (Muñoz, 2010: 24). El autor, en este marco de flujos cada vez más veloces, propone dejar de hablar de habitantes para introducir el término de “territorianes”, definidos como:

“Habitantes a tiempo parcial, que utilizan el territorio de distinta forma en función del momento del día o del día de la semana y que, gracias a las mejoras de los transportes y las telecomunicaciones, pueden desarrollar diferentes actividades en puntos diferentes del territorio de una forma cotidiana” (Muñoz, 2010: 27).

“El territoriante es el habitante de la ciudad multiplicada” (2010: 27), donde el cambio de escala del proceso de mediatización implica la transformación de las formas de experimentar la ciudad y también, las políticas culturales y patrimoniales. El sujeto ya no se define en tanto morador estático de un lugar determinado, sino en su capacidad de adaptarse a los flujos de movilidad: “El territoriante, por tanto, se define como territoriante entre lugares y no como habitante de un lugar y constituye el prototipo de habitante de la ciudad postindustrial” (Muñoz, 2010: 27).

Esto implicará sobre todo un cambio en el punto de vista que conforma el modo de estar en la ciudad. También entendemos, que el “punto de vista”, el nivel del observador, como plantea Williams (2011) compone al territorio. Lo constituye como espacio cultural de sentido. La poética pastoral, o parte de esta, que analiza en “El campo y la ciudad” implica “un observador solitario” que “pasa” y lo que ve es una “vida inmóvil”, una imagen que se opone a la presión y al cambio”

(Williams, 2011). La posición del observador aquí es la inmovilidad. La “vida inmóvil” pastoral se contrapone a las nociones urbanas de movilidad que el mismo autor describe en, por ejemplo, *La cultura es algo ordinario*. Las concreciones de las nociones de movilidad puestas en acto a partir de las tecnologías digitales portables ya están presentes en sus vestigios a partir de pensar a la ciudad en tensión con el campo, y como lo hace Williams, desde la perspectiva de la movilidad que dan los sistemas de transporte desarrollados a partir de la Revolución Industrial.

En este marco, fueron variando los modos de estar y de sentir las condiciones del entorno tecnológico. Partimos desde una conformación que podríamos denominar, a nivel general, como “optimista”, propia de los primeros años del desarrollo masivo de la cultura de la participación a través de las redes sociales, época en donde podemos ubicar temporalmente a la sanción de la ordenanza N° 8052/2006 “Rosario 2010: ciudad digital”. Este sentir cambió, como plantea José Van Dijck, en sólo 10 años, donde pasamos “de una comunicación en red a una socialidad moldeada por plataformas, y de una cultura participativa a una verdadera cultura de la conectividad” (Van Dijck, 2016: 19).

Se produce un cambio de estatuto del entorno digital y con ello del tipo de sociabilidad que se conformaba: “Esta socialidad tecnológicamente codificada convierte a las actividades de las personas en fenómenos formales, gestionables y manipulables, lo que permite a las plataformas dirigir la socialidad de las rutinas cotidianas de los usuarios” (Van Dijck, 2016: 30). Por ello, la autora sugiere pasar del término “medios sociales” al de “medios conectivos” (2016). Un panorama donde las aplicaciones propias de la movilidad digital no sólo se convierten en servicios agregados de los gobiernos, sino también en estrategias de Estado.

Por su parte, Erick Sadin, también puede vislumbrar de modo más general una transformación importante en la relación técnica y ser humano:

“Desde hace medio siglo, se viene produciendo una mutación, a la vez discreta y decisiva, del estatuto concedido a la técnica: mientras que su vocación ancestral consistía en colmar las insuficiencias del cuerpo de acuerdo con una dimensión prioritariamente protésica, de modo progresivo, fue asumiendo la carga inédita de gobernar de forma más masiva, rápida y “racional” a los seres y las cosas” (Sadin, 2017: 22, 23).

Y esto se acrecienta sobre todo a partir de los dispositivos y sus consecuentes apps de localización georeferencial:

“La aparición del Smartphone en tanto objeto globalizado que permite una continuidad de uso espacio-temporal y el acceso, como corolario, a una infinidad de servicios consagra de cierta manera el fin de esa “revolución” y la emergencia de una antropología: una nueva condición humana aún más secundada o duplicada por robots inteligentes. Es la última etapa antes de la infiltración generalizada de chips en el interior de los tejidos biológicos, que operará así una conectividad permanente entre organismos y ‘servidores deductivos’ consagrados a orientar, “para bien” y en toda ocasión, el curso de la vida” (Sadin, 2017: 28,29).

Perspectivas sobre algunos usos de la App Museos Municipales de Rosario

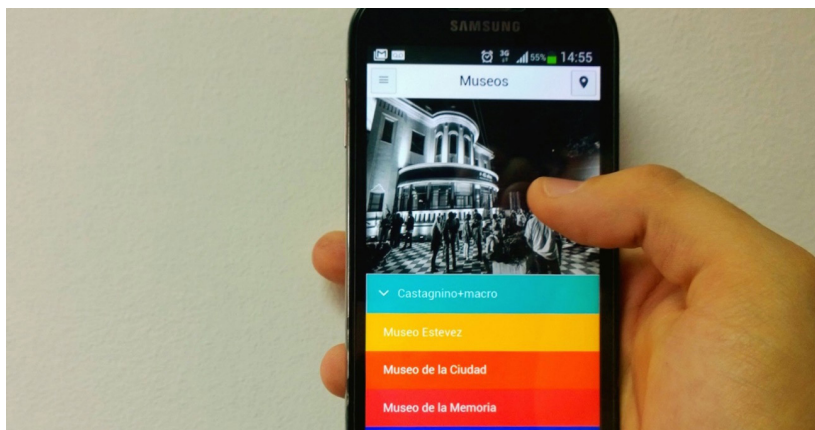


Imagen 1. Pantalla de inicio de la aplicación Museos Municipales de Rosario.
Fuente: <http://www.rosarionoticias.gob.ar>

En este abordaje exploratorio agregaremos el análisis de una aplicación móvil desarrollada por la Municipalidad de Rosario, que intenta vincular esta idea de relación reticular digital a la noción de ciudadanía en el marco de considerar el patrimonio artístico e histórico y el espacio público como un paisaje de aprendizaje. Hablamos de la app “Museos Municipales de Rosario”, que “se trata de una guía multimedia diseñada para orientar a los visitantes en el recorrido por los museos municipales en sus diferentes momentos: antes de la visita, mientras transcurre dentro del museo y después”¹⁰

10 Página oficial de la Municipalidad de Rosario. Disponible en: <https://www.rosario.gov.ar/web/aplicaciones/aplicaciones-moviles/aplicacion-movil-museos-municipales-de-rosario>.

El paisaje y el territorio, sumado a la convergencia espacio temporal que ofrecen dichas aplicaciones, se convierten en una proyección para pensar el cambio cultural dado por las tecnologías móviles. Nos parece que es fundamental encontrar aquí a las ideas, las prácticas, las palabras claves y los conceptos que permitan mantener a toda una modalidad cultural unida. En ese marco, intentaremos poner en claro las formas de circularidad cultural que tienen esas prácticas, ideas y conceptos entre estrategias de Estado y respuestas de los ciudadanos.

La lógica digital implica la conformación de un nuevo tipo de lazo social entre Estado y ciudadanía. Intentaremos desentrañar esa lógica en el marco de las conformaciones digitales contemporáneas.

La aplicación móvil Museos Municipales de Rosario fue desarrollada por Arena Software para la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, repartición de la cual dependen los museos que integran la app: El museo Castagnino+Macro, el Museo de Arte Decorativo Firma y Odilo Estevez, el Museo de la Ciudad Vladimir Mikielievich, el Museo de la Memoria y el Museo Experimental de Ciencias.

Comenzó a funcionar el 18 de mayo de 2016. Está disponible de forma libre y gratuita para dispositivos Android e iPhone, y se puede configurar en idioma español o inglés. Si bien es importante que la aplicación pueda usarse tanto en español como en inglés no menos importante es la ausencia del portugués dado la cantidad de turistas que visitan la ciudad provenientes de nuestro país vecino, Brasil.

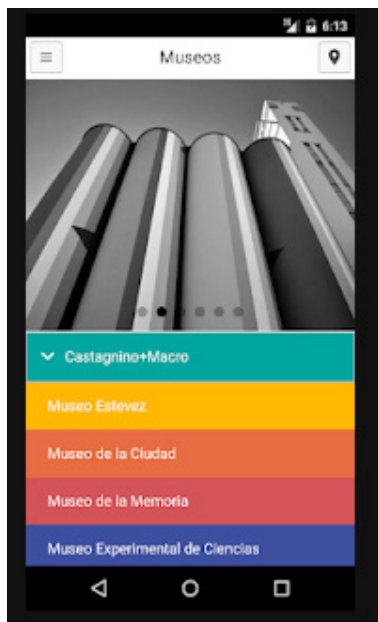


Imagen 2. Captura de pantalla del inicio de la aplicación Museos Municipales de Rosario. Fuente: archivo personal.

Cada uno de los museos municipales posee una pestaña con su nombre que permite, apenas el usuario ingresa a ella, acceder a la información básica organizada de la siguiente manera:

- El museo: aquí se hace referencia a la historia del museo y el objetivo central del mismo.
- Información: datos referidos a horarios, recorridos de líneas de colectivos y direcciones de mails y página web del museo.
- Visita: en esta sección se da cuenta de la o las colecciones permanentes. También se puede acceder a una audioguía en la que se explican de manera muy breve, las principales características y ubicaciones de las piezas más destacadas.

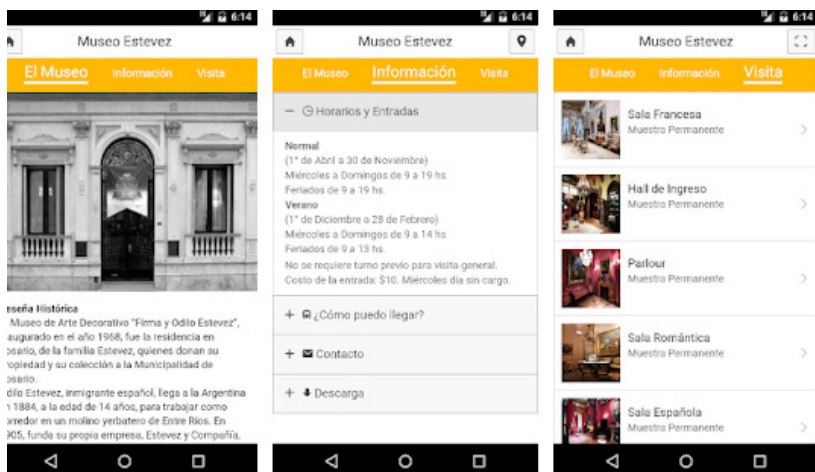


Imagen 3. Capturas de pantalla de las pantallas que se despliegan en cada museo. Fuente: archivo personal.

En todos los casos el texto se presenta con muy poco o casi nula posibilidad de interacción dado que sólo existe la posibilidad de ser leído, visto o escuchado pero no está contemplada por la estructura de la aplicación que los usuarios agreguen contenidos, comentarios, impresiones sobre la aplicación o el contenido de la misma.

Sólo en el sitio del Museo de la Memoria aparece insertado un video que lleva como título “40 años Memoria Verdad Justicia”. Este es el único momento en el que la información brindada por la aplicación hace uso dinámico del lenguaje audiovisual.

Otro de los recursos a los que apela la aplicación es al sonido mediante la presentación de las audioguías. En este caso son relatos muy breves sobre las principales obras u objetos que forman parte de las colecciones permanente de los museos y son acompañados por una imagen estática que ilustra la información. El audio también aparece, debajo de la fotografía, de forma escrita.

Un elemento que aparece es la lectura de códigos QR con el objetivo de completar o agregar otra información sobre las obras durante el recorrido de los museos.

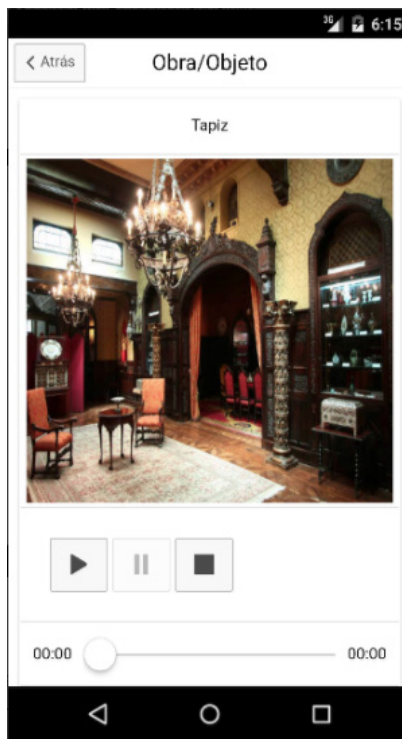


Imagen 4. Captura de pantalla de la audioguía del Museo Estevez. Fuente: archivo personal.

El proyecto completo de la app publicado en la web de Arena Software contempla dos aspectos: *Front End*, que es la interfaz de la aplicación móvil tal como la perciben los usuarios y el *Back End*, que es un servidor de datos y aplicación web para la administración del con-

tenido multimedia, donde los equipos de comunicación de los museos pueden actualizar la información disponible en la misma.

En este análisis intentaremos cruzar datos cuantitativos sobre el uso de la aplicación¹¹ con los testimonios de algunos trabajadores y trabajadoras de los museos.

Analizando el tiempo de duración de la sesión en la app podemos obtener algunos indicios sobre los tipos de usos de Museos Municipales de Rosario. Tenemos que de 975 sesiones iniciadas en total durante el año 2017, 711 sesiones duran de 0 a 3 minutos. Por lo que podemos plantear que casi el 73% de los usuarios no acompaña todo el recorrido de la muestra, sino que utiliza la app de manera esporádica y para buscar datos puntuales de rápida resolución. De hecho, sólo el 8,7% de las sesiones duran entre 10 y 30 minutos. Tiempo en el que podemos considerar conjeturalmente que la app acompañó gran parte del recorrido por las instituciones. La duración media de la sesión es de 4 minutos con 4 segundos.

Si bien estos datos cuantitativos sobre el uso de la aplicación no nos dan a conocer las complejas y diversas prácticas de reconocimiento de los usuarios, sí nos pueden brindar algunos indicios para pensar de manera conjetural sobre la participación y la colaboración en la construcción de espacios comunes físicos y virtuales, sobre la adaptabilidad, flexibilidad y eficacia de esta herramienta comunicacional, sobre la producción colectiva de la información, y sobre las respuestas de los ciudadanos a las estrategias del estado. Con este fin, citaremos algunos testimonios de trabajadores y trabajadoras de los museos municipales Castagnino+Macro, de la Memoria y de la Ciudad para complementar los datos numéricos.

¹¹ Todos los datos corresponden al Proyecto de Indicadores Culturales que está llevando a cabo el Centro Informático Local de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

Con respecto al flujo de comportamiento de los usuarios en la aplicación: de las 919 sesiones iniciadas en sistemas operativos Android, 219 accedieron solamente a la primera pantalla. Es decir, que un 23,8% prácticamente no interactuaron en la App. De las 700 que accedieron a la segunda pantalla, 447 fueron a la sección “visita”, que podría implicar activar la app para realizar el recorrido en el museo o al menos informarse del mismo. No obstante, del total de sesiones iniciadas en el periodo que va del 1 de enero al 31 de diciembre de 2017, el 50,7% llegó a la 4ta pantalla. El promedio del recorrido de los usuarios es llegar a la 6ta pantalla de la app.

De esto destacamos que el flujo de comportamientos de los usuarios no indica un recorrido lineal por un museo en particular: por ejemplo, transitar de la pantalla de inicio del museo a la pantalla “visita”, de allí a “información” o a los objetos de los muestra. Al contrario, el flujo de recorrido indica que de las 919 sesiones iniciadas, 447 van a la sesión “visita”, es decir un 48,63% y de allí 234 sesiones van hacia “objetos” de las diferentes colecciones. Este número implica un 25,46% del total. El resto de las sesiones iniciadas se desvían, antes, hacia contenidos de otros museos. Por ejemplo, del total de sesiones iniciadas en la pantalla del Museo Estevez, el 27% van al Museo de la Ciudad, del total de las sesiones iniciadas en el Museo Castagnino, el 26,44% van a la pantalla del Macro, y del total de las sesiones del Macro, el 28,94% van al Castagnino. Podemos deducir aquí que es probable que la app se utilice en tiempos breves, para consultar información precisa y sobre todo fuera de los museos.

En este sentido, con respecto a la participación e interacción de los usuarios, Lucas¹², integrante del Área educativa del Museo de la Ciudad, plantea que, a pesar de las recomendaciones, no observa ningún tipo de uso de los visitantes en relación a la app, así como tampoco percibe en

12 Los testimonios de los y las trabajadoras de los museos son citados con pseudónimos.

el uso vinculación entre la propuesta muestral y el contenido vertido en la app. Además, señala que tampoco recibe consultas de los visitantes sobre la app. Por su parte, Maximiliano, miembro del sector de actividades culturales desde 2013 en el Museo de la Ciudad, refuerza este aspecto: *“Se observa poca interacción. Principalmente se da cuando ante un contingente escolar los encargados de conducir el recorrido guiado cuentan sobre la app a los visitantes y los invitan a utilizarla”* (Maximiliano, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 28/03/18).

Al momento de consultarlos sobre la manera que el público tiene de acceder a la propuesta de la institución en relación a las herramientas de comunicación utilizadas, Lucas ubica a las redes sociales del museo como el principal canal de comunicación con la ciudadanía, seguido por el envío masivo de mails. Significativamente, ubica a la app Museos Municipales de Rosario en último lugar. Maximiliano, también coincide en la primacía de redes sociales en el contacto con el público, pero haciendo la salvedad sobre la relación que el museo tiene con instituciones educativas:

“En el caso del Museo de la Ciudad, se produce de diversas formas. Es muy fuerte el conocimiento por la Agenda Cultural, en segundo grado las redes sociales, en particular Facebook. Con las instituciones educativas siempre ha sido muy fuerte el vínculo a través del mailing. Esta estrategia, durante el año pasado, no fue sustentada lo debido, porque se privilegió comunicacionalmente intentar llegar de otra manera a las escuelas (redes, agenda cultural, llamados telefónicos con docentes con los que hay una gran relación de trabajo). Sin embargo fue notoria la merma de público escolar. Por lo tanto, ya estamos trabajando en la producción de piezas gráficas para realizar una campaña de mailing como en años anteriores” (Maximiliano, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 28/03/18).

Con respecto a la observación sobre los usos de la app en el Museo de la Memoria, Emilia, que trabaja en coordinación del museo desde 2015, sostiene una visión similar a las que tienen los integrantes del Museo de la Ciudad:

“La mayoría de los visitantes desconocía sobre la app. Al observar que era difícil “seducir” al visitante para que se descargue la app una vez dentro del museo, se decidió adquirir dos tablets para ofrecer para dicho recorrido. Su uso fue aceptado en un promedio bajo” (**Emilia**, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 16/03/18).

Y en razón a la interacción entre la propuesta muestral y el contenido de la aplicación, prefiere considerarla más como una propuesta del orden del complemento que de la interactividad y el intercambio:

“No podría decir interacción. La información que fue cargada en la app colaboraba en la comprensión de los ejes dilemáticos de la muestra permanente del museo, respondiendo a la misión institucional. Información que no estaba plasmada en las distintas salas” (**Emilia**, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 16/03/18).

En relación al acceso que tiene el público a la propuesta de la institución, como en el caso del Museo de la Ciudad, el planteo coloca a las redes sociales en primer lugar, seguido por el envío masivo de mails.

En una línea similar, pero planteando las cuestiones técnicas y de conectividad como circunstancias cruciales en el uso de la app, María, del área de prensa y comunicación del Castagnino+Macro desde 2013, nos comenta:

“En el Castagnino no hubo audioguías en el 2017 debido a que no había conexión de internet. Sí se utilizó en el Macro, donde los mismos artistas grabaron las audioguías explicando sus obras lo que le agregó un plus a la app. Si bien aún es muy escasa -casi nula- la utilización que vemos que el visitante realiza de esta aplicación fue aumentando cuando las chicas de atención al público las recomendaba. El Área de Educación también las recomendaba en los recorridos con el público” (María, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 26/03/18).

Este testimonio marca también la manera en que la interacción con la herramienta puede orientarse a través de la mediación institucional de los trabajadores del museo.

Cuando se aborda la cuestión de la interactividad entre la muestra y los visitantes a través de la app, la respuesta es similar a lo ocurrido en el Museo de la Memoria, la circularidad de la comunicación queda limitada a la transmisión y a la agregación de información complementaria: *“La información que se publicó fue de complemento; más que interacción, fue de transmisión de datos sobre un artista o una obra”* (María, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 26/03/18).

En relación a los canales de contacto que propone el museo para comunicar su propuesta a la ciudadanía, desde el Castagnino+Macro también aparecen las redes sociales como el principal punto de contacto, agregando aquí también las búsquedas sobre el museo realizadas vía Google.

De las 975 sesiones iniciadas durante el año 2017 en la aplicación móvil Museos Municipales de Rosario, 396, es decir un 40,61% fueron realizadas por nuevos visitantes, mientras que el restante 59,39% se trató de sesiones iniciadas por visitantes que retornaban a la app. En el periodo mencionado, la app fue descargada por 278 usuarios, lo que im-

plica un 56,1% menos que en 2016. Por su parte, durante periodo 2017, se registró que el 60% de las sesiones iniciadas corresponden a usuarios de la ciudad de Rosario, el 21,64% a Buenos Aires, y el 5,23% a Córdoba. Podemos considerar con este último dato el lugar que este tipo de desarrollos digitales tiene para el área del turismo, y la necesidad constante de información sobre recorridos artísticos y culturales. Conformándose en un valor esencial de aquello que Muñoz (2010) llama momentos de “movilidad no obligada”, donde la actividad de turistas y paseantes tiene especial significado. Se trata sobre todo de turistas argentinos y provenientes de ciudades cercanas: casi el 98% del total de descargas de la app fue realizada en dispositivos de Argentina, el 0,85% de Brasil, el 0,64% de España y el 0,53% de México.

Podemos plantear también el uso de la aplicación móvil como una herramienta circunstancial para acompañar brevemente un recorrido, consultar un dato preciso o informarse parcialmente sobre aspectos de los museos municipales de Rosario. Desde que comenzó a funcionar, la app fue descargada por 958 usuarios y desinstalada por 852 usuarios. Es decir, que el 88,93% de las personas que descargaron la app, la utilizaron para luego desinstalarla.

Las opiniones de los y las trabajadoras de los museos sobre el aporte que la aplicación puede brindar a la conformación de una ciudadanía digital activa, son bastante variadas e implican diversas dimensiones. En el caso de Lucas, del Área educativa del Museo de la Ciudad, el énfasis está puesto en la difusión de la app y la formación de los empleados:

“Creo que variaría dependiendo del contenido de la muestra. El personal del museo debería darle mayor difusión presencialmente y con cartelera (además de tener una mayor capacitación en el uso de la app, cosa que nunca sucedió en mi caso)” (Lucas, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 19/03/18).

Por su parte, Maximiliano, del área de actividades culturales del mismo museo, hace hincapié en el tipo de desarrollo que plantea la app y en el aprendizaje requerido por las mediatizaciones digitales contemporáneas:

“En realidad creo que podría aportar a esa conformación. Y es condicional el tiempo verbal porque no está ocurriendo. Arriesgo dos hipótesis. La primera es que falta comunicación, para hacerla conocer entre la población, y desarrollo, la app es inestable, produce bloqueos en el celular ralentizando funciones, a veces el lector del QR no es efectivo.

La segunda posibilidad tiene que ver con la maduración tecnológica de la población. Que mayoritariamente la población utilice Smartphone para complementar gran parte de su vida diaria, no quiere decir que todas sus posibilidades estén asimiladas. En relación a esto me llama siempre la atención la gran cantidad de personas que ante un lector de códigos de barras en cualquiera de los grandes supermercados que tiene la ciudad, suele pedir ayuda a alguna persona que componen la planta de atención de la empresa” (**Maximiliano**, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 28/03/18).

Emilia, de coordinación del Museo de la Memoria, plantea la necesidad de una reevaluación interna sobre la aplicación: “Considero que es necesario replantear la app, por ejemplo preguntarnos qué busca el visitante, generar un diálogo con los equipos de los museos, evaluar su uso, etc.” (Emilia, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 16/03/18).

María, del Área de comunicación del Museo Castagnino+Macro, insiste en esta idea sobre la app, como un dispositivo centrado en la

transmisión de información, que en lugar de interpelar al ciudadano lo vuelve más pasivo:

“Por cómo está pensada y funcionando actualmente la app hoy considero que no aporta a la conformación de una ciudadanía digital activa. Es sólo transmisión de información muy escueta ya que se puede subir sólo un minuto y medio de audio por cada obra o artista. El resto de la información que tiene la aplicación que es más institucional, como por ejemplo qué muestras hay en exposición, horarios, recorridos, etc., que se puede acceder más fácilmente a través de la página web, las redes del museo y Google, es más rápido, sin necesidad de tener que descargar una app” (María, Rosario, comunicación vía correo electrónico realizada el 26/03/18).

A modo de cierre

La relevancia de las ciudades, tal como hemos planteado al inicio de este artículo, es innegable pero lo que más nos interesa remarcar es que las ciudades deben ser pensadas desde los ciudadanos y la participación de estos en la planificación de políticas culturales. En este sentido, el funcionamiento de la cultura y de sus instituciones se encuentra íntimamente ligada al desarrollo de las tecnologías de la comunicación e información particularmente si pensamos en las estrategias comunicativas digitalizadas y en la intervención de los ciudadanos, características nodales de dos nociones que empezamos a desentrañar en este texto: ciudades inteligentes y ciudadano inteligente.

Sólo a modo de ejemplo, como un *indicio*, hemos iniciado nuestro análisis con la aplicación para teléfonos celulares inteligentes “Museos Municipales de Rosario”.

Si bien existe una propuesta desde el municipio, bajo el marco de la normativa Rosario ciudad digital, las estrategias comunicativas ligadas a la generación de contenidos multimedia, interactivos y atractivos para los usuarios de la app “Museos Municipales” se ha desarrollado de manera incipiente y no presenta grandes atractivos en relación con su interfaz. La arquitectura con la cual se diseñó la app no habilita el intercambio o la generación de contenidos propios por parte de los usuarios, ni tampoco la interacción con las redes sociales de los museos dado que sólo se puede acceder a las páginas web de los mismos.

La información que se presenta en las distintas pantallas que se despliegan en la aplicación es lineal y descriptiva manteniendo la lógica pedagógica más características de los medios de comunicación tradicionales. El dispositivo teléfono celular inteligente es utilizado para brindar datos informativos generales sobre el museo y sobre las muestras estables pero no es actualizado y tampoco recurre a discursos multimedias por lo que no es muy atractivo. De los datos analizados también se desprende que los usuarios no tienen un alto nivel de participación.

Consideramos que estas estrategias comunicativas y las habilidades que presuponen, en el marco de la noción de Smart City, aún son novedosas. Por ello, las transformaciones en los mapas geográficos, virtuales y mentales se están configurando en un lento proceso de aprendizaje que interpela a los diversos actores sociales.

Referencias

Amar, G. (2011) *Homo mobilis: La nueva era de la movilidad*, La Crujía, Buenos Aires.

Castells, M; Fernández- Ardèvol, M.; Linchuan Qiu, j. y Sey, A. (2006) *Comunicación Móvil y Sociedad. Una perspectiva global*, Ariel, Barcelona.

Goldsmith, S. (2014) *The Responsive City: Engaging Communities Throug Data- Smart Governance* en: <http://datasmart.ash.harvard.edu/assets/content/ResponsiveCityBayArea.pdf>

Igarza, R. (2009) *Burbujas de Ocio. Nuevas formas de consumo cultural*, La Crujía, Buenos Aires.

Maestri, M y Brussa, V (2017) “Laboratorios ciudadanos, ¿alguien dijo participar?” en Busso, Mariana Patricia *Mediatizaciones en tensión : el atravesamiento de lo público* / Mariana Patricia Busso ; Mariángeles Camusso ; editado por Mariana Patricia Busso ; Mariángeles Camusso. - la ed. - Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2017. Libro digital, PDF

Muñoz, F. (2010). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Gustavo Gili.

Sadin, É. (2017). *La humanidad aumentada: la administración digital del mundo*, Buenos Aires, Caja Negra.

Valdettaro, S (2009) “Rosario: una monstruosidad socialista. Rosario, ciudad idílica” en Revista *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*. N° 4. Publicación del Equipo de Investigación *Letra, imagen, sonido: Convergencias y divergencias en los medios y en el espacio urbano*. Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (UBACyT) Carrera de Ciencias de la Comunicación – Facultad de Ciencias Sociales – UBA ISSN: 1851-8931.

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Williams, R. (2011), *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.

Williams, R. (2001). “La cultura es algo ordinario”, en *The Raymond Williams Reader*. Sin Datos de lugar. Sin datos del editor.

Páginas web:

<https://www.rosario.gov.ar/web/aplicaciones/aplicaciones-moviles/aplicacion-movil-museos-municipales-de-rosario>

ENTRE LA FIESTA Y EL DUELO

Escenas y corporalidades
estético-políticas en las calles rosarinas
de las últimas dos décadas

Marilé Di Filippo

Vísperas

Intentar perimetrar cualquier escenario cultural en el espacio de la calle supone un ejercicio profundamente situado y ajeno a toda pretensión de totalidad. Obliga, desde el comienzo, a focalizar, siguiendo la pulsión deseante de la letra, en escenas específicas que componen ese vertiginoso abismo del afuera. El ropaje cultural de las calles es infinito. Una verdad de perogrullo que, no obstante, permite inaugurar este texto y soltar sus primeras composiciones.

El contorno que volverá posible la escritura gravita en torno a una pregunta que punza en este presente furioso: ¿qué sucede estética y políticamente en la calle en los años recientes? Más precisamente: ¿qué formas estéticas adoptan hoy ciertos cuerpos políticos en el espacio público?, ¿qué queda, qué muere y qué renace de los activismos y de las estéticas de la protesta social de las últimas dos décadas?

Con este horizonte, nos proponemos analizar específicas modulaciones estético-políticas que atravesó la escena de la protesta social

rosarina en las últimas dos décadas, focalizando, especialmente, en las transformaciones suscitadas en la corporalidad estético-política. Así las cosas, compondremos dos imágenes, dos momentos de desarrollo y auge de prácticas estético-políticas de protesta, a partir de reconstruir acciones de diferentes colectivos de activismo artístico y la fisonomía estética de la protesta social local. Dichos momentos corresponden a dos ciclos de protesta específicos que se desarrollaron en Rosario y sobre los que hemos profundizado en otros trabajos (Di Filippo, 2015 y 2017b, entre otros). Un primer ciclo de efervescencia activista que se extiende entre los años 1995/7-2003/5 y un segundo ciclo, aún incipiente, que comienza a prefigurarse en la ciudad en el año 2012 y que toma contornos más definidos a partir del año 2015. Ambos mediados por un momento intermedio de singulares características, definido entre los años 2005/2012, que por razones de extensión no abordaremos en este trabajo.

Planteamos, entonces, dos detenciones, dos impasses analíticos, no una plana linealidad temporal, secuencia de tiempo hojaldrada sujeta a la contemporaneidad de lo no contemporáneo, en palabras de Paolo Virno (2003), retomando a Klaus Von Beyme (1991). Como hipótesis sostenemos que las corporalidades estético-políticas del primer ciclo activista alojaron una beligerancia irónica y festiva que experimentó, en el momento actual de resurgimiento del activismo artístico local, sentidas modulaciones vinculadas con la aparición intensa de cuerpos estético-políticos dolientes que, no obstante, se encuentran atravesados por tensiones devenidas de la permanencia y resignificación de las características que distinguieron a aquellos cuerpos y por otras propias de la nueva coyuntura.

Paisaje metodológico

En cuanto a nuestra metodología, reconociendo e intentando erradicar la violencia epistémica (Haber, 2011) que anida a menudo en las prácticas investigativas, diagramamos una metodología singular que consideramos “ensamblada” ya que en ella convivieron y se articularon elementos heterogéneos devenidos de las propuestas críticas y decoloniales¹³ con recursos o técnicas propias de las metodologías más habituales de las Ciencias Sociales. Su ensamblaje se fundó en lo que llamamos una “política del trato” (Di Filippo, 2015 y Di Filippo, 2018b) que refiere, en primer lugar, a una ética del cuidado (Figari, 2011) respecto de aquellos con quienes nos relacionamos en el vínculo investigativo y, en segundo lugar, al des-trato de las herramientas clásicas desde una lógica de interacción que desdibuja la posición clásica del sujeto investigador y del objeto investigado (Haraway, 1995). Concretamos numerosas conversaciones¹⁴ (Haber, 2011), encuentros individuales y grupales, recogimos testimonios, realizamos entrevistas en profundidad -que fueron desgrabadas, enviadas e intervenidas por los entrevistados- y que aquí serán citadas utilizando pseudónimos. Efectuamos observaciones participantes en

13 Con el término decolonial referimos a propuestas epistemológicas, dentro de la teoría crítica contemporánea, que deconstruyen, analizan críticamente e interpelan la matriz del poder colonial en el ámbito del conocimiento. Proponen nuevas miradas que cuestionan las jerarquías epistémicas globales y estimulan la producción de conocimiento desde una posición situada en la especificidad histórica y política del investigador.

14 Para Haber la conversación es “(...) un flujo de agenciamientos evestigiales intersubjetivos que crea subjetividades en relación; (que) no se recorta por el intercambio lingüístico ni por la humanidad de los interactuantes, sino todo lo contrario, no se está en conversación en calidad de hablante sino de ser o, mejor, de estarse siendo” (2011: 24).

instancias de protesta e intervenciones sucedidas durante nuestra investigación. También consumamos un análisis interpretativo de documentos escritos, fotográficos y audiovisuales de carácter público y privados (algunos pertenecientes a archivos de los colectivos y otros de propiedad de sus integrantes). Finalmente, analizamos publicaciones de los grupos y organizaciones en sus sitios web –vigentes y otros a cuyo material accedimos por intermedio de sus miembros- y complementamos nuestro trabajo analizando notas periodísticas publicadas en los medios gráficos Rosario 12, El Ciudadano, La Capital, Indymedia y Boletín Enredando.

Beligerancia irónica y festiva en la emergencia del activismo artístico rosarino

Como hemos reconstruido en detalle en otras investigaciones (Di Filippo, 2015 y 2017b) en las últimas dos décadas podemos identificar en Rosario ciclos estético-políticos de protesta diferenciados, que coinciden, parcialmente, con los que se despliegan en el resto del país. El primer ciclo, que se desarrolla entre los años 1995/7-2005, estuvo signado por la profunda crisis social, económica y política que tiene su punto máximo de conflictividad en la insurrección popular del 19 y 20 de diciembre de 2001.

Entre otras particularidades distinguió a este momento el auge y efervescencia de colectivos de activismo artístico. Con este concepto nos referimos, retomando a Ana Longoni, a “(...) producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (2009: 18) o, como aseveran Expósito, Vidal y Vindel, “(...) modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que ante-

ponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte” (2012: 43)¹⁵.

Los colectivos más reconocidos a nivel nacional fueron el Grupo de Arte Callejero (GAC) y el Colectivo Etcétera en Buenos Aires¹⁶. En Rosario, nacen grupos como Arte en la Kalle, Trasmargen, En Trámite, Cateaters y Pobres Diablos, algunas de cuyas intervenciones ocuparán estas primeras páginas. Colectivos sobre los que, por lo demás, pesa una prolongada ausencia escrituraria.

Estos grupos estuvieron integrados por jóvenes, en su mayoría estudiantes de carreras como Bellas Artes, Arquitectura, Comunicación Social, Historia, etc., también por docentes y otros jóvenes que habitaban la escena cultural alternativa de la ciudad, algunos allegados o vinculados a organizaciones sociales, principalmente, de Derechos Humanos o a la lucha estudiantil/docente.

Realizaron diferentes intervenciones de interpelación estética que podemos agrupar, con inevitable arbitrariedad, en cuatro categorías temáticas. En primer lugar, distinguimos una serie de acciones dirigidas a denunciar las preocupantes consecuencias de la implementación de políticas neoliberales en materia económica y social¹⁷. En

15 Giunta por su parte, suma otros rasgos distintivos a estos grupos. Sostiene que en su mayoría tuvieron: “(...) una dinámica de producción basada en consensos, ingreso abierto, funcionamiento en red, búsqueda de autonomía económica, rotación de actividades, (...) presencia de un vocabulario en común (...) y (...) rechazo a las financiaciones por el grado de condicionamiento que éstas pudieran significar (...)” (2009: 60).

16 También surgieron otros en distintas partes del país como Las Chicas del Chancho y el Corpiño, Maratón Marote, 4 para el 2000, Mutual Argentina, Zucoa no es, Taller Popular de Serigrafía, Argentina Arte, Arde! Arte, etc.

17 Durante estos años se intensifican en Argentina una serie de políticas de matriz neoliberal que “conllevaron una fuerte desregulación económica y una reestructuración global del Estado, lo cual terminó por acentuar las des-

segundo término, intervenciones que se destinaron a criticar el sistema político y, en algunos casos, específicamente partidario. En tercer lugar, acciones que fueron de índole más endogámica, dispuestas a problematizar explícitamente e, incluso, a invadir subversivamente a la institución arte (Bürger, 2010). Y, finalmente, una serie de acciones que atendieron a la problemática de los Derechos Humanos, en vinculación directa con la última dictadura cívico-militar (1976-1983), o a otras violaciones de derechos como la violencia policial en contextos democráticos. Intervenciones que en su conjunción esmerilaron una estética-en-la-calle visual y performática¹⁸.

En términos generales, este momento se caracterizó por una revalorización de la presencia física, es decir, por la obligación del aquí y ahora de los cuerpos. Más precisamente, se distinguió por cierta responsabilidad ética, estética y política (Groys, 2014) que, además, adoptó una disposición festiva. En efecto, entre fines de los 90' y comienzos

igualdades existentes, al tiempo que generó nuevos procesos de exclusión” (Svampa, 2005:10). La privatización de los servicios públicos, de la salud, la educación, la prevención social y la cultura, la continuidad y profundización de políticas desindustrializadoras, la desocupación y flexibilización laboral, el avance de la pobreza y la indigencia y “la impunidad reconquistada por los responsables del genocidio de la última dictadura gracias a las leyes de perdón y el otorgamiento de los indultos” (AA.VV., 2010:14) caracterizaron a una década que mantenía, no obstante, importantes niveles de consenso social cimentado en un predominio de lógicas individualistas como estructurantes de la vida en detrimento de dinámicas colectivas y solidarias. También fueron años en los que se desarrollaron variadas experiencias políticas colectivas novedosas como las asambleas barriales, organizaciones y movimientos sociales como las organizaciones piqueteras, denominadas así en función de su principal metodología de protesta (el piquete) que consistía en el corte de calles o rutas.

18 Asimismo, fue distintivo de este ciclo el repertorio de protesta debido al asesinato de Claudio “Pocho” Lepratti, militante social asesinado el 19 de diciembre del 2001 por la policía santafesina, al que no podremos dedicarnos aquí pero que hemos analizado en otros trabajos (Di Filippo, 2016 y 2018b).

del nuevo milenio se delineó una “ética de la presencia física” (Colectivo Situaciones, 2002: 64-65) festiva como disposición anímica colectiva distintiva de esos años de álgida conflictividad social y efervescencia popular. Un ciclo de cuerpos-en-la-calle, de cuerpos beligerantes en fiesta.

En efecto, el impulso inicial de algunos de los colectivos que protagonizaron este momento tuvo que ver con la preocupación por despojar a las marchas del 24 de marzo del carácter necrológico que las teñía hasta ese entonces. La intención era, como asevera uno de los integrantes de los grupos Arte en la Kalle y Cateaters:

“incorporarle color, sonido, (...) creíamos que ese era un modo de representar una nueva generación que no había vivido los 70’ pero que era consecuencia de ello y que teníamos ganas de decir todo aquello de un modo diferente” (Francisco, Rosario, 27 de noviembre de 2014, comunicación personal).

Un claro ejemplo de las intervenciones que portaron ese cariz celebratorio fueron las “Caravanas contra el poder”, realizadas en el año 1995 por Arte en la Kalle junto con los Artistas Desocupados, Partido Alegría al Poder, el colectivo Cucaño y la Biblioteca Alberto Ghiraldo. Dicha intervención fue producto de una decisión tomada en asamblea por diferentes grupos de artistas quienes ante las elecciones presidenciales decidieron repudiar la política neoliberal mediante diversas intervenciones gráficas y performáticas que se desplegaron en caravana por el centro de la ciudad. Dichos cuestionamientos incluían desde críticas a la flexibilización laboral hasta la privatización de la educación y, especialmente, a la sanción de la Ley Superior de Educación. Las caravanas fueron intervenciones emblemáticas en la búsqueda de una transformación en los modos de ocupar la calle que se alinearon con otra serie de acciones tendientes a incorporar la dimensión festiva a la protesta social.

Debemos señalar obligadamente en la configuración de esta ética de la presencia física festiva el reverdecer de la fiesta carnalera en Rosario, proceso que atravesó también a otras ciudades del país. Su impulso condujo a los investigadores sobre el tema a anunciar el surgimiento del “nuevo carnaval” e incluso condujo a algunos practicantes y estudiosos del carnaval como Romero (1999) a preguntarse si sería la gran fiesta del fin y comienzo del milenio. En el mismo sentido, debe apuntarse el surgimiento del movimiento murguero compuesto por diferentes agrupaciones carnestolendas¹⁹ que invadieron las calles rosarinas en esos tiempos y configuraron, a nuestro entender, una estética-en-la-calle festiva, de la que no podremos ocuparnos en esta ocasión, que se conjugó con la estética-en-la-calle visual y performática que mencionamos párrafos atrás²⁰.

Los cuerpos festivos apelaron, entonces, a la alegría como una estrategia política (Jacoby, 2000), es decir a la generación colectiva de un

19 El carnaval tiene un origen discutido. Por un lado, se liga a la Antigüedad pagana, a las Saturnales Romanas, fiestas dedicadas al dios Saturno, también a las fiestas romanas de honor al dios Baco y a las festividades griegas del dios Dionisios. Por otro lado, otras interpretaciones vinculan su origen al Medioevo, a la liturgia cristiana. El carnaval sería el contrapunto de la Pascua. Su mundo al revés y de excesos constituiría la liberación previa a la abstinencia y penitencia de la Cuaresma. Etimológicamente, la palabra carnaval proviene de la expresión italiana carne vale que significa adiós a la carne. Remite a la prohibición cristiana del consumo de carne y actividad sexual y subraya a esta festividad como la fiesta de la carne por excelencia. Por ello se utiliza también la palabra carnestolenda para referir a esta fiesta o a las agrupaciones típicas como las murgas, comparsas o batucadas que la componen. Su nombre se asocia, asimismo, a la expresión del papa San Gregorio El Grande quien denominó al domingo anterior a la Cuaresma como *domenica ad carnes levandas*, que significa ayuno de carnes rojas, de lo que derivan las expresiones *carnelevamen*, *carbelevale* y, finalmente, *carnevale*.

20 Puede consultarse al respecto Di Filippo, Marilé, Logiódice, Julia y Lucca, Juan Bautista (2013) “El ruido de lo popular: murga y política en Rosario”, en

estado de ánimo que conformó una territorialidad sensible interpuesta a los estados individuales e incluso colectivos vigentes, lo que supuso, a su vez, la revalorización de otro lenguaje de la política. Tal estado se encarna individualmente pero trasciende el goce individual para performarse en una composición afectiva colectiva que produce un tipo de relacionalidad que es, por sí misma, política.

Otra de las características que nos interesa destacar de los cuerpos que poblaron el escenario callejero en este primer momento del activismo y de las estéticas de la protesta social es su condición irónica. El uso del sarcasmo, la ironía y la parodia es una característica inescindible del propio ejercicio del activismo artístico que tomó una espesura singular en este momento. Dicha condición irónica se plasmó en dos tipos de intervenciones: unas que supusieron cuerpos elípticos, de presencia liviana, ligera, evanescente. Y otras que, en cambio, suscitaban cuerpos presentes, próximos, palpables.

Respecto a la primera variación mencionada, podemos describir una diversidad de intervenciones de los distintos colectivos citados. Por ejemplo, la acción “Carrefour los sueldos más bajos”, gestada en 1996 desde Arte en la Calle junto con el Taller de Arte Experimental (TAE)²¹,

Rocchi, G. (comp.) *Saliendo del barrio*, Rosario, Ed. Laborde. Y Di Filippo, Marilú (2015) *Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Inédita.

²¹ El TAE era una materia, con formato de taller, incorporada en el Plan de Estudios de la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR durante la gestión de Rubén Naranjo que asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes con el regreso de la democracia. Según relatan algunos entrevistados, al asumir la dirección se encuentra con la necesidad de aggiornar ciertas prácticas, a la vez que darle un marco institucional. Puntualmente, fue una instancia diseñada para que participaran todos los docentes de cada año de la carrera junto con los estudiantes correspondientes a dicho nivel. En

para cuestionar la instalación y el accionar de algunas empresas nacionales y multinacionales en la ciudad. Fue pensada en contraposición al slogan que en ese momento tenía la empresa (“Carrefour, los precios más bajos”) que, según la lectura que hacían estos activistas, garantizaba cierta legitimidad social del hipermercado restando importancia a las denuncias sindicales en relación a los bajos salarios y a los malos tratos que la empresa mantenía con sus trabajadores.

En concordancia con esa acción, en el mismo año también junto con el TAE, Arte en la Kalle llevó a cabo la intervención “Mc. Cat’s”. En momentos en los que Rosario era identificada con la fama de la “comegatos”, y los medios tanto locales como nacionales difundían imágenes en las que se asaban gatos evidenciando la hambruna que atravesaba la ciudad, se instalaba la cadena Mc. Donald’s. En repudio a esta situación, realizan esta intervención contra-publicitaria en la que se parodiaban las ofertas de dicha empresa de comidas rápidas contrastándolas con la situación vivida por los rosarinos.

Podemos subrayar también la acción “Servicio de Información Turística” llevada adelante en el año 2004 por el colectivo Pobres Diablos con motivo del III Congreso de la Lengua Española que se desarrolló en la ciudad en noviembre de ese año. Pobres Diablos decidió denunciar las acciones institucionales de re-urbanización y gentrifica-

el TAE los estudiantes debían proponer, diseñar y llevar a cabo prácticas-intervenciones en las que interactuaran las diferentes disciplinas (pintura, escultura, dibujo, cerámica, etc.) que formaban parte de la currícula aspirando a producir acciones interdisciplinarias. Los docentes ejercían una función orientativa en relación con tales iniciativas las cuales en numerosas oportunidades adoptaban formato callejero. Con el tiempo, dicha experiencia, según cuentan los entrevistados, fue desarticulándose por diferentes razones hasta ser quitada del Plan de Estudios en los años 2000 (Celio, Rosario, 8 de octubre de 2013, comunicación personal; Lorena, 5 de octubre de 2013, comunicación personal y Verónica, 4 de octubre de 2013, comunicación personal).

ción²² del gobierno de la ciudad que incluían desde grandes operativos de seguridad hasta la re-localización de personas en situación de calle, a partir de proveerlos de alojamiento y comida para que se alejaran de los lugares por los que transitarían las autoridades invitadas al evento, tales como el rey de España.

La acción ideada consistió en producir autoadhesivos con distintos símbolos que identificaban lugares de visita turísticos, como el tenedor y cuchillo para señalar los sitios de comida, que fueron pegados en contenedores y cestos, indicando la situación de indigencia que atravesaban muchos rosarinos que debían comer de la basura. También realizaron etiquetas con el símbolo de la cama que señala los sitios de alojamiento y las colocaron en los bancos de las plazas y parques de la ciudad y en las paradas de los colectivos denunciando que esos solían ser los espacios donde dormían personas en situación de calle, pretendiendo así visibilizar la condición de vida de los sectores más postergados de la ciudad, ocultada en función pomposo encuentro internacional²³.

22 Gentrificación es una palabra de origen inglesa, que proviene del término *gentry*, que podría traducirse como “gente bien” (sectores de alto poder adquisitivo, con hábitos de consumo refinados, saludables, etc.). La gentrificación tiene por objetivo construir o convertir zonas de la ciudad en lugares “para gente bien”. Este fenómeno es característico del capitalismo neoliberal y afecta a las llamadas ciudades globales, tomando formas distintas según el contexto. En Rosario, la gentrificación es un proceso que, en aquel entonces, era un fenómeno nuevo y, con el tiempo, supuso el ingreso de la ciudad al mercado global de ciudades.

23 Otra intervención del grupo que podríamos mencionar es “Calzones y calzoncillos”, una acción realizada en mayo del 2005, en el 1º Aniversario del Espacio de Arte e Investigación La Caverna. En los días previos los Pobres Diablos pegaron afiches anunciando la búsqueda de un violador compulsivo que agredía a sus múltiples víctimas en fechas electorales y sobre el que se contaba con una evidencia que sería mostrada en la exposición. Allí dentro de una bolsa transparente sellada como una prueba judicial, colocaron un calzoncillo con

En otros casos, la condición irónica se infiltró no sólo en la gramática social sino que interpeló la anatomía de las prácticas habituales de vida. Un ejemplo emblemático es la acción “Pinche empalme justo” del colectivo Cateaters, desarrollada entre los años 2003 y 2005, que tuvo por objeto cuestionar la voracidad de ciertas lógicas empresarias pero también interpelar la vida puertas adentro, las prácticas de consumo que evidenciaban la complejidad del neoliberalismo como tecnología de gobierno, con profundo arraigo, por abajo, en las subjetividades y en los modos de vida (Gago, 2014). Simulando la estética de una empresa de servicios de televisión por cable, los activistas enseñaban a los usuarios una técnica para generar conexiones compartidas de ese costoso servicio. La propuesta de la “primer empresa de TV por cable 100% gratuita” incluyó un stand, promotores, publicidad gráfica, un kit de instalación, etc. Se realizó en Rosario y Buenos Aires y motivó un intenso debate mediático y político que derivó, incluso, en que la empresa más grande que provee este servicio en la ciudad iniciara acciones legales contra uno de los miembros del grupo por instigación al delito²⁴.

Como adelantábamos, en otros casos esos cuerpos irónicos fueron cuerpos palpables, extremadamente próximos, cuerpos que adquirieron existencia junto a muchos otros. Es decir, intervenciones que demandaron una presencia física masiva, composiciones que excedieron la participación conjunta de los integrantes de los grupos, tomando for-

un pronunciado orificio en su parte trasera. Al mismo tiempo, se distribuyó un acta membretada a cargo de “Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas del Departamento de Agresiones Sexuales – Delegación Pobres Diablos – Escuadrón Urbano”, en donde se imputaba al Estado Nacional por abuso sexual. Citamos esta intervención aquí ya que buena parte de su desarrollo ocurrió en la mencionada exposición y no, en cambio, como las otras que se realizaron en el espacio público.

24 Pasados los años fue parte del circuito museográfico de la ciudad en una Muestra en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en el año 2010.

ma un tercer grupo (Colectivo Situaciones, 2007), es decir, la conformación de una figura colectiva cuya emergencia y desvanecimiento estuvo supeditadas a la ocurrencia de la intervención. Cuerpos próximos que promovieron diferentes modos de cooperación, itinerarios de socialización y aprendizaje, es decir, que estimularon la generación, de lo que Laddaga llama “ecologías culturales” que, en ciertos casos conllevaron, durante su transcurso, al desvanecimiento temporario de las pertenencias identitarias de los participantes alumbrando modos experimentales de la coexistencia (Laddaga, 2006: 21-22).

Numerosas intervenciones podríamos citar en este sentido en las que, por lo demás, se hizo también evidente el cariz festivo al que referíamos previamente. Nos interesa remarcar, a modo de ejemplo, la acción “Cortémosle el chorro”, realizada en el mes de noviembre de 2002, de la que participó el colectivo Pobres Diablos. La iniciativa partió de la “Asamblea Provincial por el Agua” -que nucleaba a vecinos auto-convocados ante las nocivas consecuencias de la privatización del servicio de agua potable-. Sus participantes solicitaron a docentes y a estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes, entre los que se encontraban los Pobres Diablos, que apoyaran a partir de herramientas artísticas el reclamo.

De la acción formaron parte de modo voluntario unas 500 personas, mediante una convocatoria que fue circulada con anterioridad²⁵. Los manifestantes se reunieron primeramente en la Plaza San Martín, frente a la Sede de Gobernación, en donde realizaron una performance que consistió en utilizar las urnas -que anteriormente habían sido depositarias de los votos de un plebiscito popular convocado en ocasión de este conflicto- para formar el número 256.236, precisamente la cantidad de votantes que participaron de la consulta que tenía como fin interrogarlos respecto a su opinión sobre la necesidad de terminar con

25 Es interesante destacar que la acción también contó con la participación de otras asambleas barriales que se desarrollaban en la ciudad, entre otros actores.

el contrato contraído por el Estado con Aguas Provinciales de Santa Fe por incumplimiento de las obligaciones de la empresa. Las urnas tenían inscripta la consigna “Cortémosle el chorro” con un dibujo alusivo realizado por Roberto Fontanarrosa.

Luego, los participantes organizaron un pasa-manos por el que circulaban las urnas desde la plaza ubicada a unas diez cuadras hasta la entidad. Organizadas con horarios precisos cientos de personas dieron cuerpo a la acción que atravesó la Peatonal Córdoba hasta llegar a la que delinea la calle San Martín y de allí hasta la intersección de San Juan, precisamente a la Plaza Montenegro, frente a la cual se ubicaba la empresa. La acción continuó hasta que la última urna fue depositada obturando definitivamente la entrada al lugar. Una vez ahí, se realizó un acto en el que el Ejército de Payasos concretó una intervención que consistió en ponerle una nariz a la empresa. En este sentido, esta apuesta supuso la cooperación entre artistas (individuales o colectivos) así como con las asambleas barriales y ciudadanos no organizados que se sumaron a la propuesta. Constituyó una “performance de masas” (Colectivo Situaciones, 2007) que supuso la presencia expresiva de cientos de rosarinos que corporeizaron la intervención.

En esta misma línea puede ubicarse la acción “UNR Liquida” realizada por estudiantes de la Universidad Nacional de Rosario, especialmente de la Facultad de Humanidades y Artes, algunos de ellos integrantes de los colectivos citados. “UNR Liquida” tuvo lugar el 7 y 8 de septiembre del 2001. Se emplazó frente a la Facultad de Humanidades y Artes, en pleno microcentro rosarino, por calle Entre Ríos entre Santa Fe y Córdoba, ramificándose incluso sobre la Peatonal que se traza sobre esta última. Un cartel gigante que anunciaba “Liquidación por cierre” fue colocado sobre el frente de dicha casa de estudios.

Consistió en el montaje de un “satírico supermercado callejero que ofertaba, a sólo 99 centavos, los más diversos productos, fruto de la Universidad puesta al servicio del Mercado” (Coordinadoras de Lucha, 2001). Los “independientes” condujeron la acción que comenzó motorizada por 5 participantes y terminó ejecutada por cientos. Un código de barras, que sobre su parte superior decía el nombre de la intervención y cuyos números se componían con la fecha de la acción, se constituyó en el símbolo de la puesta y se utilizó en los volantes de difusión que anunciaban: “Gran liquidación por cierre. Docentes \$0.99. Alumnos \$0.99. Discursos \$0.99 y más. Comprá con tu bono patacón y recibí el 13% de descuento”. También el código se imprimió en carteles de diferentes formatos y tamaños, en stencils en las paredes y hasta se estampó en remeras que lucían sus participantes y, especialmente, las promotoras del supermercado.

Días antes se conformaron talleres ad hoc para la realización colectiva de los productos que se incluirían en la puesta. Se desarrollaron en las aulas pero también en la calle. Entre los productos más destacados se encontraba un shampoo mental denominado “Ideal” que “protege tu cabeza contra la realidad social, dejándolo dócil y fácil de manejar” (Coordinadora de Lucha, 2001), en la sección librería “libros inéditos de autores inéditos” con títulos como “Más allá del Arancel”, “Lo que el FMI se llevó” o “El Estudiante Mendigo”. También resaltaba la mermelada de cerebro denominada “La FOMECE. Conocimiento de exportación” cuyos ingredientes eran “cerebro, azúcar, Fukuyama y conservantes anticríticos” (Coordinadora de Lucha, 2001). En la verdulería del supermercado se vendían a 99 centavos mentiras por kilo, promesas por docenas, y manzanas moradas, duraznos azules y sandías verdes (haciendo alusión a las agrupaciones estudiantiles Franja Morada, Movimiento Nacional Reformista Mariano Moreno y ALDE). Asimismo, en una carpa de la Federación Universitaria de Rosario se diseñó un

“despelotero” donde se proponía jugar a “tirarse la pelota entre sí y no hacerse cargo” (Coordinadora de Lucha, 2001).

Por otra parte, se instaló una carnicería en la que se llevó a cabo una performance que consistió en simular al estilo de un matadero el sacrificio de “estudiantes-productos” que en cola desfilaban para ser sacrificados en nombre del mercado. Los “recortes de carne humana” (réplicas de partes del cuerpo ensangrentadas) eran ofrecidos a la venta. Se decía “Señora, no puede perderse estos ojos que han leído El Capital de atrás a adelante; estas manos que han pintado desde cubismo hasta impresionismo!” (Coordinadora de Lucha, 2001).

El montaje incluía, además de las promotoras que recorrían las calles cercanas invitando a los peatones a acercarse al supermercado, personal de seguridad y limpieza debidamente caracterizado con indumentaria diseñada a tal fin. Las promotoras, por su parte, repartían bonos -que eran billetes con el rostro del Presidente De La Rúa sobre el fondo de la Plaza de Mayo inundada de banderas en una jornada de protesta de las tantas que teñían el paisaje capitalino por ese entonces-. Con esos bonos patacones, los clientes abonaban en caja los productos que habían decidido adquirir durante su pase de compras. El personal de seguridad garantizaba la entrada sin incidentes de los estudiantes al matadero -cuyo desfile se veía tras una bambalina traslúcida- así como de disuadir a fotógrafos curiosos, mientras que el personal de limpieza se ocupaba de mantener en perfecto estado las instalaciones del gran comercio al aire libre. Un estudiante representado como decano se convertía en ese caso en el gerente y varios caracterizados de docentes en ágiles vendedores. Por si faltaban estímulos para sumirse en la vorágine de la compra, una voz en off repetía las ofertas y alentaba a los consumidores, ofreciendo, entre otras cosas, la Cajita Feliz que aclaraba era “Sin conservantes. Con conservadores”.

Se liquidaba incluso mobiliario de la facultad al mismo precio que los demás productos. Se podía realizar el circuito de compra cargando la mercadería en los numerosos changos de supermercado puestos a tal fin, fotografiarse adentro de la gigante caja de la “Barbie estudiante” o disfrazarse con atuendos apropiados. Ante inconvenientes, podía recurrirse a los centros de atención al consumidor: el FMI y el Banco Mundial.

La intervención contó con gran participación de los transeúntes y con la cobertura de los medios locales. Todo el montaje –ornamentado con atractivos letreros gigantes que anunciaban las ofertas- recurría a una operación propia del activismo artístico del momento, tal como pudo apreciarse en las intervenciones anteriores descriptas, consistente en introducirse en los códigos de la comunicación publicitarios -en este caso en la lengua comercial de las grandes cadenas de supermercados- y, en general, en las lógicas de los circuitos de comunicación masivos para resignificarlos y subvertirlos²⁶.

26 En los documentos de circulación interna y escritos difundidos a modo de balance de la satírica intervención, se decía: “Sin duda todo esto fija un antes y un después en el movimiento estudiantil. Ya nadie es quien era; esta lucha está transformándonos a todos y si esto sigue, no hay más posición que el optimismo, ya que todo está por hacerse” (Coordinadora de Lucha, 2001). Por su parte, medios de comunicación alternativos exclamaban vehementemente: “Un importantísimo campo de posibilidades de creación se abren frente a esta manifestación de repudio estética no formal, concretizada a través de la producción, y que permite que la lectura de la situación no se torne tan apocalíptica sin perder de vista la realidad de la situación de la educación pública en nuestro país. Un verdadero despliegue de creatividad que nos demuestra que existen otras formas de repudio que impliquen la producción de acciones que creen lazos de solidaridad entre la Universidad y la sociedad” (Indymedia, 07 de septiembre de 2001). Sus participantes actualmente sostienen que este tipo de intervenciones excedían la cuestión reivindicativa, que había un ánimo utópico e incluso cierta “consciencia de un sujeto colectivo que estaba funcionando ahí en la Facultad, en la Universidad” (Lucrecia, 14 de septiembre de 2014, comunicación personal).

La existencia de estos cuerpos festivos, irónicos y próximos que encarnaron la ética de la presencia física en disposición festiva de la que hablamos, dependió de la instauración en la trama urbana un modo de proceder del arte no habitual hasta el momento. Proceder que produjo sentidos cuestionamientos a la institución social arte (Bürger, 2010), tanto a los espacios en los que se desarrollan actividades de producción, difusión y patrimonialización como también respecto a la comprensión hegemónica del arte y del ser artista²⁷. Supuso el desvanecimiento de la frontera entre adentro y afuera de la institución arte y la definición de un territorio o una cartografía de intervención propia, lo que Laddaga ha denominado como “microesferas públicas experimentales” (Laddaga, 2006: 285), donde el binomio dentro/fuera carece de relevancia.

Asimismo, tensionó el proceso de objetualización artística, o mejor la traducción en objeto de una práctica, al disentir con la idea del objeto-arte-museo u objeto-mercancía y producir acciones de carácter efímero, fugaces, intervenciones que portaron una materialidad débil. De este modo, las prácticas de estos colectivos evidenciaron el tránsito desde objetos de bordes estrictos a objetos fronterizos, blandos, que cuesta identificarlos como tales, y que son, más bien, puntos de paso en una conversación social (Laddaga, 2010).

Conversaciones que dislocan la pregunta por la dimensión intersubjetiva de la práctica artística apuntando más que a una emancipación del espectador, entendida en sentido rancieriano (Rancière, 2010), a provocar subjetivaciones estéticas (Rancière, 2005) desde una inmediatez afectiva micro-política, que no solo amplió el público del arte,

²⁷ Como señalan Expósito, Vidal y Vindel, el activismo artístico no es ni deja de ser arte, la condición de artista se des-ontologiza, se desplaza del orden del ser, el saber se des-jerarquiza y se disipan también las demarcaciones disciplinarias en sintonía con las lógicas generales de una época de fin de la sociedad disciplinaria (Laddaga, 2010).

con públicos azarosos y muchas veces inconscientes de su condición de tales, sino involucrando a esos otros en calidad de co-productores de estos espacios heterotópicos²⁸ (Foucault, 1999).

Una corporalidad estético-política festiva, irónica, colectiva y, por momentos, masiva configuró, entonces, este primer ciclo de protesta y este singular escenario beligerante de efervescencia y despliegue del activismo artístico rosarino que tramó, desde entonces, la superficie de inscripción de las estéticas de la protesta social de la última década.

Estéticas dolientes en un nuevo ciclo activista: ¿qué cuerpos hablan del terror?

Antes de adentrarnos en el segundo momento de desarrollo, mejor, de resurgimiento del activismo artístico local, resulta necesario hacer una breve mención a un ciclo intermedio que se desarrolló entre los años 2005-2012, un tiempo de recomposición institucional y notable mejora de las condiciones socio-económicas de amplios sectores de la población.

En este período, se producen dos transformaciones importantes. Por una parte, el repliegue de los colectivos de activismo artístico y las prácticas que caracterizaron el período anterior. Surgen en Rosario, no obstante, algunos colectivos nuevos aunque con características diferenciadas de los que los antecedieron -distinción en la que no podremos adentrarnos en el presente escrito- tales como Arquitectura del Sur, Arte por Libertad o experiencias como el Proyecto Anda.

²⁸ Utilizamos aquí este concepto en el sentido que Foucault le adjudica, quién sostiene que son espacios efectivos, reales, pasibles de localización pero paradójicamente fuera de todos los espacios, diversos a aquellos a los cuales aluden, representan, cuestionan o invierten su lógica.

Por otra parte, se produjeron fuertes resonancias del primer ciclo activista en los modos en que las organizaciones y movimientos sociales reinventaron sus repertorios de protesta abandonando las modalidades más clásicas y deslegitimadas de la acción colectiva. Éstos experimentaron un contrariado proceso de especialización artística de sus militantes gracias a una serie de “prácticas colaborativas” (Expósito, 2014) y a la circulación de “artefectos” (Vich, 2004) con los colectivos de activismo en repliegue y con los pocos que surgían durante esos años.

Las organizaciones sociales no produjeron intervenciones artísticas tan innovadoras en términos poéticos y políticos sino, fundamentalmente, recrearon la dimensión “estética de su política” (Rancière, 2005), es decir, desplegaron un intenso trabajo de re-fabulación de sus modos de aparecer en el espacio público. Así las prácticas estético-políticas radicarón su efectividad no tanto en su carácter disruptivo sino en una “política de la legitimación estética”, muy necesaria ante el agotamiento de ciertos repertorios clásicos. Cuestión que se vincula con el avance de un complejo proceso de carnavalización de la protesta que alteró las formas de aparecer de la militancia de décadas anteriores, en el que no podremos detenernos ahora y que hemos desarrollado en otros trabajos (Di Filippo, 2018a).

Una última anotación que nos interesa dejar plasmada antes de avanzar en el nuevo ciclo de protesta es que durante los años 2005-2012 advertimos una tensión entre la permanencia de algunas coordenadas de la ética de la presencia física que caracterizó la escena de principios del milenio y cierto ascetismo y austeridad en el uso del cuerpo. Esta ambivalencia trajo aparejados nuevos lugares y desafíos a la corporalidad política y a las lógicas de la presencia callejera, así como otras formas de ponderación de la presencia, en el sentido del ser/estar ahí de los cuerpos, como carácter único e irrepetible de cada uno. Dinámicas complementarias a un proceso de virtualización de la política y de

acentuación de la producción de imágenes técnicas (Flusser, 2015) intensificado a partir de la irrupción de las tecnologías digitales. Dicho esto, pasemos a lo que sigue.

Tal como anunciábamos, a partir del año 2012 se inaugura un nuevo momento del activismo artístico y de las estéticas de la protesta social. Este nuevo ciclo es capaz de enunciar y denunciar la fisonomía de una específica conflictividad social que venía desarrollándose en la ciudad y que tiene como dato abrumador el crecimiento exponencial de los índices de violencia letal²⁹. Violencia que toma a los cuerpos de jóvenes de sectores populares como la superficie de inscripción privilegiada, como textos políticos sobre los que los poderes legales e ilegales graban su marca. Se distingue, fundamentalmente, por repertorios (Auyero, 2002) originados en asesinatos de jóvenes a manos de organizaciones vinculadas al mercado de drogas ilegales, fuerzas policiales o en episodios de linchamientos.

Este ciclo hacia el año 2015 adquiere otra fisonomía ya que los repertorios en curso, marcados por la agenda local, se yuxtaponen, superponen y entrelazan con el ciclo de protesta que se inicia a nivel nacional para denunciar e intentar detener las políticas en materia económica, social y de Derechos Humanos emprendidas por el gobierno de Cambiemos³⁰. Y, por otra parte, con las acciones motorizadas por el movimiento de mujeres, principalmente en torno al brutal aumento

29 El número de Homicidios dolosos en el Departamento Rosario experimentó un progresivo crecimiento. El número de víctimas de homicidios anuales en 2011 era de 167 personas, mientras que en 2010 había sido de 119. En 2012 ascendió a 184, en 2013 a 271 y en 2014 a 255. Cifras similares sacudieron a la ciudad de Rosario (Ministerio Público de la Acusación, 2014).

30 Cambiemos es una coalición política argentina de alcance nacional, fundada en el año 2015. En ella confluyeron distintas fuerzas partidarias como la Coalición Cívica ARI, Propuesta Republicana (PRO), la Unión Cívica Radical (UCR), y otras organizaciones políticas más pequeñas. Se presentó por primera vez en las elecciones presidenciales de Argentina de 2015. Su candidato fue

del número de femicidios en el país y, en segundo término, por el aborto legal, seguro y gratuito. Estas acciones involucraron también a grupos de activismo artístico.

En lo que sigue analizaremos: 1) acciones puntuales que computaron el repertorio de protesta en demanda de justicia por el Triple Crimen de Villa Moreno, que se constituyó en el acontecimiento inaugural del nuevo ciclo de protesta y consistió en el asesinato de tres jóvenes miembros de la organización social Movimiento 26 de Junio por personas pertenecientes a organizaciones vinculadas al mercado de drogas ilegales. 2) Intervenciones consumadas por la Multisectorial Contra la Violencia Institucional Rosario organismo que nuclea a diferentes organizaciones sociales, políticas, culturales, sindicales, académicas, de derechos humanos, etc. y a familiares de jóvenes asesinados por la policía de la Provincia de Santa Fe. 3) Intervenciones del grupo Resquicio Colectivo en torno a la violencia de género, un colectivo de activismo artístico que se crea hacia el año 2016, muy vinculado a las acciones de protesta consumadas por el movimiento de mujeres, aunque con el paso del tiempo, se suman a otras demandas relativas al movimiento de Derechos Humanos.

En términos generales, en las intervenciones que analizaremos de este nuevo ciclo se prefigura una ética de la presencia física profundamente ambigua. Ambigüedad que podemos reconstruir al menos en tres registros. En primer lugar, los cuerpos reaparecen en el escenario callejero atravesados por cierta disposición anímica a ocupar el espacio público y, por otra parte, se profundiza el proceso de virtualización de la política que transforma la configuración del espacio público en un espacio real-virtual.

Mauricio Macri, quien ganó las elecciones presidenciales y asumió como presidente de la Nación el 10 de diciembre de 2015.

En segundo término, los cuerpos que sostienen estas intervenciones estético-políticas son cuerpos que presentan experiencias de apropiación diversa de la lengua artística. Por una parte, surgen, como decíamos, nuevos colectivos de activismo artístico cuyos integrantes poseen cierta trayectoria en el mundo del arte o, al menos, incipientes recorridos en instituciones artísticas. Y, por otra parte, en continuidad con el proceso ocurrido en los años inmediatamente anteriores, buena parte de los cuerpos productores de estas intervenciones carecen de tradición en el mundo del arte siendo éstas sus primeras aproximaciones a la potencia creativa de la producción artística.

En tercer término, los cuerpos de este ciclo delimitan la tensión entre cierta disposición festiva característica del primer ciclo que hemos reconstruido y que pervivió con particulares transformaciones en la carnavalización de la protesta que caracterizó al segundo momento al que hemos referido brevemente y, por otra parte, la exaltación de un cuerpo doliente, del cuerpo como superficie de tramitación del dolor o como territorio de experimentación de un duelo público colectivo.

El repertorio por el Triple Crimen de Villa Moreno fue desarrollado entre los años 2012 y 2014 por familiares de los jóvenes asesinados junto con organizaciones sociales y políticas, especialmente, el Movimiento 26 de junio, movimiento social en el que militaban los jóvenes en cuestión. Buena parte de las intervenciones realizadas -visuales urbanas (pintadas, pintadas-stencils, murales y esculturas) y las visuales virtuales (campañas de fotos y de hashtag en redes sociales)- se configuraron en torno a una imagen que muestra a los tres jóvenes asesinados.

Concretamente, se trata de sus figuras de medio cuerpo en las que se exaltan características como su juventud (se los muestra haciendo ademanes que acreditan cierto código juvenil barrial); la afectividad (se los expone abrazados) y la alegría (gestos sonrientes) que destacan la condición de la muerte violenta joven, muerte invertida o muerte

salvaje (Di Filippo, 2017a). Una condición, la de la muerte invertida o salvaje, del morir siendo joven, que atraviesa un progresivo proceso de normalización en la Argentina e incluso en los sectores populares urbanos (Bermúdez, 2015).

En los murales y en las pintadas-stencil, que fueron las intervenciones más recurrentes del repertorio, en concordancia con la premienencia contemporánea de la técnica del stencil entre los recursos expresivos de los movimientos sociales³¹, predominó la reproducción de la mencionada imagen³². Así, estas intervenciones tuvieron un profundo sentido evocativo, con especial ahínco en el ejercicio simbólico de presentificar a los ausentes³³. No se focalizó en la ausencia sino que la

31 La predilección por el stencil es una característica propia del ciclo de protesta antecedente, concomitante y complementaria con el predominio de las marchas como metodología de protesta privilegiada. La técnica del stencil permite el ejercicio de una práctica estética en velocidad ideal para la circulación que exige el desarrollo de las marchas, en tanto modo de manifestación no estático. La simplicidad para su realización, las facilidades de sus modos de aplicación en el espacio público así como la capacidad sintética y de concisión para plasmar consignas en base a la brevedad textual y la claridad de las imágenes tributan en este sentido, de la mano de las escasas dificultades que plantea para su aprehensión, desde el plano de la recepción.

32 El mural más emblemático, pintado frente al local físico donde se desarrollan las actividades del movimiento social donde militaban los jóvenes, se compuso de dos partes. La imagen de los tres jóvenes seguida de una consigna también típica del repertorio (“Mientras sigamos luchando, ellos seguirán presentes”). Y otra parte en la que se plasmó una frase perteneciente a una de las canciones preferidas de uno de los jóvenes. La frase es la siguiente y pertenece a una canción de Porta, artista español, denominada “Cosas de la vida”: “Cuando algo no sea justo, no puedes guardar silencio, tu sabes que algo falta para llenar el vacío, debes seguir bien firme en línea recta ese camino, jamás debes hundirte, LUCHA Y SIGUE, pero erguido” (AA.VV., 2013: 181).

33 En un comunicado denominado “La memoria se sube a las paredes” el Movimiento 26 de Junio sostiene que pintaron el mural antes mencionado para hacer nuevamente presentes a los jóvenes en el barrio. Sostienen: “pero el jue-

imagen instala y a partir de allí conmemora a los jóvenes muertos y la consecuencia de la presencia de esas muertes.

Concretamente las imágenes aspiraron a construir figuras de víctimas universalizables a través de imágenes y narraciones biográficas que pudieran ser comunes y compartidas por las propias trayectorias vitales de buena parte del cuerpo social que, a su vez, era convocado a asumir su compromiso con esas vidas arrasadas, con las muertes de otros que son de todos. Es decir, apostaron a presentificar la vitalidad de esos jóvenes muertos incitando a la identificación social con esas vidas vivibles así como a la responsabilidad comunitaria porque ya no podrán ser vividas. Universalización que es posible en virtud de la vulnerabilidad social compartida de nuestros cuerpos, cuya distribución geopolítica es, por supuesto, profundamente desigual. La pérdida y la vulnerabilidad corporal, dirá Butler, “parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente contruidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Butler, 2006: 46).

En relación a la presencia de los rostros en la imagen, como sostiene Vich (2015) y como hemos desarrollado con más detalle en otros trabajos (Di Filippo, 2017a), neutralizan de algún modo la profanación de esos cuerpos y sacralizan las vidas degradadas por el poder. Son, entonces, un profundo acto ético. Retomando a Levinas, Vich (2015) sostiene que la presencia de los rostros supone una fuerte demanda moral al cuerpo so-

ves algo comenzó a cambiar. Los vecinos se quedaron. Uno pasó en un Fiat Espacio medio viejo y cuando se bajó a ver alguien lo corrió, jugando, con un sifón de soda. Allí estaban los niños, los perros, un par de chanchas acaloradas y la sensación, por lo menos de ese momento, de que desde esa pared, Jere, Mono y Patóm volvían a soñar una vida mejor” (Movimiento 26 de Junio, 17/01/2012). En esta línea vale mencionar, como ejemplo más que elocuente de esta operación, una producción audiovisual realizada por el Movimiento como parte del repertorio que se denomina “Serán eternos”.

cial. Nos dicen “no me mates”. Los rostros se abren, a modo de responsabilidad sobre otros hombres. En otros términos, retomando a Agamben (2000) apelan a la idea del hombre como resto del hombre, es decir, a aquello que ha logrado sobrevivir al propio hombre y es responsable, por ello, de los que no lo han logrado. De este modo, a través de la reproducción de sus rostros, se fuerza la posibilidad de construir una comunidad política responsabilizable y/o solidaria por/con esas muertes.

La corporalidad estético-política anidada en estas intervenciones transitó por las diferentes ambigüedades de las que hablamos antes en tanto, por un lado, la corporalidad elíptica, acotada pero ágil que connota el stencil -a veces arriesgada porque conllevan una invasión clandestina y prepotente de los espacios privados- junto con la mecánica de la repetición propia del avance de la producción de imágenes técnicas, se conjugó con otras intervenciones del repertorio como las marchas de antorchas, los acampes, las interpelaciones en vivo, entre otras acciones, que requirieron una profunda inversión corporal. Por otra parte, los stencils evidenciaron el tránsito, el pasaje que experimentaron los productores de las prácticas artísticas, fueron un síntoma del proceso de socialización de recursos que mencionamos previamente, es decir, del devenir artista de los propios militantes, allegados y familiares de los jóvenes asesinados. Finalmente, estas intervenciones tensionaron la gramática festiva, esa ética de la presencia física en disposición festiva que caracterizó al primer ciclo que distinguimos y se mantuvo, transformada, en el siguiente. El ánimo propio de una estética conmemorativa, del homenaje ínsito en los procesos de construcción de las figuras de esos jóvenes como víctimas, el sentido de estos actos éticos que neutralizan la capacidad arrasadora de la muerte violenta, se tensionó con instancias festivas como festivales, encuentros musicales y/o culturales de diferentes tipos que compusieron el repertorio, así como con cierto modo de aparecer festivo que pudo apreciarse en determi-

nadas manifestaciones asentado en la necesidad de construir justicia desde la alegría.

Ahora bien, este ciclo albergó también la exposición de cuerpos decididamente dolientes, cuerpos sobre-expuestos que no sólo escenifican a sus muertos sino su íntimo y profundo sufrimiento. Nos interesa citar aquí dos intervenciones realizadas por familiares (Pita, 2010) de jóvenes víctimas de violencia institucional nucleadas en la Multisectorial Contra la Violencia Institucional Rosario. Familiares que fueron mayormente mujeres: madres, hermanadas, tías, primas, abuelas, parejas de los jóvenes asesinados por las fuerzas policiales. La demanda específica que motivó estas intervenciones tuvo que ver con la exigencia de mayor celeridad en la investigación de las causas penales que deben llevar adelante los fiscales del Ministerio Público de la Acusación.

En primer término nos interesa destacar una performance realizada en la mañana del 6 de diciembre de 2016 frente al edificio en el que se emplaza la Unidad Fiscal de Homicidios Dolosos de Rosario. Allí, en las primeras horas de la mañana, los manifestantes montaron un simulacro de cementerio en el que colocaron cruces, ataúdes y lápidas con flores y velas. Las tumbas pertenecían a los jóvenes Jonatan Herrera³⁴, Franco Casco³⁵, Gerardo Escobar³⁶,

34 Jonatan Herrera, de 23 años, que fue asesinado por la policía santafesina el 4 de enero de 2015 en Barrio Tablada como consecuencia de una balacera dirigida hacia otro joven –perseguido y acusado de robar una juguetería- cometida por agentes de la Policía de Acción Táctica (PAT) y del Comando Radioeléctrico (CRE), mientras lavaba su auto en la vereda de su casa.

35 Franco Casco, de 20 años, fue desaparecido el 6 de octubre de 2014, torturado y asesinado por policías de la Comisaría 7ma. de la ciudad de Rosario. Su cuerpo sin vida fue arrojado al Río Paraná.

36 Gerardo “Pichón” Escobar, de 23 años, fue víctima también de desaparición forzada y asesinado por patovicas y policías de la Provincia de Santa Fe, a la

Alejandro Ponce³⁷, Jonatan Ojeda³⁸, Maximiliano Zamudio³⁹, Brandon Cardozo⁴⁰ y Carlos Godoy⁴¹. Contenían su nombre y edad. En vez de los datos que comúnmente portan estas arquitecturas fúnebres, en las que figuran el nombre del difunto, la fecha de nacimiento y defunción y alguna inscripción que contiene deseos de paz para el ser querido muerto (por ejemplo, la más habitual es Q.E.P.D. –Que en paz descanse-), tuvieron en esta ocasión una escritura vívida. No eran datos que confirmaban la pasividad ante la muerte sino escrituras que, junto a las fotos de los jóvenes y láminas que contaban brevemente la historia de su vida y los hechos que habían obturado la posibilidad de continuidad de esas

salida del boliche La Tienda la madrugada del 14 de agosto de 2015. Su cuerpo sin vida también fue arrojado al Río Paraná.

37 Alejandro Ponce, de 23 años, el 30 de octubre de 2015 fue perseguido –junto con su hermano- en la zona del Parque España por policías de la Provincia de Santa Fe y obligado, en la huida, a arrojar al Río Paraná para luego ser agredido por dichos policías. Su hermano pudo sobrevivir y luego fue detenido en la Comisaría 3ra. Alejandro se ahogó y su cadáver fue encontrado tres días después en el río Paraná.

38 Jonatan Ojeda, de 17 años, fue asesinado por la policía santafesina el 18 de octubre de 2015. Era de Barrio Itatí y regresaba de bailar cuando fue perseguido y baleado por un agente policial.

39 Maximiliano Zamudio, de 16 años, fue asesinado el 27 de mayo de 2015 por un agente de la Prefectura Naval Argentina en Barrio Tablada.

40 Brandon Cardozo, de 16 años, fue asesinado el 1 de enero de 2016 por policías de la Provincia de Santa Fe, cuando fue alcanzado por un proyectil disparado por un agente de la Brigada Motorizada de la Unidad Regional II en una balacera sucedida en las inmediaciones del lugar donde el joven se encontraba celebrando el año nuevo.

41 Carlos Godoy, de 25 años fue asesinado, el 24 de mayo de 2015, en el Puente Sorrento, a pocas cuadras de su casa, por policías del Comando Radioeléctrico y un agente de la Policía de Seguridad Vial.

vidas, cuestionaban la finitud, el límite irreversible que traza la muerte, parecían anunciar que allí no acababa nada, que no había descanso ni paz posible.

El cementerio tomó forma con la presencia activa de sus familiares que repetían performáticamente los rituales propios de esos momentos fúnebres: prendían las velas, acomodaban las flores, se posaban frente a esas cruces y ataúdes en un silencioso diálogo con sus seres queridos. Cada uno de ellos vestía remeras con la foto de los jóvenes impresas y ubicadas sobre su pecho y eran rodeados por otros militantes que contribuyeron al armado de la escena y presenciaron luego, en los laterales, el ritual.

El cementerio obturaba el acceso al edificio mencionado. Se emplazaba en la vereda de ingreso obligando a quienes quisieran adentrarse en dicha sede judicial, a atravesar esa escena dolosa, esquivando las tumbas, tratando de no pisar las cruces, las velas, las flores. Era una acción que obligaba a compartir ese estado sufriente o, al menos, impedía mantenerse ajeno, no ver, oír, oler el ánimo luctuoso; el dolor inconmensurable, el sufrimiento vívido. Julieta Riquelme, hermana de Jonatan Herrera, sostenía en una entrevista televisiva realizada en dicha ocasión:

“Lo que hicimos acá fue plantarles un cementerio para que vean quienes son nuestros muertos y lo que nosotros estamos pasando. Para que vean que día tras día o al menos una vez por semana tenemos que ir al cementerio a llorarlos y a decirles que por ahora no pudimos conseguir justicia. Que algunos casos de los que están acá ni siquiera pudimos conseguir que los que les hicieron este daño a nuestros chicos estén presos. Por eso venimos a reclamar y a que nos den explicaciones de por qué las causas están como están, por qué no están de nuestro

lado, por qué están del lado de la policía. Nosotros simplemente reclamamos justicia, nada más”
(Canal 5 Rosario, 6 de diciembre de 2016).

Mirta Ponce, mamá de Alejandro Ponce, agregaba:

“Nos dicen que esperemos, que nos van a dar una cita, no nos atienden, ni nos registran, varias veces vinimos y nos sacaron de vuelo. Por eso vinimos y plantamos el cementerio para que vean que nosotros estamos con nuestras víctimas porque todos los días vivimos con el dolor, a ellos no les pasó, para que vean que nosotros somos seres humanos también”
(Canal 5 Rosario, 6 de diciembre de 2016).

Finalmente, María Elena Herrera, madre de Jonatan Herrera, concluía:

“Ellos son duros para tener sensibilidad, ellos no les importa la tristeza de las madres luchando día a día en las calles junto con la Multisectorial que nos acompaña a todos nosotros. Ellos no tienen sentimientos. Si tuvieran sentimientos se dejarían de llenar los bolsillos como se están llenando a costilla de la tristeza de los familiares. No les importan porque son chicos de barrio, entonces para ellos no son nada. Pero para nosotros sí. Eran seres humanos, eran nuestros hijos. Nosotros amábamos a nuestros hijos” (Canal 5 Rosario, 6 de diciembre de 2016).

Si bien la mayor parte de estas muertes han sido públicas, cometidas impunemente en espacios de alta visibilidad social, no deja de requerirse cierto trabajo paciente y extendido en el tiempo para tras-

tocar tanto los sentidos hegemónicos asociados a las muertes violentas (Bermúdez, 2015) como para convertirlas en un problema y drama colectivo (Bermúdez, 2015). En este trabajoso proceso, la visibilización del sufrimiento de los vivos coloca a esa muerte, necesariamente, como acontecimiento que debe ser visto. Cuerpos dolientes que escenifican el sufrimiento. Performances necrológicas que configuran escenas dolorosas, mejor, escenificaciones vívidas de ese padecimiento ya que son los propios protagonistas de ese dolor, las mismas personas que lo encarnan quienes las protagonizan.

En sentido similar podemos citar la “Marcha Negra contra el Archivo”, una actividad también convocada por la Multisectorial Contra la Violencia Institucional Rosario, el viernes 31 de marzo de 2017, en el marco de la “Campaña No al Archivo en casos de violencia institucional”. La misma se realizó desde la Unidad Fiscal de Homicidios hacia la Fiscalía Regional Rosario. La movilización se originó en el repudio a la decisión del Fiscal Miguel Moreno de archivar las causas que investigan los asesinatos de Maximiliano Zamudio y Alejandro Ponce y en la preocupación por una pronta y favorable resolución por parte del Fiscal Regional Jorge Baclini quien debía revisar y revertir ese pedido antes de que finalice su mandato, el 6 de abril de 2017. También se asentó en la preocupación por la causa donde se investiga el asesinato de Carlos Godoy que, ante tales circunstancias, corría el mismo riesgo. Finalmente, se exigía el apartamiento del fiscal Moreno de estas investigaciones.

La marcha, más que una marcha una peregrinación, consistió en que familiares y militantes de las diversas organizaciones que componen la Multisectorial Contra la Violencia Institucional Rosario caminaron el trayecto indicado con indumentaria negra de luto y con algunos ataúdes sobre los hombros. La procesión era encabezada por los y las familiares de las víctimas quienes portaban una bandera negra que tenía

inscripta la leyenda “No al archivo”, sobre la que algunas de las mujeres superpusieron las remeras con las caras de sus seres queridos asesinados. También durante la actividad se repartieron volantes alusivos y prendedores con una cinta negra en señal de luto a los participantes y transeúntes que circulaban por la calle y las veredas por las que se desplazó la marcha.

Estos cuerpos, entonces, son cuerpos íntimos e inmediatamente políticos que colocan en la escena pública su dolor personal, esas heridas que suelen tramitarse en espacios afectivos, familiares, personales, cerrados. Sensaciones sobre las que, incluso, suele pesar el mandato de la reserva, del secreto, de la resolución doméstica. Una visibilización que contradice la invisibilidad social y culturalmente impuesta. Especialmente, cuando las muertes que se lloran corresponden a la pérdida de vidas que socialmente no deben ser lamentadas, lloradas y menos aún juzgadas. Muertes sobre las que pesa el merecimiento. Vidas que deben dar razones para vivir y ser parte de la comunidad de los vivos. De este modo, más que a incluir a estos jóvenes dentro de la categoría de “vidas que valgan la pena”, las intervenciones mencionadas instauraron una pregunta más radical, una insurrección a nivel ontológico, dirá Butler (2006), que interroga en torno a qué vidas son reales, ya que si una vida no produce dolor no se trata de una vida.

Una muerte, por tanto, solo es tal, solo acaba con una vida si deja huellas. Son esas profundas huellas las que se obstinan en marcar estas performances. Son rituales de ejercicio de un duelo público y colectivo. En este sentido, tal como asevera Butler “el duelo no es una meta política pero sin esa capacidad para el duelo perdemos ese sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia” (Vich, 2015: 47). El duelo público implica reconocer que siempre estamos implicados en vidas y muertes que no son las nuestras, pero que nos interpelan como parte de una comunidad. En efecto, “el duelo per-

mite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política, comenzando por poner en primer plano los lazos que cualquier teoría sobre nuestra dependencia fundamental y nuestra responsabilidad ética necesita pensar” (Butler, 2006: 49). Poéticas del duelo (Vich, 2015) que también suponen poner en funcionamiento, maquinar potencias e imaginaciones políticas inmovilizadas, de lo contrario, por el dolor.

Finalmente, otra línea fuerza que distinguió a las intervenciones estético-políticas de este ciclo fue su elocuencia para dramatizar las necro-teatralidades (Diéguez, 2013) implicadas en los actos violentos que las motivaron. Es decir, por teatralizar las dramaturgias del miedo pre y post mortem que se inscriben sobre los cuerpos que padecen la violencia institucional. En este punto, nos interesa citar una intervención denominada “No Somos Basura” del grupo Resquicio Colectivo realizada junto a otras mujeres que decidieron participar ocasionalmente de la acción.

La performance se realizó en diferentes ocasiones. La primera, con la que trabajaremos aquí, se consumó durante el “Miércoles Negro” una de las manifestaciones promovidas, a nivel nacional, por el colectivo Ni Una Menos, el 19 de octubre del 2016 que incluyó paro de actividades y a miles de mujeres marchando con indumentaria de luto, luego del aberrante femicidio de Lucía Pérez, de 16 años⁴².

Consistió en que mujeres vestidas de negro se sumaron a la marcha con su cabeza y torso cubiertos por bolsas negras de consorcio. A medida que avanzaba la manifestación se desarrollaban escenas desesperadas que simulaban asfixia y la imposibilidad de quitarse las bolsas. Escenas de agonía y muerte, en las que los cuerpos, que simulaban estar sucios y ensangrentados, se dejaban caer, a peso muerto, en el piso o

42 Lucía Pérez fue secuestrada, drogada, abusada sexualmente y empalada el 8 de octubre de 2016 en la ciudad de Mar del Plata, Argentina. Luego los feministas lavaron su cuerpo, la vistieron, la llevaron a un centro de salud de Playa Serena, donde ingresó muerta, y la abandonaron.

contra las paredes. Agonía y decesos que luego cedían paso a otra escena en las que estas mujeres se quitaban las bolsas que las oprimían, se ponían de pie, se juntaban, luchaban.

Aquí la especificidad de la dimensión simbólica, expresiva (Segato, 2013) o estética de la violencia implicada en los aberrantes femicidios en los que las bolsas aparecen como el destino final de esos cuerpos arrojados en basurales o zanjas aparece como un elemento clave de la performance. En otros términos, la continuidad de la inscripción violenta sobre el cuerpo post mortem, fue resaltada en esta intervención que teatralizó el suplicio extendido del cuerpo, que representó la necro-teatralidad, la condición de dominio sobre la vida y la muerte, sobre el cuerpo con y sin vida.⁴³

De este modo, entonces, esos cuerpos en sus diferentes estrategias estético-políticas enfatizaron en: a) la presentificación de los/las jóvenes asesinados y la construcción de figuras de víctimas universalizables al conjunto social; b) la exposición del propio sufrimiento inconmensurable, el padecimiento de los vivos, de quienes quedan, de los deudos; y c) en la dramatización de las necro-teatralidades de las que fueron objeto esos cuerpos próximos, es decir, de las formas de matar o de las estéticas de la violencia o la muerte implicada en los hechos en cuestión. Estas líneas fuerzas aparecieron yuxtapuestas en todas las intervenciones aunque con protagonismo diferencial, conllevando diferentes apuestas que, en todos los casos, evidenciaron la aparición de nuevas corporalidades estético-políticas, de cuerpos dolientes, densos, de escenas con una singular espesura emotiva y trágica.

43 Puede citarse aquí también la intervención teatral “Yo sabía, a Jonatan lo mató la policía” realizada por familiares de Jonatan Herrera junto con actores de la ciudad de Rosario. En su desarrollo se escenifica el fusilamiento de Jonatan, el modo de su muerte, la dimensión estética de la violencia que termina con su vida.

Finalmente, las tres últimas intervenciones citadas (el cementerio, la Marcha Negra Contra el Archivo y la acción “No somos basura”) transitaron también las tensiones que configuran la ambigua corporalidad estético-política de la época. Por una parte, esta densa presencia de los cuerpos sólo fue posible a partir de combinar estas estrategias propias de una particular ética de la presencia con las convocatorias y los registros gestionados por medio de redes sociales. De hecho, la “Marcha Negra” y “No somos basura” implicaron una convocatoria previa por Facebook y las tres contaron con exhaustivos registros para ser publicados en las redes sociales que garantizaba que allí no acabara el orden de sus efectos. Asimismo, evidenciaron la consolidación del proceso de apropiación por parte de los propios manifestantes de los recursos y herramientas estéticas, proceso iniciado, como dijimos, en los ciclos anteriores, y, a su vez, el surgimiento de nuevos colectivos de activismo artístico, como Resquicio Colectivo, conformado exclusivamente por jóvenes que pertenecen a instituciones artísticas y educativas artísticas. Jóvenes que cuentan con un profundo trabajo de exploración y perfeccionamiento artístico que incluye, por ejemplo, momentos de curaduría en vivo durante sus intervenciones así como un meticuloso trabajo sobre los vestuarios, la optimización de los recursos visuales, el rendimiento escénico y cuidado de los cuerpos, etc. Finalmente, tales intervenciones se conjugaron con otras festivas, como los numerosos festivales o festejos de cumpleaños que compusieron los repertorios de protesta de los jóvenes asesinados por las fuerzas policiales, o el modo de aparecer festivo –cuasi carnavalero– que, en general, caracteriza al movimiento de mujeres. Ambigüedades que nos sustraen de la posibilidad de pensar transformaciones lineales, imágenes claras, cuerpos traslúcidos.

Postrimerías: ahora es cuando

La alegría como estrategia política (Jacoby, 2000), la recuperación de los cuerpos como superficies de placer en coyunturas políticas de propagación del terror como la última dictadura militar argentina (La Rocca, 2012), en la recuperación democrática y en los años ochentas (Lucena, 2012; Garbatzky, 2013, etc.) y, como hemos señalado anteriormente, en los álgidos noventas, ha marcado buena parte de nuestros imaginarios políticos. La disputa con las pasiones tristes, con las fuerzas afectivas dirigidas a entristecer, a descomponer relaciones y tejidos comunitarios, a propagar el miedo y la inacción, orientó profundamente nuestras políticas estéticas e, incluso, los modos de presentificarnos y aparecer en el espacio de lo común, nuestras comparencias, al decir de Didi-Huberman (2014). Recuperar como territorios de vibraciones festivas a esos cuerpos opacos sujetos a diversas formas de expropiación de su potencia (trabajo excesivo, consumo voraz, violencias varias, etc.), desconocer las simbologías y los protocolos afectivos establecidos, subvertir las expectativas sociales que pesan sobre esos cuerpos objeto de dominio, la invención de cuerpos inéditos (Deleuze, 2009) que escapen a toda transparencia narrativa resultó una estrategia política que, incluso, con transformaciones y mutaciones diversas pervive en las prácticas estéticas contemporáneas.

Sin embargo, tal como hemos reconstruido, en los últimos años la necro-política y sus teatralidades distópicas aparecen en escena, prioritariamente, desde una territorialidad sensible que exalta la muerte y el sufrimiento como nodo estético-político.

Butler (2006) se interroga, ¿bajo qué condiciones el duelo público constituye una “ofensa”, un intolerable exabrupto dentro de aquello que puede verse, decirse y sentirse públicamente? Redobra preguntándonos, el duelo público ¿puede proveer una perspectiva desde la cual se pueda em-

pezar a pensar la situación global contemporánea? (Butler, 2006: 54). Nos planteamos: estas estrategias de politización del dolor ¿qué inquietudes sobre la época, sus estéticas y nuestros cuerpos nos instalan? La presencia intensa, la sobre-exposición de los cuerpos dolientes, los jeroglíficos de la carne, en palabras de Nuttall (Cué Vega y Noriega Jiménez, 2012: 100), ¿de qué nos hablan? Más aún, ¿lo demasiado, el (des)bordamiento que es condición tecnopolítica, según Barrios (Cué Vega y Noriega Jiménez, 2012: 118), podría ser también antídoto en la época neo-barroca (Diéguez, 2013), es decir, en una época con una visualidad y sensorialidad desborda en el espectacular espacio cotidiano? Ese realismo trágico y visceral, ¿puede ser un camino posible en la búsqueda de efectos y afectos estético-políticos en la era del capitalismo transestético (Litpovesky y Serroy, 2015)?

Visibilizar la muerte, no dejarla anónima, sin nombre propio y enunciación comunitaria colectivizar la memoria o evitar la muerte social (Bermúdez, 2015) y a veces, paradójicamente, iniciar la sobre-vida (o la vida política) de esas vidas delinean el campo de efectos de las intervenciones analizadas. El duelo parece convocar a la condición corporal común que nos atraviesa, sosteniéndose en la dimensión invariablemente pública que constituye la posibilidad de nuestros cuerpos en tanto fenómenos sociales. Exalta la sociabilidad fundamental de la vida corporal, los “modos por los que estamos desde un principio, y en virtud de ser seres corporales, entregados a otros, más allá de nosotros mismos, implicados en vidas que no son las nuestras” (Butler, 2006: 54). De este modo, intenta re-configurar lazos comunitarios que atan nuestra existencia común.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿qué más pueden esos cuerpos en común, esos cuerpos en alianza (Butler, 2017)?, ¿puede esa territorialidad sensible contribuir a estimular el tejido social, político y humano necesario para poder imaginar otras vidas comunes?, ¿qué otras comunidades seremos capaces de imaginar de ahí en más?, ¿qué futuros vitales nos daremos?

Referencias bibliográficas

AA.VV. (2010) *Poéticas contemporáneas. Itinerarios de las artes visuales en la Argentina de los '90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

AA.VV. (2013) *Soldaditos de nadie. Jere, Mono y Patóm. Crónica de una lucha*, Rosario, Puño y Letra. Editorialismo de Base.

Auyero, J. (2002b) “Los cambios en el repertorio de la protesta social en la Argentina”, en *Desarrollo Económico, Volumen 42, N° 166*, Buenos Aires.

Bermúdez, N. (2015) “De ‘morir como perros’ a ‘me pinto sólo cuatro uñas’. Una mirada antropológica sobre crueldad, moralidad y política en muertes vinculadas a la violencia institucional en Córdoba (Argentina)”, en *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, Colegio de graduados en Antropología de la República Argentina, Año XIV, N° XX, pp. 9-27.

Bürger, P. (2010) *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Butler, J. (2017) *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa*. Barcelona, Paidós.

Butler, J. (2006) *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.

Canal 5 Rosario, “Familiares de víctimas montaron un cementerio frente a Fiscalía”, video, 06/12/2016, disponible online en: <http://youtube.com>. Captura: 02/04/2018.

Colectivo Situaciones (2002) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires, Ediciones de mano en mano.

——— (2007) “Politiza la tristeza”, Buenos Aires, disponible online en: <http://www.nodo50.org>. Captura: 04/05/2013.

Coordinadora de Lucha (2001) “Hacer sin pedir permiso. Lo que UNR Liquidada nos dejó”

Cué Vega, A.L. y Noriega Jiménez, C. (coords.) (2012) *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México D.F., UNAM –MUAC.

Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial.

Deleuze, G. (2009) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.

Diéguez, I. (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, DocumentA/Escénica Ediciones.

Di Filippo, M. (2018a) “Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (2004-2012)”, en *Revista Izquierdas*, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, N°43, pp. 102-130.

——— (2015) *Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000*. Tesis de Doctorado no publicada, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Inédita.

——— (2017a) “Arte, estética y violencia. Estética de la violencia en el nuevo conflicto social y prácticas estético-políticas de protesta de sectores populares y movimientos sociales, en Rosario (2012-2015)”, en *Jornadas de Estudios en Cultura y Comunicación*, IDAES, UNSAM, Bs. As.

——— (2018b) “La corporalidad política de (y en) la fiesta. Reflexiones en torno al carnaval”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N° 26, Año 10, abril-junio de 2018, pp. 53-63. En: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces>.

——— (2016) “Los movimientos sociales y sus prácticas estético-artísticas en el nuevo milenio. Un análisis del repertorio de protesta debido al asesinato de Pocho Lepratti en el 2001 argentino”, en Valls, Pierre (comp.) *Fe de Erratas: Arte y Política*, México, Ediciones Colaterales.

——— (2017b) “Transfiguraciones en la corporalidad estético-política: de la fiesta a la necro-teatralidad. Un análisis en torno a los repertorios de protesta por Franco Casco y Jonatan Herrera, Rosario (2014-2017)”, en X Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Arte, memoria y política”, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires En: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_25/difilippo_mesa_25.pdf.

Di Filippo, M., Logiódice, J. y Lucca, J.B. (2013) “El ruido de lo popular: murga y política en Rosario”, en Rocchi, G. (comp.) *Saliendo del barrio*, Rosario, Ed. Laborde.

Expósito, M. (2014) “El arte no es suficiente”, en Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, México, Siglo XXI.

Expósito, M., Vindel, J. y Vidal, A. (2012) “Activismo artístico”, en Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Reina Sofía, pp. 43-51.

Figari, C. (2011) “Conocimiento situado y técnicas amorosas de la ciencia. Tópicos de epistemología crítica”. Documento del Seminario de Doctorado Epistemologías críticas y decolonialidad: teoría y práctica. Universidad de Buenos Aires, disponible on-line: https://epistemologiascriticas.files.wordpress.com/2011/05/figari_conoc-situado.pdf. Captura: 07/08/2013.

Flusser, V. (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Foucault, M. (1999) “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica*, Obras esenciales, Vol. III, Barcelona, Paidós.

Gago, V. (2014) *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Garbatzky, I. (2013) *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Giunta, A. (2009) *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Haber, A. "Nometodología payanesa. Notas de metodología indisciplinada", *Revista Chilena de Antropología*, N° 23, Santiago, 2011.

Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Jacoby, R. (2000) "La alegría como estrategia", en *Zona erógena*, N° 43, Buenos Aires.

Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

——— (2010) *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

La Rocca, M. (2012) "Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas", en *Separata*, Año XII, N° 17, pp. 21-33.

Lazzarato, M. (2010) *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón.

Litpovesky, G. y Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama.

Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López, en *Errata*, O, pp.16-35.

Lucena, D. (2012) "Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80", en *Estudios Avanzados*, N° 18, pp. 35-46.

Movimiento 26 de junio, "La memoria se sube a las paredes", comunicado de fecha 17/01/2012.

Ministerio Público de la Acusación de la Provincia de Santa Fe (2014) “Informe sobre homicidios”, disponible online en <https://mpa.santafe.gov.ar>. Captura: 05/09/2015.

Pita, M.V. (2010) *Formas de vivir y formas de morir: el activismo contra la violencia policial*, Buenos Aires, Editores del Puerto y Centro de Estudios Legales y Sociales.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

(2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Romero, C. (1999) “El Corsito cumple 4 años en el último carnaval del milenio”, en *El Corsito*, N° 16, Año 4. Buenos Aires: Centro Cultural R. Rojas y El Corsito Producciones.

Segato, R. (2013) *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Vich, V. (2004) “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura”, Grimson, A. en *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO Libros, pp. 63-80

Vich, V. (2015) *Poéticas del Duelo. Ensayos Sobre Arte, Memoria y Violencia Política en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Virno, P. (2003) *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós.

Von Beyme, K. (1991) *De la Modernidad a la Postmodernidad*, Madrid, Alianza

¿REPRODUCCIÓN O INTERRUPCIÓN?

Escenarios y posicionamientos
dilemáticos de las prácticas culturales
en prisión

Mauricio Manchado
María Chiponi

*“La historia es lugar de experimentación,
manera de destacar diferencias.
Saber del otro, y por lo tanto de uno mismo”
“Escribir las prácticas”, Roger Chartier*

Introducción

Bertolt Brecht tuvo, a comienzos del siglo XX, una propuesta disruptiva acorde a los tiempos políticos que corrían. La revolución bolchevique de 1917 abrió un campo de reflexiones en torno al campo del arte que, imperiosamente, exigían una dimensión de la *praxis* dispuesta a sumarse y acompañar aquellos acontecimientos, en todas sus formas y expresiones. Más allá de los múltiples detractores que logró acumular el dramaturgo alemán, es imposible omitir que sus desarrollos sobre el teatro épico fueron una propuesta novedosa, entre otras cosas, porque interrogaba

dos modalidades de expectación del teatro tradicional, las hacía estallar, las ponía en crisis, las situaba en una frontera: las de la empatía y la distancia. Sin entrar aquí en la discusión propuesta por Rancière (2013) sobre la no superación de las dualidades emancipadoras tanto del teatro épico brechtiano como del teatro de la crueldad de Artaud, diremos que el primero introducía una variable desarticuladora de lugares instituidos en la práctica artística teatral; cuando en medio del escenario uno de los personajes aparecía con un cartel que recordaba que “esto es una obra de teatro”, el efecto de *shock* funcionaba cuál si montaje cinematográfico interrumpiendo el *continuum* líneal perceptivo. “Cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto. Por eso la interrupción de la acción ocupa el primer plano en el teatro épico”. En ese sentido, el teatro épico no reproduce situaciones sino “más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de acción” (Benjamin, 1999: 19-20).

La pretensión de este artículo es reunir ambas condiciones, la de escenificación e interrupción en lo referido a las prácticas culturales en contextos de encierro en las cárceles de la ciudad de Rosario. Ponerlas en escena, describirlas, dar cuenta de una suerte de inventario –frágil e iniciático al fin- de un conjunto de intervenciones que desde distintas procedencias, perspectivas y modalidades de acción promueven la realización de un ejercicio artístico-político irrumpiendo en un contexto específico. Retomamos así la propuesta brechtiana en dos niveles que actúan en simultáneo por un lado, en tanto escribientes de las prácticas culturales en prisión buscaremos escenificarlas e interpelarlas en un mismo gesto y por el otro, recuperamos algunas categorías analíticas de Brecht –entre otros- para reconocer la modalidad dialéctica entre aparición e interrupción que asumen los ejercicios de las prácticas en contextos de encierro. Así, la intención es dar cuenta de un escenario de prácticas culturales en las cárceles del sur de la provincia de Santa

Fe (Argentina) en clave de aquello que irrumpe e interrumpe su cotidianidad, con sus diferentes formas, variantes, sentidos. Inclusive, algunas de ellas, dejando de funcionar como interrupción y acoplándose a la estaticidad de la escena institucional, retornando a cierto esquema tradicional del teatro donde los roles están fijos, donde reaparecen las funciones delimitadas (actor/espectador), donde la mirada se vincula a la pasividad; donde tanto el actor/actriz como el espectador lejos de emanciparse reproducen los esquemas de castigo prisionales.

A los fines de abordar esos escenarios y trayectorias vamos, en la primera parte, a describir la prisión contemporánea enfocándonos en algunas características singulares del Servicio Penitenciario de la Provincia de Santa Fe para comprender las condiciones y condicionamientos en los que se inscriben dichas acciones. Luego, esbozaremos una suerte de “inventario” -frágil e incompleto- de aquellas prácticas culturales realizadas en las cinco cárceles del sur santafesino. Finalmente, esbozaremos algunas propuestas de análisis en clave épica, tratando de discernir cómo algunas de esas intervenciones disrumpen el teatro cotidiano del encierro tras la puesta en ejercicio de los Derechos Culturales en clave de “justicia cultural” (Grimson, 2011; 2014), y otras reproducen los esquemas de punitividad donde la cárcel consolida dualidades, reactiva sus prácticas represivas y dispone de tácticas de gubernamentalidad (Foucault, 2007; 2014) donde la impotencia se vuelve grilla de intelegibilidad para cada uno de los actores y actrices de su trama institucional.

Sobre la prisión actual. Breves e inconclusas reflexiones

La cárcel es quietud y mutación al mismo tiempo, y esta afirmación parecer ser ya una verdad de perogrullo en el campo penitenciario pero no por ello menos disruptiva en relación a los imaginarios construidos

sobre ella. Lo que prevalece es cierta concepción de la cárcel vinculada al funcionamiento de las variables tempo-espaciales, a la idea de la detención como condición vital –de allí que muchas veces los presos sean definidos como “detenidos”-, a la estricta administración de los tiempos y las actividades, a la segmentación espacial, y a la configuración de un esquema de cautiverio que restringe la libertad ambulatoria al espacio delimitado por los muros de la prisión –de allí también que recurramos frecuentemente a la axiología intra/extra muros para marcar esas delimitaciones-.

En cierta medida, esas características del dispositivo carcelario, ampliamente descriptas entre otros por Foucault (2004), son ciertas e inciertas a la vez. En su plano formal, la cárcel dispone de todos los elementos del poder disciplinario, los despliega en escena, genera los procesos de escrituración⁴⁴, monta el espectáculo punitivo moderno pero, al mismo tiempo, los desarma, relativiza, los *aggiorna* a los contextos prisionales latinoamericanos (Salvatore, 2017), argentinos (Caimari, 2004), y locales (Piazzzi, 2011; Manchado & Narciso, 2011; Manchado, 2015).

De allí que aquella certeza disciplinaria no deja de existir en los esquemas prisionales actuales –entre otras cosas porque es parte de una suerte de matriz ontológica de la prisión a escala global- pero resulta preciso relativizarla poniendo en tensión otras variables referidas a los modos singulares de construcción, organización y administración de

44 Tales procesos llegan, en ciertas circunstancias, a situaciones irrisorias en la cotidianeidad de la prisión como la referida al ingreso de cada actor externo –definido así en contraposición al actor interno- y el registro en una suerte cuaderno casero (compuesto por una tabla de madera y hojas recortadas de oficios, notificaciones, etc.) en el que se detalla el nombre, documento nacional de identidad, condición y hora tanto en el ingreso como en la salida de cada unidad penitenciaria. Mecanismo escriturario que para los agentes de seguridad parece funcionar como reaseguro de su tarea, pero que claramente no hace más que inscribir una suerte de ritual disciplinario reactualizador de la condición de control necesaria y supuestamente ejercida por la institución.

los sistemas penales –y sus correspondientes formas de ejecución de la pena-, la historia específica de los servicios penitenciarios, el diseño, ejecución y evaluación de las políticas públicas penitenciarias y los perfiles institucionales asignados a cada prisión, ya sea en su clasificación criminógena –baja, mediana y máxima seguridad- o geográfica –urbana, periurbana o rural-; al menos estas cuatro variables deben ser atendidas. Estas podrían ubicarse, si imaginásemos algo así como una grilla metodológica para problematizar la prisión, en un segundo peldaño o nivel analítico que vendría luego de aquel referido como “ontológico”, donde es posible reconocer ciertas líneas de universalidad propias de los sistemas carcelarios en su conjunto.

Pero nos interesa remarcar un tercer nivel de análisis que aportaría elementos para tensionar los imaginarios en torno a la prisión: los referidos a las relaciones e interacciones construidas por los múltiples actores y actrices que componen la trama prisional, puntualmente el conjunto de reciprocidades (Miguez, 2007) y transacciones intracarcelarias (Brardinelli, 2013) que permiten el sostenimiento de cierto orden interno; modos de gestionar la población encerrada sin acudir permanentemente y necesariamente al ejercicio de la violencia física (Sykes, 2017) y sobre todo, posibilidad de configurar un esquema de relaciones de poder que en su asimetría y desigualdad no dejan de ser móviles -motivo por el cual la negociación se vuelve una práctica constante y sonante de las realidades prisionales argentinas en general y santafesinas en particular. Esquema de negociaciones e intercambios que alcanzan al conjunto de actores y actrices carcelarios y desmontan las dicotomías aparentes -aunque muchos las refuerzan por permitirles esto ciertas posiciones identitarias- entre preso-guardia, guardias-profesionales, directivos-actores externos, directivos-profesionales, por mencionar sólo algunas. Las dicotomías estallan aunque sigan persistiendo enunciativamente, los lugares fijos comienzan a moverse en una suerte de

red de relaciones donde cada punto del tejido puede tambalear a otros, donde las decisiones de cada acción requieren de un profundo análisis sobre sus múltiples resonancias, tanto intra como extra muros.

Esta caracterización no convierte a la prisión en una institución menos doliente o degradante, sino que tensiona su carácter de totalidad (Goffman, 2001) volviendo más porosos sus dispositivos disciplinarios, inscribiendo su accionar cotidiano, cada vez más, en esquemas de regulación que aceptan ciertas prácticas y discursos y prohíben otras. La regulación es centrípeta (Foucault, 2007) y a partir de ello establece un juego de márgenes, valoraciones, aceptaciones y rechazos propios de las circunstancias en las que las cuatro variables del segundo nivel se van modificando en coyunturas políticas siempre cambiantes y reactivas.

Esbozar este esquema inicial –sobre el cual deberíamos seguir profundizando en otros trabajos- resulta indispensable para comprender cómo se inscriben allí las prácticas culturales y educativas que describiremos y analizaremos en el presente trabajo, pero también para dar cuenta de las múltiples perspectivas, enfoques y tensiones que caracterizan a las intervenciones de los denominados –por el SP- “actores externos”. Estos emprenden, necesariamente, un conjunto de diálogos –donde se imbrican poderes y saberes pertenecientes a otros campos- con los diversos actores y actrices de la trama prisional, y en el marco de un servicio penitenciario singular como el de la provincia de Santa Fe caracterizado, actualmente, por la exhumación de un período de pretensiones “progresistas”⁴⁵. Propuestas que, en la actualidad, parecen

45 Nos referimos al período de gestión iniciado tras el triunfo del Frente Progresista Cívico y Social en la provincia de Santa Fe en Diciembre de 2007, y a partir del cual se presentó desde la Secretaria de Asuntos Penitenciarios del Ministerio de Seguridad de Santa Fe el Documento “Hacia una política penitenciaria progresista en la provincia de Santa Fe”. La gestión de gobierno provincial renovó su mandato –con el cambio de gobernadores tal como lo indica

atravesar su fase terminal dando lugar a un etapa conservadora donde la lógica depositaria (Sozzo, 2009) se fortalece cotidianamente y cuyo esquema se convierte en un nuevo –pero siempre renovado- obstáculo para el ejercicio no sólo de la prácticas culturales y educativas sino también de los Derechos que estas expresan.

Sin embargo, al observar que esas prácticas son posibles, crecen y se expanden por todas las cárceles del sur de la provincia de Santa Fe, la contradicción parece instalarse nuevamente: ¿la prisión direcciona su accionar intensificando su carácter depósito pero al mismo tiempo habilita la realización de prácticas culturales en el encierro? ¿por qué persisten esas prácticas? ¿en qué condiciones? Podríamos hipotetizar que en Argentina no existen modelos de encierro “puros”, que coexisten en una misma trama elementos del correccionalismo y la incapacitación (Sozzo, 2009), que al igual que algunos autores lo han demostrado para el campo laboral en prisión (Gual, 2017), en lo referido a prácticas educativas y culturales persiste una suerte de convivencia ambivalente pero operable de prácticas que promueven la destrucción de todo espacio alternativo al punitivismo, con otras habilitadoras de tiempos, espacios y recursos humanos dispuestos a generar los encuentros entre lógicas divergentes, puntualmente aquellas que vienen a denunciar -no en la clave de cómo lo hacen los organismos de Derechos Humanos sino a partir del propio ejercicio de sus prácticas- el incumplimiento sobre los Derechos Humanos básicos de quienes están privados de su libertad.

Sin embargo, nos interesa también proponer una lectura que no sólo se explique por esa caracterización histórica de la prisión moderna en Argentina (Caimari, 2004), sino también por otras variables que,

la Constitución provincial- hasta 2019 con modificaciones en la conducción de la Dirección General del Servicio Penitenciario, a cargo del Dr. Mariano Buffarini en el período 2007-2011, desde el 2011 hasta el 2015 del Dr. Pablo Cococioni, y desde 2015 hasta la actualidad por el Sr. Juan Manuel Martínez Saliva.

hipotetizamos, están relacionadas con los siguientes aspectos: a) escenarios históricos específicos que instalan incertidumbres burocráticas sobre los quehaceres de los actores externos; b) pretensiones residuales del correccionalismo y c) aportes integrales a la seguridad de la prisión. Dimensiones importantes -pero no únicas- para comprender los devenires de las prácticas educativas y culturales en el encierro y a las que proponemos agregar una que remite a las acciones de los propios actores/actrices externos/as y sus diferentes enfoques, perspectivas y modalidades al intervenir sobre dichos contextos. De esas dimensiones nos ocuparemos a continuación tratando de abordarlas en sus condiciones de correspondencia.

Las singularidades del Servicio Penitenciario Santafesino (SPS) y su relación con los derechos culturales y educativos

No pretendemos aquí ahondar en una historización del Servicio Penitenciario Santafesino (SPS) pero sí dejar señaladas algunas singularidades que permitan comprender tanto los marcos de inserción de muchas de las prácticas culturales, como también sus escenarios actuales.

Por una parte, resulta importante destacar tres mojones históricos: 1) la reestructuración del SPS durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), período en el que se creó la figura del Estado Penitenciario promulgado en la Ley Orgánica del SP del año 1978 -vigente hasta la actualidad-; 2) la incorporación de políticas penitenciarias “novedosas” durante la gestión 2003-2007, calificada como etapa “dialoguista” por promover acciones de igualación en el acceso a los Derechos de las personas privadas de su libertad y los estamentos inferiores del SP, y 3) el “progresismo” penitenciario, caracterizado por la elaboración del Documento *“Hacia una política penitenciaria*

progresista en la provincia de Santa Fe” donde, entre sus principios, señalaba la pretensión de reducir los daños del encierro y promover el acceso de los Derechos tanto de detenidos como de personal del SP. Y cuyas medidas más disruptivas –aunque muchas en continuidad con la gestión precedente- fueron la reorganización de los viejos Equipos Técnicos Criminológicos en los Equipos de Acompañamiento para la Reintegración Social (EARS) y la “apertura de la prisión” –así lo enunciaba uno de sus principios- con el objetivo de permear la cárcel a través de la participación de actores y actrices de la sociedad civil que propusieran intervenciones de múltiples ordenes (culturales, educativas, artísticas, de investigación social, etc.) (Manchado, 2015).

Los devenires de aquel progresismo penitenciario han sido abordados en varios trabajos desde diversas disciplinas (Arce, 2018; Herrera, 2018, Narciso, 2009 ; Manchado y Narciso, 2011; 2013), pero nos interesa detenernos brevemente en el marco de posibilidad que abrió aquella política pública penitenciaria iniciada a finales del 2007, y lo que imposibilita o restringe esa misma política más de 10 años después, ya no con una pretensión reformista en términos progresistas sino más bien en clave reactiva y reaccionaria, con esquemas de reorganización interna que disponen un escenario de conflictividades múltiples donde las prácticas culturales y educativas deben sortear, cotidianamente, nuevas dificultades.

Las distancias entre las pretensiones pretéritas y las realidades actuales resultan *a priori* fuertemente significativas. No sólo porque fue a partir de 2008 que el Servicio Penitenciario dispuso de esa política de apertura posibilitando el ingreso de actores y actrices externas de diversas procedencias y con múltiples inscripciones institucionales, sino porque existió una decisión desde la propia Dirección General del Servicio Penitenciario –principal órgano directivo de las cárceles provinciales- de alentar dichas intervenciones. En algunos casos lo hizo

mediante la asignación de un presupuesto específico para tales fines –escaso pero existente- y en otros con el aval político para evitar obturaciones en el ejercicio de las prácticas culturales por parte de un servicio penitenciario que vería, en algunas circunstancias, “amenazada” su autonomía para tomar decisiones sobre el orden interno de la prisión (Manchado y Narciso, 2011; 2013).

Sin inmiscuirnos en los análisis de las reacciones propias del SPS ante tal apertura, diremos que fue entonces que en las cárceles del sur de la provincia de Santa Fe se concretó la realización de talleres culturales que en algunos casos eran contratados por el propio SPS (arte y teatro en las unidades n° 3, 5 y 11), otros enmarcados en las instituciones educativas de los penales (periodismo y arte en la UP n° 3) y algunos promovidos por organizaciones no gubernamentales (radio en las UP n° 3 y 5 de Rosario), a los que se sumaban los espacios promovidos por los/as propias profesionales que integraban los EARS materializando de esta forma uno de los lineamientos que la política pública le imprimía a las funciones de esos equipos (alfabetización en la UP n° 3, fotografía en la UP n° 11, por mencionar los principales).

Desde aquella apertura progresista –que durará al menos hasta el año 2011 y luego irá mermando- a la actualidad restrictiva, son significativos los cambios en las condiciones de posibilidad para el ejercicio de prácticas culturales y educativas en el encierro (Chiponi, 2016). Sin embargo, muchas de las acciones más “novedosas” en lo que al campo de prácticas refiere, pudieron concretarse en el período que va del 2011 a la actualidad –desde el cambio de mando en la Dirección General del SP primero y luego de la Secretaria de Asuntos Penitenciarios⁴⁶-, posibi-

46 En el año 2011 renuncia al mando de la Secretaria de Asuntos Penitenciarios de la Provincia de Santa Fe, el Dr. Leandro Corti, asumiendo tal función el Dr. Pablo Cococcioni. Desde entonces hasta el año 2015, el Dr. Cococcioni cumplirá una triple función en simultaneo: Secretario de Asuntos Penitencia-

litadas por una suerte de tácticas confluyentes y divergentes a la vez⁴⁷. Tácticas desplegadas, de parte de algunos actores externos, al posicionarse frente a la mirada del SP –e inclusive de otros actores externos-, como aparentes colaboracionistas del orden interno; y de parte del SP, habilitando condiciones mínimas que si bien afectaban, en cierta medida, el ejercicio de la arbitrariedad de sus agentes, no modificaban sustancialmente las estructuras de control requeridas y aplicadas por una institución como la cárcel.

Las divergencias estaban dadas en las interpretaciones que cada grupo de actores realizaba sobre dichas acciones, y la confluencia en que ambos compartían un rasgo común: sus prácticas discursivas se reconocían en la polivalencia táctica (Foucault, 2008) de la resocialización, ya que para los primeros es en nombre de ella que se pretende alcanzar logros y mejoras en las condiciones de acceso y realización de las prácticas culturales en las cotidianidades carcelarias –aunque en muchas de esas experiencias se reconoce un profundo sentido político no correspondido con las lógicas y retóricas “re”- y para los segundos

rios, Director de la Dirección General del Servicio Penitenciario y Director de la Unidad Penitenciaria n° 1 de Coronda. Desde 2015 solamente cumplirá la función de Secretario de Asuntos Penitenciarios, quedando la Dirección del SP a cargo de Juan Manuel Fernandez Saliva.

47 Sólo por mencionar algunas de esas acciones, de distintos niveles y efectos en la dinámica cotidiana de las prisiones, podríamos señalar desde la posibilidad de que tantos actores como actrices externas pudiesen ingresar a espacios vedados hasta entonces (por ejemplo, puerta de los pabellones A y B en la UP n° 3) para convocar de manera directa a los detenidos a los talleres culturales, la asignación de espacios propios para la realización de las prácticas culturales, hasta la creación del Programa “Educación en cárceles” de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Ciencia Política y RRII de la Universidad Nacional de Rosario en Junio de 2017, a partir del cual se firmaron Convenios de Cooperación con el Ministerio de Seguridad y el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos para el funcionamiento del mismo en las cárceles del sur provincial.

resulta ser el enmascaramiento ideal para avanzar en la reducción de conflictividades que buscan lograr la mentada seguridad interna, parámetro no exclusivo pero sí primordial para evaluar la gestión de las prisiones.

Las siguientes palabras de un importante funcionario del SP en diálogo con algunos actores externos dan cuenta de ello:

“En cuanto a la Unidad n° 5 (mujeres) nos parece que está bueno que se puedan hacer los talleres porque actualmente tenemos un problemón con esa población, y peor va a ser cuando se muden al penal –actualmente están alojadas provisoriamente en una Alcaldía- y tengamos que hacer convivir a 40 internas que no se pueden ver entre sí, así que dar talleres viene bien para poder reducir la violencia, que se calmen un poco con algunas actividades” (Registro de campo, UP n° 3, 2018)

Así, para el SP la habilitación de ciertas prácticas de obertura en lo referido al acceso de actores y actrices externos a espacios, modalidades de trabajo y vinculaciones que antes se encontraban vedadas, se inscriben en esa polivalencia táctica del discurso que puede “circular sin cambiar de forma entre estrategias opuestas” (Foucault, 2008: 98), sobre el trasfondo de una discursividad de la resocialización donde “se realiza en un proceso en el cual ellos –los presos- tiene la responsabilidad principal –cuando no toda- por el logro de un final feliz” (Mathiesen, 2003: 63). De esta forma, el SP hace una lectura securitaria de aquellas iniciativas y a partir de ellas entiende que está generando las condiciones de felicidad para que el preso pueda alcanzarla.

El cinismo, como propiedad de una práctica discursiva estructurante del *habitus* carcelario, resulta ser un ejercicio regular del modo en que las políticas penitenciarias articulan, promueven y destruyen

las prácticas culturales y educativas en prisión. Y no nos referimos aquí al *cinismo* como corriente filosófica que tiene en Diogénes su máximo exponente -ya que no se trata aquí de la desaprensión de las necesidades accesorias del hombre- sino del doblez práctico-discursivo en el que se inscribe la gestión del encierro. Por un lado, habilitación y por el otro obstrucción; por una parte, se disponen escenarios para concretar las prácticas pero por el otro, se instalan mecanismos expulsivos que van desde el desgaste subjetivo hacia el “otro” hasta condiciones infraestructurales de habitabilidad (falta de acondicionamiento de los espacios, indisposición de los guardias, etc.).

Allí es donde se instalan las preguntas y posibles respuestas que dejábamos desplegadas en el apartado anterior; allí es donde se entrecruzan las incertidumbres propias de una institución carcelaria que ante la apertura pasada no sabe qué hacer con las situaciones presentes (Crewe, 2007), que ante las pretensiones depositarias se les aparecen los resabios resocializadores. A fin de cuentas, bajo esos objetivos emergió la cárcel moderna y todavía parece asignarle sentidos al trabajo penitenciario cotidiano. Porque si bien debe prevalecer -ante toda la seguridad interna, una cárcel sin novedades -entendiendo como tal no la alta o baja participación de los detenidos en las actividades de la cárcel sino la inexistencia de conflictos donde se dispute la vida de los otros y de uno mismo-, resulta imposible desmontar las pretensiones correccionalistas que le han posibilitado a la cárcel subsistir durante más de doscientos años con -y a pesar de- su carácter degradante, inhumano y despótico (Chauvenet, 2006).

Gestionar la cárcel sin novedades significa también evitar que las conflictividades adquieran tamicos escandalosos, que los dolores del encarcelamiento no se materialicen en acontecimientos mediatizables, que la población encarcelada disponga de prácticas que disputen el ostracismo y el tedio del enclaustramiento. Combinación de dimen-

siones o factores que sumen a las prácticas culturales y educativas en la misma clave de incertezas que caracterizan a la institución-prisión, y las sitúan frente al desafío de imaginar mecanismos que traten de reducir los umbrales de impotencia -la incapacidad de actuar-, y evitando ser objeto de mecanismos expulsivos.

Por tanto, algunas iniciativas –que, como veremos, pretenden trascender las dicotomías prisionales y discutir las lógicas “re”- pondrán en primer plano la figura de una prisión como una suerte de *cámara oscura* donde penetran haces de luz en una opacidad que, al tiempo que permiten su funcionamiento, emiten de ella una imagen invertida. Lo que nos interesa a continuación es describir cuáles son aquellos rayos o iluminaciones profanas (Benjamin, 1999 a) que en su diversidad irrumpen en el silencio y la oscuridad carcelaria, y de qué modo la prisión genera mecanismos cíclicos de inclusión-exclusión que sumen a dichas intervenciones en una dinámica incierta.

Allí, será preciso establecer distinciones en la serie prácticas culturales en el encierro; ya que algunas se instalan en el juego interactivo de la prisión reconociendo las reglas que permiten participar de la *illusio* (Bourdieu, 1984) –inclusive para discutirla- con reposicionamientos continuos, creativos pero no por ello menos tensionantes, mientras otras instalan modos de interpelación directos, también disruptivos pero recondicionados por una institución que bajo su pretensión autonómica instala modos de exclusión que van desde la indisposición de los guardias cárceles para consolidar los espacios culturales (no convocar a los detenidos en sus respectivos pabellones), hasta la pretendida inhabilitación para realizar un taller cultural por no contar con las “condiciones formales” (presentación de proyecto, datos de las personas involucradas, etc.).

El silencio carcelario (Del Olmo, 2001) entonces puede ser interrumpido por susurros que pretenden conformarse en grito colectivo, o por grandes vociferaciones que en la sinfonía carcelaria suelen ser aca-

lladas por la microfísica de las coacciones cotidianas, por desavenencias institucionales de una maquinaria cuya capacidad de destrucción delimita un escenario de impotencias múltiples. Allí, cada paso que intente interpelar el esquema de vulneraciones en lo referido al acceso y ejercicio de los Derechos Culturales y Educativos será puesto en una grilla de inoperatividad tratando de anular, de modo subrepticio, los esquemas de posibilidad que las prácticas culturales intentan habilitar.

Escenarios culturales y Derechos Humanos en contextos de encierro: Sobre definiciones y diferenciaciones

A estas alturas del artículo contamos con algunas imprecisiones que, si consideramos el objetivo principal de describir y analizar el devenir actual de las prácticas culturales en las cárceles del sur de la provincia de Santa Fe⁴⁸, no resultan menores. Por una parte, no esbozamos todavía una definición de qué entendemos por prácticas culturales como tampoco en qué sentido son definidas en clave de ejercicio de los Derechos Humanos, más puntualmente culturales y educativos. Respecto del primer interrogante, entendemos dichas prácticas desde una perspectiva de los estudios culturales “como lugar de intersección de muchos efectos posibles” como “lugares en los que puede esperarse que ocurran diferentes cosas, en los que se produce la intersección de diferentes posibilidades” (Grossberg, 2012: 45) cuya materialización se reconoce en la realización de prácticas artísticas y comunicacionales.

48 Es importante señalar que la delimitación espacial es la ciudad de Rosario, pero incorporamos aquí a la UP n° 11 ubicada en la localidad rural de Pinero, a 25 km de la ciudad de Rosario, por ser parte del circuito carcelario en el que intervienen los actores y actrices externos/as que desarrollan prácticas culturales en la región.

Esta definición nos exige una nueva, correlativa a la anterior y referida a los estudios culturales como campo de interés por la “descripción y la intervención en las maneras como las prácticas culturales se producen, se insertan y funcionan en la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras de poder existentes” (Grossberg, 2009: 17). Y aquí Grossberg nos habilita a instalar una primera delimitación que oriente, para una caprichosa y muchas veces reductiva pretensión clasificadora (que por más que la critiquemos se nos vuelve un ejercicio académico redundante, el de asignar lugares, más allá de considerarlos móviles), entre aquellas prácticas culturales que reproducen los esquemas prisionales y las que intentan interrumpirlos transformándolos; exigiendo esto además hacer algunas salvedades sobre los modos en que dichas prácticas se auto-conciben y cómo terminan disponiéndose en los juegos institucionales de la prisión.

En lo referido al segundo interrogante, nos interesa dejar instalado un breve análisis del concepto de Derechos Humanos para pensar precisiones sobre aquello que se enuncia como acceso y ejercicio de los derechos culturales y educativos, y que nos permitan analizar las prácticas culturales en clave de tácticas (De Certeau, 1996) desplegadas en la estrategia prisional.

En primer lugar, es importante señalar que los Derechos Humanos cumplieron, en el nacimiento de la vida moderna, “una función de legitimación de las nuevas formas de vida burguesa” (Raffin, 2006: 1) con la reconversión de la figura del burgués en el *citoyen*, prevaleciendo allí una concepción metafísica del sujeto que defiende la “idea del derecho como un atributo del individuo, la legitimidad, como actividad del juicio subjetivo” (Raffin, 2006: 3), ligados inicialmente al proyecto de un burguesía que disponía de dispositivos específicos para limitar el poder del rey. Sin embargo, en dicha genealogía, también es importante reco-

nocer a los Derechos Humanos en sus juegos tácticos para las disputas simbólicas y materiales en la consolidación del Estado moderno. Desde entonces, el “derecho a la seguridad de la persona, al libre goce de la propiedad, a la igualdad ante la ley y a la participación de todo ciudadano en la legislación” son las libertades públicas o derechos-libertades que “serán consagradas en la historia de los que se llama derechos humanos, aunque en ese momento se les haya otorgado una denominación diferente” (Raffin, 2006: 16). Por tanto, para pensar las significaciones actuales de los Derechos Humanos y la necesidad de redefinir los universalismos y particularismos que los contienen resulta indispensable reconocer que la vocación universalista de los “derechos naturales, inalienables y sagrados” no es tan amplia como manifiesta ser, ya que su alcance se “detiene ante los desposeídos, los pobres, las mujeres, los niños, y las puertas de Europa” (Raffin, 2006: 17).

Asimismo, con el avance de la sociedad burguesa y las consecuencias del modelo de explotación necesario para su funcionamiento, aparecen nuevas demandas representadas en las figuras del obrero, los pobres, los no-burgueses. Allí, la cuestión social alcanzará la declamación de Derechos que si bien son conquistas de los nuevos actores políticos, también son favorecidos por la burguesía por necesitar ahora “masas calificadas y no embrutecidas” (Raffin, 2006: 18). En ese sentido, los planteos de Rusche y Kirchheimer (1984) respecto del papel de la pena –y allí la prisión como su materialización por excelencia a partir del siglo XVII- en la reproducción de la estructura socio-económica capitalista, la estrecha vinculación entre cárcel y fábrica señalada por Melossi y Pavarini (1980) en los albores del capitalismo, o la profusa diseminación de los mecanismos disciplinarios que caracterizan a la cárcel moderna en todo el cuerpo social (Foucault, 2004), son algunos elementos para comprender cómo el proyecto burgués necesita de un Derecho que lo ampare en el resguardo de sus libertades privadas habilitando

un campo jurídico y punitivo destinado no sólo a administrar los ilegalismos sino también a moralizar a la clase obrera.

Sin embargo, no serían los únicos sentidos y usos que la modernidad y sus postrimerías – y allí todas sus denominaciones posibles- le darían al concepto. En ese sentido, y teniendo en cuenta sus “orígenes”, resulta preciso recuperar la dimensión táctica de los Derechos Humanos para concebirlos ya no en su dimensión constitutiva y conservadora del orden social sino en las necesarias redefiniciones propias de los contextos específicos en los que intervienen. Por tanto, urge, para pensar las prácticas culturales y educativas en prisión, una definición de los Derechos Humanos como una “medida para garantizar la heterogeneidad y la base del concepto universal de humanidad, constitutivas, ambas y a mismo título, de todo ser.” (Raffin, 2006: 299).

Se trata, en definitiva, de “aceptar el desafío de conjugar la parte y el todo en situaciones cotidianas”, de instalar las anomalías salvajes spinozianas que “ofrece al sujeto puertas abiertas a la acción -individual y colectiva-donde se pueda bregar por la conformación de ‘derechos específicos’” (Raffin, 2006: 301-302), atendiendo así todas las exclusiones de la modernidad. Desde este marco conceptual brevemente referenciado para pensar las prácticas culturales en clave de Derechos Humanos, nos situaremos en ese prisma para propiciar una descripción de éstas en las cárceles rosarinas, tratando de analizar la constante tensión entre una *praxis* que más allá de su reafirmación en clave de Derechos termina por conservar el poder carcelario individualizante, y otras que en su aparente conformidad con dichas relaciones de fuerza proponen instalar una serie de insu-misiones (Manchado, 2015) promotoras del ejercicio efectivo –y no ficticio- de los Derechos culturales y educativos en clave de resistencias colectivas.

Asistencialismo, autonomía y micropolítica. Posicionamientos dilemáticos de las prácticas culturales prisión

En las cinco cárceles del sur de la provincia de Santa Fe (UP n° 3, 5, 6, 11 y 16) se realizan una multiplicidad de prácticas que podríamos definir como “culturales”. Hasta aquí nada que nos impida ubicar, en esa calificación, las tareas de alfabetización realizadas por actores y actrices externos/as auto-definidos como “voluntarios” en el marco del Programa de Alfabetización “Yo Sí Puedo” -con pertenencia a la Multisectorial Solidaridad con Cuba de Rosario⁴⁹- en la Unidad Penitenciaria n° 6 de Rosario, los talleres de radio de la Organización No Gubernamental – ONG- “Mujeres tras las rejas”⁵⁰ en las Unidades Penitenciarias n° 3 y 5, y

49 La Multisectorial Solidaridad con Cuba Rosario es una organización de la sociedad civil que promueve los valores emprendidos en la Revolución Cubana de 1959 y cuyos programas de intervención en la ciudad son a través del Programa de Alfabetización “Yo, sí puedo”, y el Programa sanitario “Operación Milagro.” Actualmente, forman parte de la Multisectorial de Rosario el Partido Comunista (PC), Partido Intransigente (PI), Partido Socialista Auténtico (PSA), la Mesa de Encuentro Barrial, la Central de los Trabajadores Argentinos (CTA), la Asociación del Magisterio de Santa Fe (Amsafé), la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE), la Mesa Coordinadora de Jubilados y Pensionados, la Federación de Tierra y Vivienda (FTyV), la Juventud Peronista, Juventud Socialista, Juventud de la CTA, entre otras agrupaciones. Sin embargo, en las cárceles donde se desarrolla el programa “Yo, sí puedo” tal adscripción institucional es “difusa”, y utilizamos tal adjetivo porque dichas prácticas son conocidas coloquialmente como los “talleres de Cabruja”, siendo Cabruja el apellido del coordinador general de estas actividades, quien se auto-reconoce sin ninguna pertenencia institucional específica en el plano formal.

50 La Organización No Gubernamental “Mujeres tras las rejas” fue creada en el año 2006 y comenzó realizando prácticas culturales (taller de radio) en la Unidad Penitenciaria n° 5 de Rosario (mujeres), y en el año 2009, inició también la realización de talleres en la Unidad Penitenciaria n° 3 de Rosario (varones). En la actualidad tienen intervención en ambas cárceles del sur provincial.

los espacios coordinados por el Colectivo “La Bemba del Sur” en las cinco cárceles del sur provincial⁵¹. Efectivamente todas son lugar de intersección de muchos efectos –subjetivos, políticos, vitales, etc.- y a partir de las cuales se pueden esperar que ocurran “diferentes cosas”, materializándose en producciones artísticas puntuales (producción de libros, programas de radio, audiovisuales, etc.) o en afectividades construidas a partir de los lazos promovidos en dichos espacios. Afectividades entendidas como “el impacto de un valor personal que se enfrenta a un contexto tal como es experimentado por el individuo” (Le Breton, 2012: 70), y que desde una perspectiva spinoziana podríamos ubicar del lado de las pasiones tristes o las alegres.

En el ejercicio de esas prácticas culturales, cristalizadas en los coloquialmente conocidos en prisión como “talleres”, acontecen esa multiplicidad de afecciones: alegrías, tristezas, aprendizajes, enojos, demandas, propuestas, discusiones, y un sinfín de nominaciones que volverían interminable una lista inútil por sí misma. Porque la pre-

51 El Colectivo “La Bemba del Sur” es un colectivo político y cultural de talleristas en contextos de encierro que realizan prácticas culturales en las cárceles del sur de la provincia de Santa Fe. Definición que puede reconocerse en estos términos desde comienzos de 2014, cuando los espacios culturales que funcionaban individual y segmentadamente empiezan a reconocerse en “comunidades” en ciertas procedencias que los vinculaban, en modos de abordar, pensar y hacer en la cárcel que los anudaban. A partir de esas prácticas militantes –iniciadas en la UP n° 3 pero que alcanzan actualmente las cinco unidades penitenciarias del sur de la provincia de Santa Fe-, y del reconocimiento de un “común” anclado en la pertenencia de sus integrantes a la Universidad pública (estudiantes, graduados, docentes, investigadores) es que en Junio de 2017 se cristalizan dichos recorridos en la institucionalización del Programa “Educación en Cárcel” de la Secretaría de Extensión y Vinculación de la Facultad de Ciencia Política y RRII de la Universidad Nacional de Rosario. Desde entonces, las prácticas culturales realizadas en las cárceles rosarinas tiene la doble inscripción de pertenencia al Colectivo “La Bemba del Sur” como al Programa “Educación en Cárcel”.

gunta que habría entonces que instalar sería no cuál de éstas prácticas pueden o no entrar en aquella clasificación o definición de “culturales” sino más bien cuáles son, efectivamente, esas “diferentes cosas”, esas “diferentes posibilidades” que construyen. Allí es donde se hace necesaria la inefable, detestable, pero a veces odiosamente necesaria tarea de distinguir o clasificar. Una clasificación que no se pretende estanca o inmóvil sino sólo punto de partida para comprender el complejo *patchwork* (Deleuze, 2004) que define al escenario que intentamos describir; un *patchwork* que a pesar de su cualidad lisa, lejos está de remitir ese aspecto a su carácter “homogéneo, al contrario: es un espacio amorfo, informal”. Y así como en el *patchwork* “el espacio no está constituido de la misma manera que en el bordado” porque no existe un centro, sino “un motivo de base (block)” compuesto de un único elemento cuya repetición “libera valores exclusivamente rítmicos, que se distinguen de las armonías del bordado” (Deleuze, 2004: 485), es que intentaremos situar las prácticas culturales en prisión en esa sinfonía de ritmos disimiles que, en algunos casos, componen sintonías ajustadas a las realidades institucionales y en otras pretenden construir esquemas atonales donde las disonancias (Adorno, 2009) provocan disrupciones en la escucha o desestructuren las estructuras punitivas generando risa o espanto (Adorno, 2009).

Volveremos más adelante sobre la tensión entre armonías y disonancias para pensar las modalidades de intervención que proponen las prácticas culturales en prisión pero, por lo pronto, nos interesa dejar enunciada esa diferenciación para adentrarnos en una breve retrato. Esbozo de un esquema que nos permita organizar una primera descripción sistemática de las prácticas culturales realizadas en prisión. Las organizaremos por Unidades Penitenciarias y en todas ellas se podrán reconocer la combinación de dos campos culturales bien definidos: arte y comunicación. En esta clasificación no inclui-

mos a las actividades enmarcadas en las estructuras de la educación formal (primaria, secundaria, superior) ni las prácticas referidas a las formación en profesiones que la propia cárcel dispone como parte de su modelo correccional (Sozzo, 2009); aunque sí incluimos talleres denominamos “productivos” o de “oficios” que no son promovidos por la prisión sino por organizaciones y/o colectivos externos; entendiendo que allí existe una singularidad propuesta desde un marco cultural diferenciado aunque, muchas veces, tal distinción no sea tan nítida ni precisa.

Para comenzar, nos referiremos a las prácticas que actualmente se desarrollan en la cárcel más antigua del sur provincial, la Unidad Penitenciaria n° 3, espacio en el que se fueron configurando, históricamente, las primeras prácticas culturales en contextos de encierro⁵². Así, en dicho penal es posible encontrarse con los talleres de “Comunicación y Arte”, “Cumbia”, “Narrativa y rap” y “Radio”⁵³. Siguiendo con un criterio cronológico de aparición de las prisiones en el mapa penal del sur santafesino, en la Unidad Penitenciaria ° 5 (mujeres) funcionan un taller de radio, el espacio destinado al armado de piezas textiles denominado “El Enredo”, y el taller de “Cosmética natural”. En lo que refiere a las prácticas culturales de la Unidad

52 Algunas de las prácticas que sentaron precedentes a las actuales son, por ejemplo, el taller de poesía realizado por la poeta rosarina Susana Valenti durante los años 2001 y 2010 en la Unidad Penitenciaria n° 3 de Rosario, o los talleres de teatro, música, títeres, mosaiquismo, muralismo, serigrafía, por mencionar sólo algunos, realizados durante más de 10 años –por distintos períodos cada uno- en dicho penal.

53 En la UP n° 3 también se realiza un taller de ajedrez a cargo de una agrupación política universitaria (“La Masotta”, Facultad de Psicología, UNR), denominado “Jackemateando”, que no incluimos aquí por remitir a una clasificación –dada por los propios integrantes- de un taller lúdico, situándose así como excepción de la clasificación propuesta.

n° 11 (Piñero), existen actualmente talleres de “Encuadernación”, “Escritura”, “Producción audiovisual”, “Oratoria” y el taller de fotografía “Foto Crazy”. Por otra parte, en la Unidad Penitenciaria n° 6 de Rosario, el espacio de literatura coordinado por los integrantes del Dispositivo Interdisciplinario de Salud (DIS) “Las Bastardillas son nuestras” funciona a la par de los talleres de “Comunicación y Cooperativismo”, el de “Producción audiovisual” y el de “Dibujo Tatroo”, que completan el esquema de espacios culturales en dicho penal. Asimismo, existe allí un importante despliegue de talleres de alfabetización que han complementado sus tareas con espacios de enseñanza del idioma inglés y francés. Finalmente, la última cárcel inaugurada en suelo santafesino (UP n° 16) cuenta con un solo taller (Encuadernación) que tuvo comienzo a mediados del año 2018⁵⁴.

Este es el escenario de prácticas culturales con el que, en términos descriptivos, nos encontramos en las cinco cárceles del sur de la provincia de Santa Fe y lo que pretendemos ahora es tomar dicha descripción como punto de partida para pensar las tensiones entre los diversos modos de intervención desplegados en cada uno de esos espacios. Sin la intención de proponer identificaciones puntuales respecto de quiénes (organizaciones, colectivos, partidos políticos, etc.) las realizan, abriremos un esquema posible de análisis que den cuenta de los abordajes, reconocidos a partir de la estadía y participación en el campo, que pretendemos comprender.

54 Muchas de estas prácticas han sido articuladas y enmarcadas, desde el año 2018, en una política pública provincial denominada “Nueva Oportunidad”, destinada a jóvenes de entre 18 y 34 años. Dicha iniciativa fue posible a partir de una articulación entre Ministerio de Desarrollo Social, Ministerio de Educación, el Colectivo “La Bemba del Sur” y el Programa “Educación en Cárceles” (FCP y RRII, UNR).

Asistir o posibilitar.

La justicia cultural en la encrucijada penal

La prisión se ha configurado, históricamente, para sostener su existencia en base a algunos argumentos tan sencillos como ambivalentes. Por un lado, la presencia sistemática de un ejercicio represivo que no sólo delimita tiempos, espacios y actividades para cada uno de los sujetos que emplaza (Foucault, 2004), sino también un conjunto de prácticas, discursos y subjetividades que pretenden, en su esquema correccionalista corregir, enderezar, volver más dóciles y útiles a los sujetos, y en el esquema depósito (Sozzo, 2009) reforzar el sentido de desechos sociales que les quepa a quienes habitan esos “vertederos humanos” (Bauman, 2008).

En el esquema correccional-productivo prevaleciente hasta finales del siglo XX, la prisión ha consolidado su ejercicio en combinación con una modalidad tratamental –de fuerte raigambre positivista- fundada en el tutelaje, en la dependencia absoluta, en una pedagogía de la irresponsabilidad que obtura todo tipo de posibilidades para construir trayectorias autónomas en el encierro, combinada con responsabilidades individuales en lo referido al carácter penal de las sanciones ejecutadas por dicha institución:

“el verdadero toque de gracia de esta verdadera pedagogía de la irresponsabilidad es la tutela. Este régimen establece, por definición, un estado de minoridad para el preso: el tutelado, que no es dueño de su conciencia ni de su cuerpo, es infantilizado por la reducción cotidiana de su voluntad. En esa condición infantil, minusválida, es imposible ser responsable.”
(Segato, 2003: 24)

La única responsabilidad asignada al detenido es aquella que remite al acto que –supuestamente⁵⁵- cometió y por el cual ha sido –o será- juzgado en términos penales. Lo que sucede luego es el refuerzo de un esquema tutelar donde la infantilización atraviesa no sólo a la prisión sino a un conjunto de instituciones que intervienen en su cotidianidad⁵⁶. Carácter tutelar ligado al asistencialismo como modalidad de interacción y vinculación con el otro.

Muchas de las prácticas culturales producidas en el encierro terminan inscribiéndose desde esa perspectiva, y más allá de las pretensiones críticas hacia la institución o las motivaciones de transformación propias de los actores y/o actrices que las coordinan, no hacen más que reforzar aquel carácter tutelar. Esto se produce, repetidamente, cuando el otro –la alteridad en términos de *differance* (Derrida, 1998)- es objeto de una continua revictimización que lo coloca en un estadio pasivo, de demanda inocua, de pedido constante, de exigencia que activa -de forma latente e inconsciente- ciertas culpabilidades –culturales, de clase, identitarias- haciendo perder de vista las singularidades y potencias de quien es, para el enfoque asumido en otra serie de prácticas culturales, no objeto de un práctica sino sujeto constitutivo de los escenarios prisionales. Por ejemplo, en algunos talleres las prácticas son configu-

55 Decimos “supuestamente” por el alto porcentaje de procesados –presos sin condena- que habitan las cárceles argentinas en general y santafesinas en particular. En dichos casos, los detenidos están acusados de cometer un delito pero a la espera del correspondiente juicio para confirmar o no sus responsabilidades penales.

56 Si bien en este artículo no profundizaremos sobre este aspecto, se reconoce en el funcionamiento de la educación formal –principalmente la escolarización primaria- la reproducción de infantilismos que van desde la decoración de aulas con textos para niños hasta interacciones cotidianas donde no sólo se recuperan las condiciones de anomalía y falta del educando sino que se las refuerza.

radas a partir de un método pedagógico clásico en el que el detenido aparece como sujeto de recepción de una serie de saberes y valores que vienen de afuera y que lo convertirán, al menos, en un “no-delincuente”. Preceptos básicos de los esquemas correccionalistas que pueden ser reconocidos en el siguiente enunciado:

“Chicos que tienen entre 30 y 20 años, y que bueno mientras los otros jóvenes, niños, tenían actitos en la escuela, ellos tenían una vida que no era la correcta, y así hoy queremos hacer un acto de justicia graduándolos como personas que saben leer y escribir” (Francisco, taller de alfabetización, declaración televisiva)

Allí, la posición de los talleristas es la de productores de un saber que los otros no sólo no poseen sino que ansían tener; siempre en términos de falta y restitución. Bajo ese enfoque, es recurrente escuchar como el “respeto”, la “participación” y la “asistencia” de los detenidos se tornan medidas cuasi-cuantitativas del “éxito” de una práctica cultural. Así, muchos actores y actrices externos terminan por delinear un proceso de infantilización donde el otro –en este caso el detenido– es reconocido sólo en términos de receptor de saberes que lo convertirán en “mejor persona” y le permitirán, tras la mera enunciación de los dolores provocados por la prisión en un programa de radio o en la nota de una revista, restituir “voces silenciadas” o “acalladas”. El recurrente enunciado de “darle voz a los que no tienen voz” se convierte en la máxima cristalización de la tutorización en la tallerización.

Ambivalencias que confunden la toma de posición por la situación de exclusión, violencia y avasallamiento de los Derechos de las personas privadas de su libertad con la pretensión de generar transformaciones de condiciones que, en definitiva, son estructurales y estructu-

rantes de la prisión. Se pierde entonces de vista las diversas formas en que estas instituciones construyen verdades, donde el ensamble práctico-discurso del preso también debe ser reconocido en interrelación con el resto y en su carácter táctico, como una “serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme y estable [...] una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes” (Foucault, 2008: 122).

Allí, los actores y actrices que intervienen en las interacciones cotidianas son parte de ese esquema táctico-estratégico. Contemplar esa dimensión problemática no obtura el reconocimiento de las condiciones asimétricas en las que se producen esos discursos, ni las posiciones que los detenidos ocupan en el conjunto de las relaciones de fuerza de la prisión sino que, por el contrario, son tomadas como punto de partida para un análisis de cómo las prácticas culturales se inscriben en dichos contextos.

Las preguntas serían entonces ¿qué potencialidades se habilitan si la única propuesta es reproducir acriticamente el discurso del otro? ¿es la empatía con esa producción discursiva un modo de promover la autonomía subjetiva o más bien el mecanismo para reforzar el carácter cíclico –y esperable- de las dinámicas institucionales de la prisión? Si el encuentro en un espacio cultural asume que allí resulta trascendente “darle voz a los que tienen voz” –definición que pone al sujeto en una posición pasiva e impotente- y que para tal acción vasta que el micrófono o la luz de la cámara se enciendan, restaría preguntarse qué tipo de herramientas se ponen a disposición para promover disputas de sentidos a la prisión y no una heroización del “otro” por soportar las condiciones del encierro. Sin desvalorizar el ejercicio mismo de la práctica cultural, la pregunta sigue siendo cuáles son las modalidades que habilitan interrogantes sobre dichas condiciones y cómo es posible, a raíz de ese desarme, construir unas nuevas.

Por tanto, la puesta en escena de algunas prácticas culturales en el encierro fluctúan entre el refuerzo de la infantilización y la necesidad de generar autonomías sobre las propias subjetividades otras. En estas últimas podría enmarcarse lo que que, en términos de Guattari, se podría clasificar como el trabajo con “minorías”:

“Es preciso distinguir las marginalidades de las minorías [...] En el lenguaje habitual podemos decir que las ‘personas margen’ (marginales) son las víctimas de una discriminación y son cada vez más controladas, vigiladas, asistidas en las sociedades [...] En el fondo, todo lo que no entra en las normas dominantes es encuadrado, clasificado en pequeños estantes, en espacios particulares...Las minorías son otra cosa: usted puede estar en una minoría porque usted quiere [...] Desgraciadamente (y esto ocurre a menudo), personas que quieren cambiar la sociedad tienen los mismos prejuicios, las mismas actitudes falocráticas, el mismo desconocimiento total de los deseos, que sólo pueden construirse y ser vividos en determinados vectores de singularidad, de autonomía (Guattari, 2013: 175-176)

Mientras que situarse en un enfoque predominante de la marginalidad hará reforzar los mecanismos de exclusión-inclusión (Agamben, 2002) que la cárcel reproduce a cada paso -por ser la marginalidad un concepto sociológico que termina anclando esencialismos subjetivos-, quienes realizan prácticas culturales desde esta perspectiva no logran trascender el abordaje de un sujeto como preso, de su nominación como tal, de una suerte de condición que parece necesario reforzar para denunciar las arbitrariedades y crueldades de un sistema opresivo y represivo como la cárcel. Mientras que situar las prácticas culturales como modalidades y ejercicios vitales de una minoría, habilitaría

procesos de autonomía y devenires múltiples; no porque el sujeto elija la condición de estar “preso” sino porque decide participar de espacios culturales donde se instala la potencialidad conceptual de la minoría, cuando esta es comprendida “en el sentido de un devenir, un devenir minoritario” (Guattari, 2013: 174). Allí se decide estar y a partir de esa afirmación construir escenarios posibles donde desplegar un sinfín de devenires que implosionen la nominación de preso; quiénes intervienen cotidianamente en el ejercicio de esas prácticas culturales no son presos sino que están presos, y las condiciones desde las que parten pueden ser marginales pero su horizonte trasciende esa marginalidad para construir una minoría, la de un agente cultural, un periodista, un artista, un músico, un filósofo, un sinfín de devenires que transforman subjetivamente e interpelan los sentidos que se construyen sobre cada uno de los intervinientes.

Así, mientras algunas prácticas no pueden correrse de un enfoque de la marginalidad que no hace más que reforzarla, dejarla al margen, y en ese dejar al margen la asistencia se presenta como una despersonalización y no un ejercicio crítico sobre el otro y uno mismo (una suerte de crítica racional sobre la racionalidad punitiva que los atraviesa), otras trabajan sobre la minoría como un devenir, un devenir otro, un devenir que discute los esencialismos y pone en crisis la propia condición de preso, un devenir agente cultural, un devenir estudiante, un devenir actor en el esquema de ficcionalizaciones de la cárcel, un devenir agenciamiento colectivo de enunciación que permita un práctica micropolítica que desarma y rearma las subjetividades y las identidades, que trata de construir hospitalidades (Derrida, 2006) en una institución inhóspita. Un desarme de los modelos de percepción (Guattari, 2013) que sitúe al deseo como motor desestructurante de las propias prácticas y discursos; un deseo que construya autonomías en una institución con fuertes pretensiones autonómicas para sí; un deseo que exija justicia cultural

en su ejercicio y no en demandas estériles confrontativas donde la pretensión libertaria se vuelve pobremente estratégica; libertad entendida entonces como generación de movimientos de destutelación habilitados y potenciados por las prácticas culturales que allí intervienen:

“Más vale renunciar a esperar lo que sea de un individuo pretendidamente libre, autónomo, consciente [...], si nada del orden de lo que llamamos aquí agenciamiento colectivo de enunciación es emplazado, para resistir a esta sujeción y desviarla de sus fines...” (Guattari, 2013: 31)

Por tanto, la justicia cultural, aquella que apunta al “desarrollo cultural como generación de autonomía, libertades y poderes colectivos” (Grimson, 2014: p. 14) es reconocible en el horizonte de algunas prácticas culturales desarrolladas actualmente en prisión, pero en plena convivencia y tensión con otras que lejos de pretender construir dicha justicia sostienen la necesidad de poner en escena demandas que reproducen los esquemas delimitadores y clasificatorios de la propia institución carcelaria; circularidad de la marginalidad que alimenta la maquinaria de aniquilación (Foucault, 2012) que es la prisión.

Por otra parte, las prácticas culturales que se pretenden desarticuladoras de los sentidos enquistados se sitúan desde una pedagogía dialógica, vital, posible (Freire, 2011) que reconoce y analiza un escenario complejo de múltiples incertidumbres donde la dinámica de descolectivización de los lazos laborales, sindicales, educativos, culturales (Castel, 2012) se torna cada vez más cierta, palpable, materializable; definiendo también un conjunto de incertidumbres a la que la propia cárcel contribuye (Crewe, 2007).

Así, en esos escenarios culturales, el desafío de muchos actores y actrices que intervienen cotidianamente en las prisiones se recono-

ce bajo la pretensión de construir espacios de autonomía en el marco de una institución que obtura *per se* todo tipo de proceso autonómico. Lazzaratto (2006) insiste en que los nuevos campos de posibles es una producción de lo nuevo; lo novedoso como escenario de disputa. Aquello que aparece interpelando el orden de lo normativizado y establecido produce un movimiento subjetivo. Entonces la disputa se vuelve una disputa por los sentidos en plural, el campo de posibles se vuelve así productor de nuevos lenguajes que desencianizan a los sujetos encerrados para abordar esos sentidos/identidades en clave situacional. Esos “nuevos” son configuraciones que se logran con una composición actualizada cotidianamente por la lógica intempestiva y el carácter de “rearme” que tiene la cárcel, una agotadora máquina de la estrategia y la negociación.

A modo de conclusiones.

Prácticas culturales en prisión: Puntos de partida

Lo que intentamos en el presente artículo no fue más que eso, una intención. La vacancia de estudios que aborden las prácticas culturales en contextos de encierro no pueden ser una excusa para amparar posibles déficits en los análisis expuestos, pero sí al menos un modo de reconocimiento sobre un camino a construir. Y si le queda algún consuelo a las Ciencias Sociales –desde donde nos situamos- es el de pensar que dichas prácticas tampoco han resultado ni resultan significativas para el campo de las políticas públicas que los Estados –en sus diferentes niveles, nacional, provincial y local- diseñan como parte de sus intervenciones en terreno. Por tanto, sobre ese mapa, los análisis y reflexiones aquí vertidos deben asumir su carácter precario, frágil, discutible, situado. El escenario que intentamos describir es un punto de

partida para futuras reflexiones donde la investigación científica asuma un papel preponderante, reflexivo, crítico, de un conjunto de prácticas que, históricamente, se han instalado sobre el mismo ostracismo y silencio carcelario que caracterizó, al menos hasta hace un poco más de una década, a las prisiones latinoamericanas (Del Olmo, 2001).

No pretendemos que este artefacto cultural que es el libro, ni el texto que aquí reproducimos, tenga la tarea o la pretensión de poner en jaque dicho ostracismo pero sí al menos pretende instalar una suerte de “iluminaciones profanas” (Benjamin, 1999) que pongan en primer plano la necesidad de generar interrogantes sobre prácticas que, desde el surgimiento de la cárcel moderna, se han situado más cerca de las estructuras y funcionalidades de la prisión que de su interpelación; inclusive cuando se cree asumir frente ella un papel disruptivo.

Sucede que, en repetidas ocasiones, la prisión, como aquel espacio extraño, lejano, irracional, nos sitúa frente a ella como en una suerte de “embeleco estúpido de lo exótico y lo incomprensible” (Ginzburg, 2008: 28) logrando que la posición asumida para su abordaje sea el del más cruel desentendimiento. Lejos de creer que allí habita lo exótico y lo incomprensible –más allá de que sí lo hace repetidamente lo intolerable-, nos reconocemos en la necesidad de pensar qué sucede de extra-ordinario, no de fascinante, sino de aquello que se despega o desmarca de los faustes de la normalización. Y allí las prácticas culturales con todas las diatribas y complejidades a cuestas – que sucintamente intentamos desplegar en este trabajo- se instalan generando movimientos, algunos contractivos y otros destructivos, agrietando el orden establecido e instalándose en un constante ejercicio de distanciamiento frente a las pretensiones de la prisión.

Lejos de creer que los actores y actrices participan de los esquemas represivos de esta agencia penal, resulta vital situar a las prácticas culturales en el encierro como una suerte de intersticio posible por las

cuales colarse para entender los esquemas rizomáticos que ni el más exacto de los esquemas disciplinarios podría contener. Sin emprender una tarea de deslumbramiento improductiva, el presente artículo no pretende más que instalar interrogantes sin importar sus insuficiencias porque, a fin de cuentas, de eso se trata: pretender respuestas cerradas y conclusivas no sería más que caer en la trampa de situarnos en un parnaso donde la visibilidad de los otros se vuelve difusa. Desde allí, la cartografía se vuelve imposible, será cuestión de volver al terreno para tratar de pensar otros puntos de partida y seguir analizando los devenires de las prácticas culturales en contextos de encierro. Luego sí, volver a mirarlas desde arriba, no para producir explicaciones iluministas y totalizantes sino para comprender las líneas que trazan aquellos dibujos a mano alzada, imperceptibles movimientos de un cuadro y una escena ávida de múltiples y continuas interrupciones.

Referencias

Adorno, T. (2009) *Disonancias: Introducción a la sociología de la música* Madrid, Akal

Agamben, G. (2002) *Homo Sacer I*, Madrid, Editorial Nacional de Madrid

Arce, M. P. (2018) "La Política Pública Penitenciaria de la Provincia de Santa Fe, y su influencia en el ejercicio profesional del Trabajo Social. Algunos apuntes para comprender por qué -y para qué- hacemos lo que hacemos". Tesis de Maestría. La Plata. Mimeo

Bauman, Z. (2008) *Vidas Desperdiciadas*, Buenos Aires, Paidós

Benjamin, W. (1999) *Tentativas sobre Brecht*, España, Taurus

Benjamin, W. (1999 a) *Ensayos escogidos*, México DF, Ediciones Coyoacán

Bourdieu, P. (1984) *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama
Brardinelli, R. y Algranti, J. (2013). *La re-invencción religiosa del encierro: Hermanitos, refugiados y cachivaches en los penales bonaerenses*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Caimari, L. (2004) *Apenas un delincuente: crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Crewe, B. (2007) Power, adaptation and resistance in a late-modern men's prison, en *British Journal of Criminology*, 47, 256–275. Recuperado de http://www.ross.mayfirst.org/files/power-adaptation-resistance_O.pdf

Chartier, R. (2006) *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Ed. Manantial

Chauvenet, A. (2006), “Privation de liberté et violence: le despotisme ordinaire en prison”, en *Desviance et Societe*, vol. 27, pp. 363-387

Chiponi, M. (2016) “Sujetos de lo posible. El acontecimiento de las prácticas culturales en la Unidad Penitenciaria N° 3 de Rosario” en *La Trama de la Comunicación*. Revista del Depto. de Comunicación, Escuela de Comunicación Social. Facultad de Ciencia Política y RR.II, Vol. 20, n° 2, pp. 163-176

De Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano I. El oficio de la historia*, México, Ed. Iberoamericana

Del Olmo, R. (2001), “¿Por qué el actual silencio carcelario en América Latina?” En Briceño León, R. (comp.) *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos

Derrida, J. (1998) *La Différance*. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra. Disponible en <http://www.amsafe.org.ar/formacion/images/2013-CursoDirectores/Eje4/Jacques%20Derrida%20-%20La%20Diferencia.pdf>

- Derrida, J. (2006) *La Hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Foucault, M. (2004) *Vigilar y Castigar: El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Foucault, M. (2007) *Seguridad, territorio, población: curso en el Collège de France: 1977-1978*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Foucault, M. (2008) *Historia de la sexualidad: I. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Foucault, M. (2012) *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Foucault, M. (2014) *Obrar mal, decir la verdad: Función de la confesión en la justicia. Curso de Lovaina, 1981*, Buenos Aires, Siglo XXI
- Ginzburg, C. (2008) *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, México, Océano.
- Goffman, E. (2001) *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Grimson, A. (2011) *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Grimson, A. (comp.) (2014) “Políticas para la justicia cultural”, en *Culturas políticas y políticas culturales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación de Altos Estudios Sociales.
- Grossberg, L. (2009) “El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construcciónismo y complejidad”, en *Revista Tabula Rasa*, N° 10, pp. 13-48.
- Grossberg, L. (2012) *Estudios culturales en tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Gual, R. (2017) “La prisión y la fábrica. Notas sobre el trabajo carcelario en el sistema penitenciario federal argentino”, en *Revista Delito y Sociedad*, N° 43, Santa Fe, pp. 91-120.
- Guattari, F. (2013). *Líneas de Fuga. Por otros mundos de posibles*, CABA, Cactus.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2013) *Micropolítica: cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Herrera, E. (2018) “Esto no te mata pero te enloquece. Modalidades y efectos de la violencia laboral en las cárceles de la provincia de Santa Fe durante el periodo 2008-2015. Un análisis de las normas y las prácticas”. Tesis de maestría en curso. Facultad de Ciencia Política y RRH, Universidad Nacional de Rosario. Mimeo

Lazzarato, M. (2006). *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires, Tinta Limón

Manchado, M. y Narciso, L. (2011) “De la ‘mística penitenciaria’ al progresismo penal: Continuidades y discontinuidades en la propuesta de una política penitenciaria progresista en la provincia de Santa Fe”, en Actas 11° Jornadas Rosarinas Antropología Sociocultural, Rosario.

Manchado, M. y Narciso, L. (2013). “De derechos e identidades: Una mirada sobre los efectos identitarios del ‘Estado Penitenciario’ en agentes del servicio penitenciario de la provincia de Santa Fe”, en *Revista de la Escuela de Antropología*, N° 19, Rosario.

Manchado, M. (2015) *Las insumisiones carcelarias: procesos comunicacionales y subjetivos en prisión*, Rosario, Río Ancho ediciones.

Mathiesen, T. (2003) *Juicio a la prisión*, Buenos Aires, Ediar.

Melossi, D., y Pavarini, M. (1980) *Cárcel y fábrica: los orígenes del sistema penitenciario (siglos xvi-xix)*, México, Siglo XXI Editores.

Miguez, D. (2007) Reciprocidad y poder en el sistema penal argentino. Del ‘pitufeo’ al motín de Sierra Chica, en Isla, A. comp. *En los márgenes de la ley: inseguridad y violencia en el Cono Sur*, Buenos Aires, Paidós.

Narciso, L. (2011) “Las dimensiones sensibles de las prácticas profesionales en la reforma política del Sistema Penitenciario de Santa Fe”, en *Revista de la Escuela de Antropología*, Facultad de hay, UNR. En prensa.

Piazzzi, C. (2011) *Justicia criminal y cárceles en Rosario (segunda mitad del siglo XIX)*, Rosario, Pro-Historia

Raffin, M. (2006) *La experiencia del horror: subjetividad y derechos humanos en las dictaduras y posdictaduras del Cono Sur*, Capítulo 1, Buenos Aires, Editores del Puerto

Rancière, J. (2013) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ed. Manantial.

Rusche, G.y Kirchheimer, O. (1984) *Pena y estructura social*, Bogotá, Temis

Salvatore, R. y Aguirre, C. (2017) “Revisitando El nacimiento de la penitenciaría en América Latina veinte años después”, en *Revista de Historia de las prisiones*, N° 4, pp. 7-42.

Segato, R. (2003) “El Sistema Penal como Pedagogía de la Irresponsabilidad y el Proyecto ‘Habla Preso: El Derecho Humano a la Palabra en la Cárcel’”. Serie Antropología, Brasil, Recuperado en http://vsites.unb.br/ics/dan/serie_antro.htm

Sozzo, M. (2009) Populismo punitivo, proyecto normalizador y “prisión depósito”, en *Argentina. Sistema Penal y Violencia*, N° 1, pp. 33-65.

Sykes, G. (2017) *La sociedad de los cautivos. Estudio de una cárcel de máxima seguridad*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

EL TEATRO EDUCATIVO COMO PRÁCTICA TERRITORIAL

Relatos de las experiencias del proyecto Caravana Teatro en Cabo Verde y Rosario

Paula Drenkard



Imagen 1. Estudiantes de la Escuela Primaria Capelinha mirando la obra de teatro. Ciudad de Praia, Isla de Santiago. Año 2013. Fuente: Archivo personal

Preludio

Durante varios años en mi recorrido laboral, académico y personal desarrollé una doble vía que a veces me creaba contradicciones, pujas internas, frustraciones y fundamentalmente preguntas: este carril en dos sentidos consistía, por un lado, en el quehacer académico y la labor investigativa en torno a temáticas sociales, culturales y educativas; y por el otro, en el estudio de ciertas áreas artísticas, así como también la práctica de la danza, la fotografía, la literatura y el teatro. Ambas vertientes, la académica y la cultural-artística, me sumergían en universos paralelos que no me resultaban fáciles de articular (en la perspectiva de trabajar con esos lenguajes amalgamados, sin que el saber se represente por lo académico y “lo otro” fuera una experiencia subsidiaria). Estos campos, sus lenguajes y sus modos de circulación definen también estatutos de legitimidad; por lo tanto, no estaba del todo legitimado llevar *el arte como práctica* a la academia -como otro camino del conocimiento-, como tampoco -en el universo del arte- “intelectualizar” la expresión artística, dándole otras aristas a la meramente creativo-expresiva. Estos choques y confrontaciones, aun perteneciendo a la era de los *géneros confusos* (Geertz, 1994) y de la interactividad, después de que en los 60’ el arte irrumpiera en las calles, así como los saberes académicos se diseminaran por todo el tejido socio-cultural, y de que ahora la cultura -en sus diferentes aspectos y dimensiones- se jugara en espirales inter-discursivos y trans-disciplinarios; continúan existiendo en los ámbitos encorsetados donde es necesario defender determinados vínculos de poder-saber y establecer paradigmas hegemónicos en los modos del aprendizaje y de la construcción del conocimiento.

Como dice Iain Chambers (1997), mi mejor definición era ser extranjera de la propia tierra donde desarrollaba esas prácticas imprecisas; no pertenecía -categóricamente- ni a uno ni a otro espacio significativo y

al mismo tiempo era una parte “no dicha” de ambos. En este vericuetto existencial, decidí desarrollar un seminario de investigación anual y optativo -en el marco de la carrera de comunicación social de la UNR-, en el cual comencé a experimentar los recursos -tanto simbólicos como técnicos- que me daban la literatura, las artes escénicas y las prácticas de movimiento o corporales, en articulación con trayectos del psicoanálisis, de la filosofía y de los estudios culturales, que fui eligiendo casi azarosamente (como los trayectos de una vida).

De esta manera, fui transitando un ir y venir desde la lectura, la transmisión conceptual, la construcción de un pensamiento plural, hacia y desde los lenguajes artísticos, dentro de un ámbito educativo universitario. Esto llevó -entre muchos otros gestos- a quitar los bancos y las sillas de la sala de aula en la mayoría de las ocasiones, a discutir posiciones epistemológicas en las escalinatas del edificio facultativo o en la cancha de fútbol, a crear una reflexión sobre las acciones sociales y culturales desde el movimiento de salir a la calle o de irrumpir en espacios académicos con situaciones inesperadas o no habituales a esos espacios (performances-intervenciones-instalaciones); orientados por una construcción devenida de la experimentación senso-perceptiva, del ensayo de otras lenguas en la propia y de la utilización de conocimientos extra-cotidianos (Barba, 1989) y pre-cognitivos (Merleau Ponty, 1977), que atravesaban todo el trabajo -antes exclusivamente intelectual-.

Me era necesario construir desde otros ámbitos, hacer conjugar estos recorridos, encontrar vínculos y red entre los autores, en sus propias investigaciones -producto de contextos concretos de vida- y descubrir otros escritores/ensayistas/teóricos que crearan pensamiento desde una práctica vital: las artes y la cultura en términos amplios y a la vez singulares. Esto me llevó a conocer artistas de sus propios pensamientos-obra, en general personajes desalineados de posturas ideológicas

y epistemológicas taxativas. Ha sido un proceso de enriquecimiento que me permitió encontrar espacios de identificación y puntos de posicionamiento, como también momentos de clausura significativa que luego me reconducían a otros posibles sentidos (el movimiento hace eso); y en eso, de-construir una identidad/estilo propios -fuera de los márgenes y lenguajes instituidos, pero al mismo tiempo dentro de los marcos de una institución-. Todo este devenir concluye o se continúa en un espacio vital de intersección: **una lúnula** entre lo académico y lo artístico, en la cual el recorrido mismo me autorizaba a seguir en esas direcciones, aunque la institución formal educativa no las terminara de legitimar.

Más o menos fiel a la idea de aquellos géneros confusos de Clifford Geertz y a pensadores-artistas como John Berger, Stuart Hall, Jean Luc Nancy, Susan Sontag, Eugenio Barba, Joseph Beuys, Antonin Artaud, entre otras/os; vislumbé una posibilidad de acción-pensamiento en un ámbito de transmisión de saberes que fue la incubadora de proyectos educativos que tenían como eje fundamental -herramienta y recurso-, las prácticas (conjunto de técnicas) y el lenguaje (sistema de reglas articulados en un hacer cotidiano) del arte. Previo a esto, el alimento de un hacer colectivo, de una creación mancomunada con los estudiantes de los diversos años de este seminario, que resultaba en performances en ámbitos inesperados, instalaciones artístico-documentales e infinidad de escritos creativos, collages visuales, sonoridades expresivas, pastiches co-creados con las/los estudiantes, ayudantes alumnas/os, profesores/as adscritas, en 13 años de labor -desde el año 2004-; que también nos definían en un accionar micro (muy micro) político.

Muchas veces, nada mejor que una expresión artística: un texto elíptico, una imagen, una obra de teatro, una instalación, una performance; para develarnos un estado de cosas e impulsarnos a la transformación (socio-cultural), como “un posible”. El arte para mí, y en mi ex-

perencia particular, el movimiento, la performance y el teatro; han sido esa *potencia de ser* (en el más lúdico sentido spinozeano). Esa potencia de ser implica -con el movimiento-, la transformación, el significante que difiere su sentido y se diferencia, para tomar posiciones alternas y crear nuevos territorios espacio-temporales.

Los nudos Educación - Arte - Comunicación - Cultura, empezaban a deshacerse en finos hilos que aún no tejían una trama clara pero se orientaban a trazar itinerarios insospechados, entre lo irreverente y lo formal, entre lo desordenado y lo eficaz (o potente⁵⁷). Como en la “ciencias”, en el teatro se “ensayan” o se “experimentan” cosas -como posibles o como “hipo-tesis”-, se hacen “pruebas” para encontrar caminos, respuestas, confirmaciones; reconociendo en ambos, que el error puede ser una fisura que muestra o funda otros rumbos y territorios. Se crea algo que no existía, y eso puede hacer trama en el propio universo simbólico; lo cual necesariamente tiene consecuencias transformadoras.

En este andar -a veces a tientas- hubo dos circunstancias que terminaron de definir la posibilidad concreta de armar lo que fue, tiempo después, un proyecto educativo-cultural:

57 “Potente/potencia” son términos que me parecen acertados porque logran expresar y correr de lugar a lo que en el lenguaje técnico -tanto de ciertas líneas de proyectos de investigación social, de proyectos de cooperación y desarrollo como también de acciones estatales o políticas institucionales- se plantea como un objetivo sine qua non, y esto es: el ser “eficaz” o la “eficacia” de una acción/proyecto/ programa. El arte, entonces, no es *eficaz*, en tanto no responde a las lógicas utilitarias de ciertas esferas de saber-poder (en el marco del orden capitalista moderno contemporáneo) aunque muchas veces sea cooptado por estas lógicas de producción/reproducción; sin embargo, se podría afirmar que el arte es potente (¿es útil?), en tanto transforma, mueve estructuras, crea otros órdenes, devela un estado de cosas, expresa modos diversos y posibles de estar en el mundo. Siguiendo los requerimientos institucionales y de los proyectos antes mencionados, muchas veces tenemos que utilizar el concepto de “eficacia”, aunque lo que se persigue es justamente el logro de esos efectos de ‘potencia’ que tienen los recursos brindados por las artes (en este caso más específicamente, el teatro).

- El encuentro con un director y profesor de teatro, que tenía una particular mirada hacia lo social y lo educativo (lo que hace sociedad, lo que genera el vínculo humano desde lo más primario hasta las instancias complejas -en las que las relaciones de poder y el hacer mismo se enfrentan y a veces estallan-).
- La convocatoria desde “lo extranjero” para realizar una experiencia de este tenor. Esta convocatoria vino de la mano de un organismo de cooperación internacional y en una tierra radicalmente extraña -quizás el terreno más propicio para desafiar nuestra creatividad-: África⁵⁸.

Introducción al hacer-decir

Las prácticas discursivas son diversas, allí también hay fronteras que se han desplazado y ordenamientos que se han re-acomodado; aun así ciertas tradiciones normativas rigen los modos en los que construimos pensamiento como también en los que lo transmitimos.

Aunque fuera un contra-sentido, y el capítulo de este libro sea parte de un acopio de arduas labores investigativas y exija ciertas condiciones, el texto que está a *decorrer*⁵⁹, continuará escribiéndose en una alternancia entre la primera persona -singular y plural- y la tercera persona; disponiéndose en un juego no pre-diseñado sino abierto al diálogo, desarmando algunos procedimientos y creando la hendedura entre esos

58 Si hay un espacio geográfico-cultural que en el imaginario, aún hoy, aparece como lo radicalmente “otro”, ese es África; si bien hay un nutrido ideario sobre este enorme territorio (como si fuera “uno” igual), se presenta quizás en el límite de la representación.

59 Decorrer en portugués significa transcurrir.

dos territorios: el arte y lo educativo (o entre el Africa desaliñada y una Argentina siempre en discusión).

Más allá de las justificaciones estilísticas, esto introduce también una forma de mirar el trabajo realizado y una perspectiva para pensar cómo puede ser diseñar proyectos futuros. Entonces, me propongo también una distancia, para desplazarme fluidamente: mirar desde aquí y hacia allá, en un allá que también vuelve. Me permito lo que me brinda la lengua, a veces un lenguaje técnico, otras un lenguaje metafórico, que me abren posibilidades para explicar o relatar desde ciertos giros interpretativos y con mayor libertad.

Todo este arpegio constituye una instancia preliminar que rebusca y al mismo tiempo se escabulle del lenguaje académico; me es imposible relatar hoy en día la experiencia sino desde *el estilo* con el que se tejió esta pequeña historia, de ahí el enunciar en alternancia las personas del enunciado (según cual fuera el caso y a quienes involucre), dejando permear el relato con pasajes más formales -pues el recorrido y la producción han sido en articulación con instituciones y de ellas las demandas, las condiciones, los ejercicios de poder, el “aparato conceptual” que trae consigo: los “objetivos”, el “marco operativo”, “los resultados esperados”, entre otros conceptos.

En esta pluralidad (o melange) enunciativa que no es sino producto de relatar “lo vivido” como me aparece construido en la memoria, me he dispuesto, a veces displicentemente y otras a contrapelo, a negociar entre esas -difusas- posiciones cuasi epistemológicas (desde el tecnicismo institucional al dialogismo hermenéutico), pues los proyectos nunca son unilaterales ni aislados.

Primera articulación: territorio iniciático

a. Navegar es preciso

En el año 2013 nos llega a mí, Profesora e Investigadora de la UNR, y a Santiago Dejesús, Director y Profesor de Teatro de la ciudad de Rosario, una convocatoria de la Cooperación Internacional (más precisamente de la Cooperación Luxemburguesa), para la realización de un proyecto de educación a través del teatro, en Cabo Verde, África⁶⁰. Esta convocatoria surge con motivo de los trabajos que veníamos realizando -dentro y fuera de ámbitos educativos e incluso en el marco de la cooperación internacional⁶¹-. La propuesta consistía en aplicar las herramientas que pudieran

⁶⁰ Cabo Verde es un pequeño país del África Occidental, enclavado en el mar, porque Cabo Verde también es un archipiélago. Lo conforman diez islas que, según la leyenda, son fruto del momento en que Dios se sacudió el polvo de sus manos, después de haber creado la Tierra.

Así es Cabo Verde, un montoncito esparcido de tierra olvidada, desechada, un resto del mundo, que explota de vez en cuando con su volcán, se adormece en los días siempre cálidos y se despierta iracunda por los vientos provenientes del desierto cercano.

Cabo Verde también es la diáspora, también su gente está esparcida por el mundo y ha hecho comunidad en todos los lugares donde emigró, como aquí en Argentina, desde inclusive el siglo pasado y aún más, el siglo de la conquista. Y es una ex-colonia portuguesa y un país recientemente independiente (1975), y es África pero más cerca de Europa, y su lengua es el criollo (mezcla endemoniada del portugués colonial y el mandinga africano).

Ha sido tierra de esclavos, ese es su origen, la mezcla arrasada, obligada, mal tratada, las formas mínimas de resistir y al mismo tiempo seguir subyugados por un amo que no se resigna a irse del todo. Su estampa es el orgullo de unos orígenes inciertos y el resentimiento hacia cualquier autoridad, disfrazado a veces de complacencia y otras, de furia.

⁶¹ Trabajos de investigación y diagnóstico de proyectos educativos de enseñanza primaria y secundaria en Nicaragua para la Unión Europea y la AECID. Creación y ejecución de un Proyecto artístico-social en Nicaragua y Cuba, fi-

devenir del teatro, para la sensibilización y educación de niños en situación de escolaridad; las temáticas, sobre las cuales se precisaba sensibilizar y transmitir contenidos -de forma lúdica e interactiva-, eran principalmente: salud, higiene, alimentación, cuidado del medio ambiente. El objetivo era enseñar a niños escolarizados estos contenidos, de manera que se vincularan con su vida cotidiana (a través de obras de teatro y de un trabajo inter-aulas con dinámicas participativas); para lograr, a mediano/largo plazo, un cambio de hábitos y mejorar su calidad de vida.

En el momento en el que recibí la invitación, sólo reconocía la música de Cesárea Évora y un ansia histórica de conocer África; fue ahí donde comenzó la travesía. Además de la sorpresa por lo inhóspito -pues en ese momento no tenía imágenes mentales sobre aquel lugar-, se sumó la incertidumbre acerca de la propuesta en sí misma: pensar, diseñar, planificar y ejecutar un proyecto de educación, que tendría como eje primordial al teatro y cuyo nombre sería “Caravana de Teatro”. En un principio, no sabíamos si lo que íbamos a desarrollar era un proyecto de educación a través del arte o proyectos culturales con objetivos pedagógicos o proyectos de aprendizaje y sensibilización desde lenguajes artísticos (aún se hacía difícil una definición taxonómica). Allí mismo, en esa complejidad que nos desafiaba en nuestros propios saberes y experiencias, en el vacío de lo que estaba por-venir; veíamos una salida, un vaso comunicante, un recurso.

b. Aterrizaje

Llegamos a Cabo Verde como quien llega a la tierra de nadie, un calor sofocante nos recibía, una aridez geográfica pero también humana pa-

nunciado por la organización HIVOS Internacional. Dictado de seminarios sobre Arte e Identidad en contextos sociales vulnerables en El Salvador, Nicaragua, Cuba y Paraguay (auspiciados por la AECID).

recía anunciar que el sueño romántico de vivir en ese territorio y trabajar para el arte, se deshacía rápidamente.

El inicio fue complicado: el proyecto Caravana de Teatro estaba alojado en el marco de la Cooperación Luxemburguesa Internacional, que en Cabo Verde tiene un gran peso y desarrollo (una de las mayores diásporas caboverdianas están en Luxemburgo), y sus contrapartes nacionales eran el Ministerio de Educación, el Ministerio de Salud y el Ministerio de Cultura (posteriormente se sumó el Ministerio de Medio Ambiente). Es decir, había que jugar tanto con la rigidez y exigencia extenuantes de la Cooperación Internacional y su gran burocracia⁶², como con la displicencia, lentitud y resistencia de los Ministerios Caboverdianos; pero sobre todo, y aun habiendo sido convocados para realizar este proyecto (que ganó un concurso oficial contra otros oponentes), había que convencer a esas diferentes instituciones que “los lenguajes artísticos” eran una herramienta potente y legítima y que estos argentinos -que venían del sur del mundo, de *otro resto del mundo*-, sabían lo que hacían.

Ciertamente llegamos a tierra de nadie, pues no había ningún antecedente similar, o más o menos cercano -dentro de la esfera de la cooperación internacional⁶³- que pudiera darnos algunas pistas; tam-

62 En mi experiencia, dentro de la llamada Cooperación Internacional, he observado -con mucha desazón- que muchas veces se pierde el horizonte de los objetivos en torno al “desarrollo” (concepto discutible) como también la convicción real de “cooperar” en función de mejorar la situación de vida de los lugares donde estos proyectos se desenvuelven. Generalmente, los organismos y sus proyectos, se involucran en la medida en que logran la visibilidad de los países desde donde parte el financiamiento y definen el “éxito” de estos proyectos y sus funcionarios, en relación a un reconocimiento que resulta en réditos políticos y económicos para dichos países (y no para aquellos donde se aplican los beneficios de sus acciones).

63 Hemos indagado al respecto y desde la Unión Europea (UE), la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y otras cooperaciones para el desarrollo, nos han informado que no hay antecedentes de proyectos que trabajen en esta ar-

poco había una tradición teatral enraizada en la cultura caboverdiana, y menos aún un proyecto que enlazara el teatro con la educación. Estos argentinos que sabían lo que hacían, al principio sabían poca cosa; lo que fundamentalmente no sabíamos era si podríamos estar a la altura de lo que se nos solicitaba e incluso de nuestras propias expectativas.

Desde el inicio, lo que íbamos haciendo era producto de la experiencia de años (en educación, teatro y performance, comunicación y psicología), de la creatividad y también de un sentido en el que confiábamos cada vez más: la intuición, en la que operan una escucha aguda y una observación penetrante (Carlo Guinzburg hablaría más bien del olfato y la observación detectivesca, o del marco del paradigma indiciario).

c. Primeros pasos

Teníamos un mapa de acciones, de tiempos, de objetivos, ciertas características reconocibles de la población a la que nos dirigíamos, la precisión de los resultados que se esperaban y el matiz de un punto nodal del proyecto: trabajar simultáneamente con dos lenguas extranjeras (portugués y criollo); con las que nos teníamos que comunicar, escribir y relacionarnos.

Uno de los primeros pasos fue ajustar el diseño, la fundamentación y la planificación del proyecto (en base a los objetivos, la población, lugares de acción, actividades previstas, resultados), de acuerdo al conocimiento y exploración del terreno específico al proyecto, el estudio de la cultura local (y en ello los relatos, narrativas, historia), el estudio de las

ticulación para la Cooperación Internacional, con resultados claros, propuestas de sustentabilidad y cuyos fundamentos epistemológicos y metodológicos - amén de su *modus operandi*- se establezcan en una inter-discursividad con lenguajes alternos y artísticos.

instituciones con las que trabajaríamos (sus condiciones históricas, relaciones de poder internas y externas); y más allá de esto, la observación desde la posición ventajosa que brinda el ser extranjero: una distancia afectiva, la abstinencia de prejuicios e imaginarios, una sensibilidad profunda (los sentidos y percepciones están en una atención constante -aún dispersa-, en una porosidad que resulta luego en experiencias estructurantes).

Los segundos pasos fueron establecer los lazos con los Ministerios y con las diferentes instancias institucionales de cada Ministerio (escuelas, centros de salud, centros culturales), como también con las diferentes municipalidades de los lugares donde trabajaríamos y, a partir de ahí, re-definir esos objetivos, acciones y formas de trabajar conjuntamente, para ello era fundamental: presentarles el diseño del proyecto (la propuesta); intercambiar ideas, escuchar sugerencias; confrontar con los obstáculos que cada institución y funcionario presentaba (desde sus propias esferas).

Además de los ministros, funcionarios, representantes de la cooperación; encontramos a las personas *reales*, aquellas que estaban fuera de las instituciones y que nos ofrecieron retazos del universo simbólico de Cabo Verde -especialmente de la isla de Santiago, donde se iba a desarrollar la primera etapa del proyecto-, como también aspectos fundamentales de la ramazón socioeconómica y vital del país insular.

Esta gente, en su mayoría caboverdianos y algunos extranjeros, nos brindaron las huellas de las posibles personas con las que armaríamos el equipo de esta Caravana: actores, actrices, músicos, bailarines y bailarinas, activistas sociales, también futuros educadores.

De este modo, y casi simultáneamente al trabajo con las instituciones y espacios de acción, conformamos el primer núcleo “caravana de teatro”, es decir armamos una compañía de artistas-educadores; mientras escribíamos las obras de teatro -que serían el punto de partida, a

partir del cual desarrollaríamos las temáticas en cada escuela, en cada comunidad, en cada sala de aula- siendo ese el puntapié del dispositivo.

Parecíamos un pulpo tratando de maniobrar varias cosas al mismo tiempo y en diversos sentidos: múltiples reuniones, múltiples encuentros, escritura de proyecto, fundamentación y planificación, escritura de obras de teatro y definición de acciones en terreno: lo lúdico y lo creativo como aquello sujeto a demandas, se debatía en un conflicto -con sus consecuentes disputas por el sentido- entre lo que estábamos haciendo y el contenido de lo que hacíamos. Ese mismo conflicto, en el propio proceso, nos estaba transformando.

d. La Compañía Caravana de Teatro



Imagen 2. Función de teatro en la Escuela Calabaceira de la ciudad de Praia - Isla de Santiago. Año 2014. Fuente: Archivo personal

Cuando uno llega a un sitio nuevo, muy diferente en rasgos culturales a los conocidos, llega a lo que nombré antes como “tierra de nadie” y llega también a lo inhóspito, aparece una página en blanco, donde no se sabe cuál ni cómo va a ser la historia; no hay un antes pero seguramente, al empezar a escribir el cuento, se trazará un antes y un después en la propia historia (singular y subjetiva), a partir de esa experiencia fundadora. Las primeras personas con las que uno se relaciona son claves en la medida en que aparecen casi azarosamente y, sin explicación alguna, dejan un sello en la memoria que se construye en esa tierra nueva -que pronto deja de ser “de nadie”-.

Alguna vez leí que el extranjero necesita de la hospitalidad de esos otros que están ahí, casi a la espera de que ocurra algo y de que alguien haga una diferencia en la rutina cotidiana. Como lo mencioné antes, en Cabo Verde no hay tradición teatral, los artistas en general no están agrupados y, como quien dice, había que buscarlos bajo las baldosas. Hicimos un casting nacional e invitamos a participar a muchas personas tocando las puertas y enviando mensajes en Facebook (amén de la convocatoria oficial), gracias a los datos que nos brindaron aquellos primeros “informantes claves”. Sorprendentemente, se presentaron 140 personas de todo tipo y de distintas islas, con las más variadas experiencias. Entre ellos, sólo había una mujer que era una actriz con trayectoria escénica y, en general, se presentaron actores y actrices con escasa experiencia y formación escénica. Ninguno había trabajado en ámbitos educativos. Algunos tenían sensibilidad social, todos estaban atravesados por una historia de pobreza y por un ansia de trabajar desde el arte.

En la elección operó el ojo intuitivo (pre-expresivo diría Merleau Ponty), que está más despierto en situaciones donde se sale de lo “habitual” y de los marcos de referencia reconocidos: la Caravana de Teatro quedó conformada por la única actriz que llegó al casting, un músico con sensibilidad social, un actor incipiente, un gran bailarín y quien

sería la asistente general del proyecto: una ex bailarina, que también tenía una labor importante en espacios sociales. Algunos de ellos no habían terminado la escuela secundaria pero contaban con la experiencia que da el “trotar mundos”.

e. El proyecto de Teatro Educativo⁶⁴ (Educación + Arte)

De esta manera, la Caravana de Teatro era un proyecto y era también una compañía conformada por artistas caboverdianos, que llevarían a las escuelas primarias de Cabo Verde, un dispositivo compuesto -entre otras cosas- por obras de teatro. Las obras trabajarían las temáticas de salud, alimentación, medio ambiente -exigidas en los “términos de referencia del proyecto”, a las que se fueron agregando otras -a medida que íbamos registrando las necesidades de cada lugar y de los lugares en su conjunto- como el cuidado del agua, la separación y reciclado de la basura, la problemática de la violencia así como del consumo de alcohol y tabaco. Comenzamos a nombrar las cuestiones en torno a la equidad de género, los valores de la ciudadanía y el trabajo comunitario.

Todos estos temas son esenciales para la vida, sin embargo en una nomenclatura técnica u oficial aparecen como abstracciones si no se los enlaza a experiencias concretas, imprescindibles para para los ni-

⁶⁴ La palabra educar lleva la raíz de la palabra latina ducere (educare/educere). Ducere viene de una raíz indoeuropea deuk, que significa guiar; con lo que educar sería “guiar o conducir” en el conocimiento. Idéntico significado tiene la palabra griega “pedagogo”, paidós (niño) y agogós (que conduce).

La palabra aprender es de procedencia latina bajo denominación “aprehendēre” compuesto del prefijo “ap” equivalente a “ad” cercanía y de “prehendēre” que significa percibir. En uso anticuado se dice prender o encender algo. Una cercanía perceptiva, un aprendizaje como un proceso donde se enlazan necesariamente lo cognitivo, lo perceptivo y lo emocional.

ños y niñas de Cabo Verde. El objetivo era hacer vivencia de estos temas, que de la comunicación con lenguajes no convencionales resulten aprendizajes significativos; esta era la apuesta que se realizaría a través de las obras de teatro y de trabajos con dinámicas interactivas en lo que -ya a esa altura- empezamos a nombrar como “teatro educativo” o “teatro pedagógico”. Es así que creamos “el dispositivo de teatro educativo” y lo conceptualizamos de acuerdo a nuestros saberes y fundamentalmente a la experiencia vivida.

La pedagogía teatral se puede definir como una metodología de enseñanza que utiliza diversas técnicas y fundamentalmente el juego dramático para desarrollar procesos de aprendizaje. De esta manera, el Teatro Educativo o Pedagógico es un importante recurso de educación y comunicación, en el que los contenidos/cuestiones/temas son transmitidos de forma más directa e inmediata que con metodologías de aprendizaje tradicionales, pues se ponen en juego procesos cognitivos y emotivos que trabajan en asociación⁶⁵ gracias a los mecanismos de identificación del público participante con las historias y los personajes presentados. Esto hace que los conocimientos se aprehendan además de aprenderse, por ello mismo perduran en el tiempo; garantizando resultados significativos en términos de aprendizaje. Por otra parte el espectador también es actor (se trata de obras interactivas y de juegos participativos), de allí el concepto de espec-actor⁶⁶; de forma

65 El aprendizaje siempre es un proceso cognitivo-emotivo, si no está el deseo de transmitir ni el deseo de aprender (curiosidad) no hay aprendizaje posible; de otro modo es sólo una reproducción mnemotécnica cuyo destino final es “apagarse”.

66 Espectac-actor es un concepto acuñado por Augusto Boal, quien creó el “Teatro del oprimido”, que luego devino en el Teatro Fórum: un sistema de juegos, ejercicios y técnicas que busca la transformación de la realidad a través del arte, apuntando a la des-mecanización física e intelectual de sus participantes y a la dramatización como un instrumento eficaz para la comprensión y la bús-

que logra interpretar fácilmente aquello que se relata (lo que se pone en “escena”) e interactuar con esas historias, siendo él mismo un participante. Es por esto que puede integrar a su propia experiencia esas nuevas perspectivas/posiciones y las dramatizaciones se convierten en plataformas de experimentación (donde se encuentran opciones y caminos diferentes para resolver y elaborar tanto situaciones de la vida cotidiana como otras extra-cotidianas). Por lo tanto, es un método que desarrolla la imaginación, la creatividad (capacidad de inventar) y aumenta la curiosidad -en el sentido de descubrir y construir nuevos aprendizajes-, en un espacio de libertad: las personas que forman parte del proceso de dramatización pueden -a través de la ficción/metaforización- expresar/hablar/actuar las problemáticas/conflictos de su entorno, más libremente.

Por ello el Teatro Educativo puede ser participativo, integrador, revelador y democrático: ocurre con otros y para otros -no es posible pensar un teatro en soledad-. De este modo, para este dispositivo es fundamental escuchar/oír los diversos puntos de vista. Cada estudiante-participante-actor-actriz tienen un saber que hay que valorar y potenciar; se llevan temáticas y problemáticas al espacio teatral o dramático para significarlas y re-significarlas, de este modo se vuelve también reflexivo. Como diría Roland Barthes sobre la fotografía: cuando punza al espectador es pensativa; podríamos afirmar que el teatro, en su aspecto educativo-participativo, puede ser *pensativo*.

Teniendo en cuenta los parámetros que definimos dentro de nuestro dispositivo de trabajo, inspirados en las ideas de Paulo Freire sobre

queda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas se propone transformar al espectador (ser pasivo) en espec-actor, protagonista de la acción dramática (sujeto creador), estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. El espectador ve, asiste; el espec-actor ve y actúa, o mejor dicho ve para actuar en la escena y en la vida.

la educación popular y en el teatro fórum de Augusto Boal (reformulados según este momento histórico-cultural y sobre nuestra propia *idea-experiencia sobre comunicación-educación* y teatro), fuimos construyendo las historias y sus tópicos en las obras de teatro, desde esa configuración lúdica e interactiva. Estas historias partían de los universos sensibles a los niños, así como de lo que íbamos interpretando sobre la cultura caboverdiana: había magia, música, poesía, símbolos de una tradición y los contenidos que nos interesaba comunicar o las cuestiones que *poníamos en común* de las que queríamos *hablar-con* ellos. Por otra parte, este trayecto se fue diseñando en base a infinidad de diálogos con distintos actores sociales y fundamentalmente con las niñas y los niños -quienes nos daban la matriz de estos “cuentos”-. Todo se entramaba en una red de historias, que luego podían ser claramente identificadas por las/os niñas/os y por las personas adultas (ya que tenían que ver con su propio acervo en relatos, ritmos, imágenes y con el reconocimiento de sus propios valores y sentidos).

Teníamos la expectativa -el objetivo- de que estos aprendizajes significativos les dejaran una huella, y la oportunidad de lograr cambios en sus hábitos y costumbres atendiendo a sus necesidades y deseos, para mejorar su calidad de vida. Por lo tanto, las intervenciones en las escuelas implicaban un proceso que no terminaba de una sola vez.

Las obras las escribimos en lengua portuguesa y criola, entrenamos a los artistas en un registro abierto e interactivo del lenguaje teatral, transmitimos -mediante herramientas simples y concretas- el objetivo pedagógico a través de una marcación precisa y ajustada (y una labor diaria de muchas horas de trabajo).

Aquí nos encontramos también con África, que danza y suena, pero las artes más occidentales u occidentalizadas, las artes de la urbe y la modernidad, aún parecen serle ajenas o extrañas; incorporar el lenguaje teatral, el ritmo escénico, el espacio de una comunicación diferente

al ritual primitivo -pero con esa unidad significativa-, fue un proceso lento e inacabado (al que siempre había que volver). Con lo que contábamos era con la expresividad y la agilidad psicomotriz, las máscaras podían ser muchas, los movimientos y acciones se ampliaban y diversificaban, había terreno para hacer.

La educación es más simple y más llana y es diferente en Cabo Verde. Crear un compromiso y una continuidad en el trabajo también fue otro desafío, hay una historia de precariedad en muchos sentidos, que obliga a la gente a deshacerse rápidamente de cualquier posible construcción estructurante (al modo occidental). Desarrollar una experiencia en la cual quienes estaban involucrados aprehendan lo que significaba un Proyecto Educativo: con sus fases, sus pasos, sus requerimientos formales, la burocracia implícita, el protocolo propio, la idea de unos objetivos, de unos resultados y una metodología de acción; también fue otro aprendizaje en común.

Con todos los obstáculos y dificultades que implicaba esto, la caravana de teatro tuvo cinco integrantes a todo terreno (eso sí es un carácter casi inherente al caboverdiano: puede adaptarse a cualquier circunstancia y contratiempo, sin parecer sufrirlo).

Fuimos entre tres y cinco veces a cada escuela; **en 3 años llegamos a abarcar un total de 187 escuelas de 5 diferentes islas**. En una primera instancia íbamos a **reconocer el terreno** y conversar con los actores sociales involucrados (técnicos educativos municipales, coordinadores pedagógicos, directores/as y maestras/os); luego interveníamos con **tres obras diferentes de teatro** (las cuales tenían un hilo conductor entre ellas y comprendían los diferentes temas que nos interesaba tratar). Entre cada una de las obras de teatro, realizábamos un trabajo de **seguimiento o acompañamiento**, que consistía en el desarrollo de dinámicas lúdicas y participativas con las niñas y los niños en el espacio del aula y de grupos focales con las/os maestras/os. La idea era

interactuar directamente con ellos y ellas, a partir y a través de diversas dinámicas que los volviera protagonistas: juegos teatrales y expresivos, así como también extensas conversaciones donde *todos se permitían hablar* de las cosas que allí interesaban (los “temas principales” y los “subtemas”, que aparecían espontáneamente y definían otros campos de acción).

Esta labor, además de reforzar los procesos de trasmisión y comunicación -que generaban las obras en sí mismas-, nos permitía realizar un diagnóstico de las escuelas y de nuestro propio trabajo/proyecto: las niñas y los niños nos decían si lo que estábamos haciendo dejaba alguna huella, a través de sus relatos, su entusiasmo, sus imitaciones, su replicar las canciones de la caravana y dialogar con los personajes de las obras, su recuerdo hasta el mínimo detalle de cada una de las historias y, fundamentalmente, su posibilidad de expresarse y manifestarse.

Nuestras expectativas iban siendo superadas por la realidad, era siempre una sorpresa la devolución que recibíamos de los/as chicos/as y de los/as maestros/as (traducidas en manifestaciones diversas); por otro lado, sabíamos que estábamos llevando un hecho artístico-cultural a lugares donde “eso” no existía.

Sin embargo, y desde las condiciones que el encuadre de este proyecto tenía, hubo que realizar una **evaluación final** -en los términos del “cumplimiento de objetivos y de obtención de resultados”, además de triangular esos objetivos con las diferentes aristas del proceso y con las distintas poblaciones implicadas: alumnas/os, maestras/os, directoras/es, madres y padres-, para verificar cuál era el impacto en el medio escolar. Para ello, fue necesario elegir las herramientas acordes a un proyecto de este tipo y que tuvieran la impronta que desde el inicio le dimos; por eso el encuadre metodológico fue cuantitativo (encuestas, cuantificación de indicadores y variables), y fundamentalmente **cua-**

litativo (observación participante, grupos focales, conversaciones en profundidad, dinámicas interactivas, juegos)⁶⁷.

f. Los espacios de intervención - los niños y niñas caboverdianos

Nuestro primer encuentro con la población llevando una obra, fue como empezar por primera vez a hacer teatro o como la primera vez que dábamos clase frente a un público ávido por escuchar (y hacer); es decir, fue un descubrimiento. El impacto no fue que las niñas y los niños aprendían rápidamente los contenidos que debían ser transmitidos, el impacto fue -en esa primera instancia- la mirada azorada, la atención absoluta, la impresión profunda en sus cuerpos, la inexplicable respuesta con sus risas, sus gritos, sus comentarios, sus gestos y sus movimientos a cada uno de los detalles que aparecían en escena.

⁶⁷ **La evaluación** o estudio de impacto, se orientó según los criterios recomendados por el CAD (Comité de Ayuda al Desarrollo): pertinencia, impacto, eficacia, eficiencia, cobertura, sostenibilidad y viabilidad.; articulándolos con los objetivos y resultados esperados en los Términos de Referencia del Proyecto de Educación y Sensibilización realizado por la Caravana de Teatro. Para asegurar la veracidad del proceso, **la metodología de evaluación** se desarrolló con instrumentos y variables cuantitativos y cualitativos. En esta triangulación metodológica, se evaluó a través de la observación participante, de grupos focales y de otras técnicas cualitativas definidas en el propio proceso (juegos, conversaciones, dinámicas participativas); como también a través de cuestionarios -encuestas- con preguntas cerradas y abiertas que lanzaron los porcentajes respecto a variables e indicadores definidos antes y durante la evaluación. Los cuestionarios fueron aplicados a los cuatro tipos de población implicados: directoras/es de escuela, maestras/os, alumnas/os, y padres/madres. Se realizó la recopilación, clasificación, medición y tabulación de las informaciones obtenidas de los cuestionarios, triangulando con la información obtenida con los instrumentos/recursos metodológicos cualitativos. Todo esto está reflejado en dos estudios de impacto.

La sorpresa fue que estos niños y niñas veían una obra de teatro por primera vez: niños/as, maestros/as, madres y padres, vieron por vez primera una obra de teatro como se dice allá: “ao vivo”⁶⁸.

A partir de ahí, el entusiasmo creció, el proyecto comenzaba a tener sentido. Los actores empezaban a entender cuál era el trabajo real, ellos también empezaban a sensibilizarse, a dialogar con los niños a través de los personajes de las distintas historias; por otra parte, los niños y niñas gritaban por la calle los nombres de los personajes, cuando los veían casualmente y fue así -en ese ida y vuelta- que nació el mundo creado por las obras de teatro en/para las escuelas; colorido como lo es África, con mucho ritmo como lo tiene África, con una cadencia necesaria para la posible comprensión, como lo requiere cualquier arte. Poco a poco, las escuelas, los/as maestros/as, los/as directores/as y los/as ministros/as, empezaban a entrar en ese mundo imaginario y real de la Caravana Teatro.



Imagen 3. Sesión de teatro educativo durante el proceso de acompañamiento del proyecto Caravana de Teatro, en la Escuela Primaria de la comunidad Cambudjano en Picos- Isla de Santiago. Año 2015. Fuente: Archivo personal

⁶⁸ “Ao vivo” es una expresión muy popular en portugués que significa “en vivo”.

g. Los espacios de intervención - las escuelas pobres de Cabo Verde

Las escuelas y las escuelitas, del campo, de la montaña, de la ribera del mar, de las ciudades; escuelas de 2000 alumnos y de 25; escuelas con animales pintados en sus muros y escuelas concurridas por gallinas, perros y chanchos. Escuelas cuidadas, escuelas con huertas, escuelas sin baños, con techos que se llovían y sin luz. Escuelas.

Ese fue el espacio de trabajo, adentro y afuera, y también hacia la comunidad. Poco a poco y con el correr del tiempo y en esa diversidad, recorrimos 187 escuelas de todo el país. Además de la presentación de las obras, de reuniones y focus-groups con los/as maestros/as, el trabajo dentro de cada una de las aulas fue de gran enriquecimiento: continuábamos el proceso de trasmisión de los contenidos específicos a través de dinámicas que entrelazaban la música, el teatro y el movimiento y sobre todo escuchábamos a esas niñas y niños. Nosotros mismos reconocíamos el propio mundo que queríamos penetrar a través de las obras y del trabajo global del proyecto. Este mundo no era el de las instituciones, era el de ellas y ellos; y entonces nuestra labor consistía en producir ese enlace: ligar esos dos mundos que a veces parecían enfrentados por un abismo, los niños y niñas con su realidad, por un lado; y las instituciones con su burocracia y su planificación aséptica, por el otro.

Estos niños y estas niñas se identificaban con los personajes de las historias y, a través de los cuentos, armaban su propio relato, manifestaban sus deseos, sus miedos, sus esperanzas. Nuestra primera obra se llamó "Isla Esperanza..." y la esperanza es de color verde, como el cabo. Ellos y ellas nos ayudaban a montar el espacio escénico, se metían dentro de las obras y salían de las aulas cantando las canciones y hablando sin parar con sus madres y sus hermanos/as, de esa experiencia novedosa.

Elas y ellos comenzaron a cambiar sus prácticas en relación a los contenidos que desarrollábamos en las obras y en las aulas, con las dis-

tintas intervenciones de Teatro Educativo. Sus hábitos alimentarios mudaron en el transcurso del proyecto mismo (comenzaron a comer frutas en lugar de golosinas); también comenzaron a ser conscientes de su propia higiene (lavarse las manos, los dientes y tomar baño a diario); a cuidar el medioambiente (al reciclar la basura orgánica e inorgánica); a usar los baños y hacerlo de la forma adecuada; a cuidar el agua (ahorrar, conservar, potabilizar). También se veían cambios que nos eran transmitidos por ellos y ellas mismos como también por los/as maestros/as, como expresarse con mayor libertad en clase y hablar sobre temas de los que antes “no se hablaba”: igualdad de género, violencia, abuso de alcohol. Estos cambios fueron sucediéndose también, a partir del sentirse escuchados.

Según los maestros, los niños y niñas se manifestaban con mayor disposición de trabajar en grupo, aparecían más comunicativos y expresivos dentro de las salas de aula; formaron grupos de teatro en las escuelas (muchos continúan haciendo teatro dentro y fuera del aula), organizaron jornadas de convivencia con padres y madres, jornadas de limpieza y reciclaje en el barrio, jornadas de salud comunitaria. Todos estos son ejemplos de acciones concretas que se fueron dando -de forma espontánea- a partir de las distintas intervenciones de la caravana de teatro.

Los maestros, al inicio del proyecto, se mostraban desconfiados, reacios y muchas veces ausentes; pero luego, poco a poco, fueron comprometiéndose, participando del trabajo, comprendiendo esta otra manera de hacer y de enseñar. Este involucramiento progresivo, finalmente terminó con la iniciativa de poner en funcionamiento muchas de las actividades extra-escolares mencionadas anteriormente-, y también con el pedido mayoritario (92%) de parte de ellos, de recibir una formación en teatro educativo. A partir de dicho pedido, el Ministerio de Educación nos solicitó, en una primera instancia, intervenir en la creación y reformulación de la materia Educación Artística para Educación Primaria (para lo cual sería indispen-

sable utilizar el teatro, la música y las artes plásticas como medios y modos de transmisión de los contenidos de las materias principales: lengua, matemáticas, ciencias) en un proceso de transversalización. Esto definió otros pasos, y pequeñas conquistas, en el hacer del proyecto: otras etapas.



Imagen 4. Trabajo de acompañamiento con dinámicas participativas en la Escuela Primaria de la comunidad de Ribeira da Barca - Isla de Santiago. Año 2013. Fuente: Archivo personal

h. Los pasos siguientes

En una segunda instancia, planificamos y brindamos una formación en Teatro Educativo a los docentes, directores y coordinadores pedagógicos, a pedido de ellos/as mismos/as⁶⁹. A esta formación también convocamos a agentes sociales y líderes comunitarios/as, pues era necesario ir trascendiendo los ámbitos educativos y llegar a las comunidades desde otros

⁶⁹ Esto fue un dato obtenido en las encuestas realizadas en el estudio de impacto: un 92% de los docentes solicitaban una formación en teatro educativo,

espacios participativos. Por primera vez los/las docentes primarios y los/las agentes de las comunidades tenían la posibilidad de experimentar -en sus propios cuerpos- ejercicios, dinámicas, y técnicas de comunicación y de intervención socio-comunitaria de carácter participativo, a través del arte. Creadores y creativos, comenzaban a pensar maneras de utilizar esas técnicas, esos recursos, para sus propias aulas y para diferentes espacios comunitarios, porque ya confiaban en su *potencia/eficacia*, en su inmediatez, en la huella directa e indeleble que dejaba en los niños y niñas, jóvenes y adultos, porque también en ellas y ellos había calado.

Como lo indiqué anteriormente, los recursos de lo que nombramos como teatro educativo y dinámicas participativas de educación-comunicación, han sido producto de la sistematización de técnicas y herramientas devenidas de la educación participativa, del teatro fórum, de la educación entre pares y fundamentalmente de nuestra experiencia y aprendizaje como artistas, comunicadores, educadores. Nuestro diversos trayectos -formales e informales, académicos y técnicos- se fueron conjugando con el ejercicio de la improvisación, la escucha y la observación; caros al teatro, al psicoanálisis, a los estudios etnográficos y a cualquier trabajo en terreno o en aula que atienda a las singularidades dentro de procesos de transformación integrales (como “horizontes de experiencia y de expectativa” (Jauss en Gumbrecht, 1977): esto es, hacer espacio para construir pensamiento con otros, o construir aulas pensativas y creativas.

En dicha formación a docentes y agentes comunitarios, era importante transmitir el teatro educativo como un vehículo de comunicación y de transformación social; de este modo aparece un concepto clave en los procesos de enseñanza-aprendizaje: la transversalización. En este caso puntual, se transversalizaban los contenidos que interesaban a los ámbitos y proyectos: salud, alimentación, medioambiente, igualdad de

después de la experiencia de la caravana de teatro, para seguir utilizando este recurso en sus propias materias, dentro de las salas de aula.

género, cultura de paz, identidad; pero también trabajábamos con los contenidos de las materias de educación primaria: lengua, matemática, ciencias sociales, ciencias naturales.

Por otra parte, nuestro trabajo dentro y fuera de las aulas, se plasmó en cuadernos didácticos para las niñas y niños (con juegos, preguntas, experimentos, dibujos, canciones), y otros para los/as maestros/as y agentes socio-comunitarios/as. También realizamos una guía didáctica donde adaptamos, sistematizamos y formalizamos nuestra experiencia en el cruce de la educación y el arte, para dar herramientas concretas a los/as maestros/as y agentes comunitarios/as con esos recursos y esas temáticas, en su especificidad.

Los maestros y maestras, así como los y las agentes comunitarios que participaron, ya eran nuestros aliados y nuestros interlocutores directos. Por otro lado, el equipo “Caravana de Teatro” se hizo fuerte, porque además de actores, músico, actrices y bailarines, teníamos educadores; los integrantes de nuestro equipo hicieron parte tanto del trabajo dentro de las salas de aula con los/as alumnos/as de las escuelas (etapa de seguimiento), como de la formación a los/as docentes y agentes comunitarios/as. Ellas y ellos -como nosotros- también se convirtieron en artistas-educadores.

i. La comunidad

Después de un convencimiento de parte de las instituciones y diferentes sectores de la sociedad civil, de la “eficacia” del recurso y del impacto socio-cultural que producía la Caravana de Teatro - Arte + Educación; nos convocaron a desarrollar actividades a nivel comunitario (ya no exclusivamente en ámbitos educativos) y extender la sensibilización para transmitir temáticas “básicas” para Cabo Verde como lo es el cuidado del

agua⁷⁰: reutilización, potabilización, conservación. Nuestra propuesta en este sentido fue integrar esta problemática a lo que ya veníamos desarrollando en torno a la conciencia y cuidados medioambientales, pero además darle otro giro, poniendo el énfasis en la cuestión de género; pues el cuidado y gestión del agua en Cabo Verde está a cargo de las mujeres. De este modo, diversificamos las acciones hacia las comunidades (barrios urbanos, pueblos conurbanos, pueblos rurales, comunidades de 4000 o 70 habitantes) y las contrapartes eran los Ministerios de Medioambiente, de Salud y de Educación. Correlativamente, trabajamos con la temática del uso de los baños y la construcción de baños alternativos, pues en Cabo Verde el 47% de la población no tiene baños en sus casas.



Imagen 5. Función de teatro en la comunidad de Achada Mitra - Isla de Santiago. Año 2016. Fuente: Archivo personal

Es así que en esta instancia, las obras de teatro se fundaron en las historias y relatos de las comunidades, nuestro público esta vez eran los

⁷⁰ El agua constituye un recurso vital para cualquier ser humano y comunidad, en Cabo Verde el agua es un bien escaso pues sólo llueve tres meses en el año.

habitantes de las mismas y las dinámicas de intervención tenían que ver con estrategias devenidas de la intervención participativa en comunidades, pero nuestro eje continuó siendo *el arte participativo*, tomando elementos del teatro comunitario y de la comunicación como un hacer y poner en común (*comunicare*).

Se extendía y profundizaba el trabajo, y de esta manera llegamos a las comunidades como uno de los últimos eslabones de una cadena o de los anillos de un espiral. Trabajamos con las madres y padres, las abuelas y abuelos, las tías y tíos, las amigas y amigos, los jefes y jefas comunales, las y los líderes comunitarios, los sacerdotes, las curanderas del pueblo y también con los desconocidos; en la plaza del pueblo, en la calle más amplia, en el centro de salud, en el patio de una vecina, en el campo abierto lindero. Apareció el teatro, el aprendizaje a través del teatro, el relato comunitario a través del arte, las expresiones mismas de una comunidad.

Fue un trabajo menos numeroso pero más hondo, nos metíamos en las casas de una red de historias, y aprendimos a hacer junto a las personas con las que hacíamos; a través de la escucha y la observación etnográficas. No se trataba de imponer un modo de ver y de hacer, sino de resolver juntos las vías posibles para enriquecer su calidad de vida desde sus propios saberes y costumbres; como también reconocer que los procesos de colonización impusieron costumbres y prácticas que empobrecieron a estas comunidades y pueblos: la basura plástica se multiplica en millones y los recursos disminuyen, en dirección inversa.

j. Lo formal: datos concretos

Cabe destacar que el proyecto inicial tenía una duración de 8 meses. Sin embargo, por el impacto obtenido se extendió a 3 años, implicando otros proyectos y sumando contrapartes como el Ministerio de

Ambiente y organismos que apoyaban como UNICEF, Millennium Challenge Account (MCA) y África 70.

La Caravana de Teatro recorrió 5 islas, 187 escuelas y 82 comunidades. Más de 76.500 personas (fundamentalmente niños y niñas) participaron de la experiencia que consistió en la conformación de una Compañía de Teatro formada por artistas/educadores caboverdianos. La Caravana de Teatro montó un dispositivo que tuvo como premisa básica aprender a través de las artes, utilizando como herramientas fundamentales el teatro. El proyecto estaba dirigido a la comunidad escolar de Enseñanza Primaria: niños y niñas en edad escolar. Pero luego se extendió a las comunidades -tanto urbanas como rurales-: pueblos, pueblitos y ciudades fueron el foco, la “población beneficiaria” de este proyecto.

El dispositivo/proyecto Caravana de Teatro constaba de varios engranajes que funcionaban al unísono: obras de teatro originales y en la lengua nativa (criollo); talleres lúdico-pedagógicos dentro de las salas de aula; formación a docentes y agentes socio-comunitarios en teatro educativo -aplicado a contenidos curriculares y extracurriculares-; elaboración de material didáctico para niños/as y maestros/as; intervención en la reformulación de la Currícula de Educación Artística (en el marco de la Reforma Curricular de Enseñanza Primaria del Ministerio de Educación de Cabo Verde), a partir de lo cual, entre otras cosas, se creó una Guía Didáctica para docentes de Educación Primaria.

La siguiente es parte de la información extraída de los estudios de impacto realizados y de los informes finales del Proyecto Caravana de Teatro (2013 -2016):

- 96% de las/os niñas/os que están dentro de la Enseñanza Primaria de 187 escuelas han asimilado por completo los contenidos propuestos en las obras teatrales y en el trabajo de seguimiento dentro de las aulas.

- 6.050 de las/os estudiantes de 4º, 5º y 6º grado de 134 escuelas seleccionadas para la intervención (de las islas de Santiago, Fogo y Brava),

han participado de clases de Teatro Educativo. Ellos son los multiplicadores de la metodología y vectores de transformación de hábitos en el entorno escolar y familiar.

- 88% de las/os estudiantes han cambiado sus hábitos de salud, alimentación, higiene, uso adecuado de los baños, cuidado del entorno (que incluye el tratamiento de residuos y el uso apropiado del agua).

- 77 % mejoraron las relaciones dentro del aula: el respeto, el trabajo en equipo, la participación en clase.

- 78% de las/os estudiantes se manifestaron más comunicativos entre ellos, desarrollando juegos teatrales y artísticos dentro y fuera del aula.

- En 53 escuelas organizaron grupos de teatro, participando de eventos culturales dentro y fuera de la misma: con música, teatro, danza.

- El 85% de las/los estudiantes vieron obras de teatro por primera vez.

- 100% de los/as directores/as y 85% de los/as maestros/as de 187 escuelas, se sensibilizaron sobre los contenidos transmitidos en las obras y en la metodología de teatro educativo como herramienta pedagógica.

- 412 directores/as, profesores/as, coordinadores/as pedagógicos, técnicos/as y trabajadores/as de la comunidad, están formados y capacitados en la metodología de Teatro Educativo y pueden aplicar sus técnicas para el aprendizaje en el aula y en encuentros con la comunidad.

Segunda articulación: La imposible vuelta a casa⁷¹

Había llegado el momento de volver. La Caravana de Teatro en Cabo Verde contaba con un equipo que continuaría la labor sin nosotros, y nosotros buscaríamos otros espacios de continuidad a lo que habíamos

⁷¹ Este título se inspira en el nombre del capítulo “La Imposible vuelta a casa”, del libro de Iain Chambers (1997) *Migración, Cultura, Identidad*.

descubierto como el motor más intenso de nuestro trayecto laboral y personal.

En esa imposible vuelta a casa, recorro algunas imágenes de lo que ha sido la experiencia en Cabo Verde; aparecen olores y texturas, la piel transpirada de los actores desmontando la escenografía al rayo de sol, las manos de las maestras y los maestros extendiéndose para agradecer lo acontecido, las niñas y los niños abrazados a alguna o alguno de nosotros, el cuscús al finalizar, los estudiantes mostrando sus propias producciones después de haber visto a la caravana, leyendo poesías, inventando canciones.

Antes de volver, imaginábamos que podría ser una experiencia que se replique en Rosario, en Argentina; con otras dimensiones y aristas, con un mismo lenguaje articulado: educación + arte / arte para educar / aprender a través del arte / aprender jugando; es decir, desde una mirada adulta integrar los modos de conocimiento pre-expresivos o pre-cognitivos de la niñez, así como los canales asociativos del inconsciente singular y colectivo, y definir un modo de hacer que sea ético, estético y político -en su sentido transformador-.

Los primeros esbozos del trabajo realizado, y fundamentalmente la posibilidad de montar un dispositivo de Teatro Educativo que deviniera en proyectos diversos aplicables a distintas realidades y territorios, comenzaron en aquella plataforma -minúscula y relativamente “marginal” dentro de la institución académica-: el Seminario de Investigación cuyo nombre fue mutando y hoy es “Culturas, Cuerpos e Identidades”, en la Escuela de Comunicación Social de la UNR. Esa fue mi plataforma de experimentación, junto a los enlaces y cruces con otros espacios, prácticas y personas.

Nunca es fácil volver al punto de partida, pues tanto nosotros como ese punto, habíamos cambiado; ya no éramos los que nos fuimos y no queríamos volver al mismo sitio de donde partimos. Por otra parte, con-

tábamos con la seguridad que da la experiencia y la confianza de que nuestro hacer se podía replicar y multiplicar (sin reproducir), en otro territorio. Sin embargo, teníamos tres grandes dudas:

- Rosario y toda la provincia de Santa Fe, cuentan con una fuerte tradición cultural en el arte en general y más específicamente en el teatro; no conocíamos experiencias de teatro educativo como tales, pero el teatro viene entrando a ámbitos educativos de diferentes modos (fundamentalmente en términos lúdicos y de divertimento) desde hace muchos años. Entonces: ¿Sería nuestra propuesta algo “innovador” que pudiera tener cabida en este nuevo/viejo lugar, con esta variada y rica tradición cultural?

Por un lado pensábamos que podía ser un terreno aún más propicio que Cabo Verde, pues el recurso se comprendería mucho más clara y rápidamente en los espacios o instituciones donde lo ofreciéramos, por la “enciclopedia” o bagaje cultural, producto de una tradición o herencia. Por otro, pensábamos que hay mucha oferta en el plano cultural y si se quiere educativo: los famosos trípticos y diferentes plataformas que propician algo de este encuentro/cruce. Aun así, la diferencia que proponíamos era justamente meternos dentro de las propias escuelas y comunidades, con un sentido de transformación social y objetivos pedagógicos, comunicativos y de sensibilización precisos.

- La otra duda era si tendría la misma eficacia, ya que nuestros interlocutores directos (los y las niñas y niños, adolescentes, estudiantes), también cuentan con una tradición cultural con otra complejidad, si se quiere más occidentalizada y secularizada (hoy en día con una gran invasión y presencia de los estímulos tecnológicos, entre otras cosas); entonces: ¿Sería atractiva esta propuesta, podríamos entrar en sus universos?

Estuvimos varios meses en una especie de limbo o de tabula rasa; fuimos a tocar las puertas que conocíamos de diferentes instituciones y

espacios culturales: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Rosario, Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y RRII, Centros Culturales varios (Arijón, Lumiere, Parque de España). Ofrecíamos desde posibilidades de articular nuestra experiencia con necesidades locales, como con otras experiencias que requirieran de alternativas a las ya legitimadas; como también dar charlas, seminarios, talleres. En esos espacios no hubo respuestas.

Después de 6 meses de desazón, nos llegó un llamado de una persona del área audiovisual del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe, quien había leído -de casualidad- un correo electrónico de nuestra autoría, en el que nos presentábamos con una resumida versión de la experiencia-cabo verde; a partir de ese azar que punzó el ojo de esa secretaria de un secretario de un coordinador de una directora de tal área, se abrió la segunda articulación en nuestro camino -ahora en Rosario/Provincia de Santa Fe-.

La Caravana de Teatro empezó a dar otro giro en el recorrido, definiendo este **segundo territorio** que requeriría otras estrategias, otro lenguaje, otros actores (sociales y artísticos), otros engranajes institucionales; pero cuyo motor y combustible serían los mismos: Educación + Arte.

Fue interesante observar que el interés no surgió de espacios institucionales ligados al arte y la cultura, sino desde el espacio gubernamental que gestiona la educación pública; lo cual incrementó la posibilidad de continuar articulando saberes y experiencias en ámbitos y lugares donde el arte aún no se despliega ni se reconoce como una potente herramienta pedagógica, de comunicación y de transformación. Allí, sin embargo, empezó a reconocerse con una intensidad insospechada y se fue definiendo este territorio otro: Educación + Arte en la provincia de Santa Fe.

a. Rosario en Santa Fe y Santa Fe en Argentina

De este modo, y en un difícil entramado socio-político (años 2016/2017), comenzamos a articular nuestra propuesta con personas de áreas del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe (Programa Lazos) y una agencia del Gobierno de Santa Fe (APRECOD), las que se ocupan -entre otras cosas- de diseñar y ejecutar programas en torno a la prevención del consumo de sustancias peligrosas y alcohol en adolescentes y jóvenes. A estas instancias les interesaba poner en cuestión un contexto más global que el del mero consumo y de los mensajes punitivos respecto a la problemática de “las drogas y el alcohol”. Las conversaciones con los diferentes equipos -conformados por docentes, psicólogos/as, sociólogos/as, comunicadores/as-, se dirimieron en torno a la sociedad de consumo y al empuje social a los diversos tipos de consumo (material, tecnológico, farmacopea), como también a la estigmatización de ciertos sectores sociales o la creación de figuras estereotipadas que luego son un foco de discriminación en ámbitos adolescentes y juveniles; con el consecuente o causante resquebrajamiento de los lazos sociales y afectivos, la red vincular, la comunicación inter-generacional.

Nuestra idea continuaba siendo develar, cuestionar, reconstruir y dejar hablar a las realidades y a los sujetos sociales de cada ámbito escolar y comunitario dentro de la extensa y diversa Provincia de Santa Fe; integrando la afectividad a los posibles procesos de aprendizajes y ofreciendo un espacio de escucha a las preocupaciones, inquietudes y deseos de las y los adolescentes (nuestra actual población). Esto es, que en sus propios espacios institucionales o extra-institucionales, puedan manifestarse y ser escuchados por sus madres y padres, por sus profesores/as, es decir y en principio, por las figuras adultas más próximas; en un encuadre de relaciones horizontales y fuera del espacio de poder que puede resultar la casa familiar o el aula. Por otra parte, dentro de los ob-

jetivos estaba también restablecer “la escucha” de las y los adolescentes para con sus pares y de parte de las y los adultos con los que se vinculan. Estas ideas -que atravesaban nuestro trabajo-, fueron mancomunadas con el encuadre epistemológico y político que presentaban los equipos de educación -tanto del Ministerio como de la Agencia-, quienes comenzaban su propio trabajo en terreno.

El nuevo proyecto se realizaría a través de jornadas participativas en diversas ciudades y pueblos de Santa Fe, donde asistieran escuelas secundarias y miembros de las diversas comunidades. Por lo tanto, y pensando en el contexto socio-cultural y en las dinámicas que funcionan para los diversos adolescentes de las diferentes regiones que conforman la provincia, el dispositivo estaría conformado por una obra de teatro que sitúa a los jóvenes y adultos -de forma directa e inmediata- en las problemáticas mencionadas, a través de una historia que hace síntesis de las mismas pero en el contexto de las singularidades locales, para luego implicarlas. A partir de la obra de teatro y de talleres de trabajo grupal, se lograría que las y los adolescentes creen reflexividad, se expresen en sus propias realidades y encuentren un lenguaje común con el resto de los participantes de estos talleres: puntos de acuerdo, de fisura, la manifestación de sus pensamientos y emociones, el posible diseño de un trayecto de vida propio y posible.

De este modo, en el año 2017, la Caravana Teatro en su versión rosarino-santafesina, armó un equipo de trabajo en teatro educativo con tres actrices y tres actores de Rosario (en total seis); para llevar a cabo un dispositivo de sensibilización y comunicación junto al Programa Abre Vida/Lazos del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe y la Agencia de Prevención del Consumo de Drogas y Tratamiento Integral de las Adicciones (APRECOD) del Ministerio de Gobierno y Reforma del Estado de Santa Fe.

Con el fin de desarrollar las Jornadas Participativas para Escuelas Secundarias del Programa Lazos, y con el objetivo de la prevención del

consumo de sustancias y fundamentalmente el de abrir este espacio de expresión y reflexión para jóvenes, adolescentes y adultos, en torno a las temáticas del consumo, de la fractura de vínculos afectivos, de la falta de comunicación intergeneracional, de la procura de proyectos e itinerarios de vida; se comenzaron a desarrollar estas jornadas. En primer lugar, se presentaba la obra teatral “Construyendo un sueño” (escrita y realizada a partir de las conversaciones con los distintos equipos, como también del estudio de materiales, la observación de situaciones cotidianas, las entrevistas a componentes de la “población beneficiaria”), luego se realizaban los talleres grupales (coordinados por el equipo del programa Lazos) y una plenaria final -como resultado de las discusiones e intercambios producidos en los mismos-. Recorrimos pueblos, ciudades y escuelas del norte de Santa Fe, del área litoraleña, de la cuna lechera, de los grandes centros urbanos, del sur agricultor; teniendo una llegada masiva (llegaron a hacerse funciones de teatro para más de 2000 personas en una sola vez), con resultados ampliamente satisfactorios. Se realizaron un total de 25 (veinticinco) jornadas participativas con la representación de la obra teatral como eje, para 16 diferentes ciudades, pueblos y localidades de la provincia de Santa Fe, alcanzando 12.700 **espect-actores** (fundamentalmente público adolescente y joven).



Imagen 6. Función de teatro educativo en la Esquina Encendida, ciudad de Santa Fe, con la participación de más de 2000 estudiantes secundarios de toda la ciudad. Año 2017. Fuente: Archivo personal

Los integrantes de la Caravana Teatro de Rosario y Santa Fe, fueron impregnándose de una realidad y de un quehacer para ellos desconocidos; aunque todos tuvieran una amplia experiencia profesional en el teatro rosarino, con anterioridad a este proyecto no habían tenido una labor artístico-social-educativa de estas características. No conocían la extensión y diversidad de la provincia de Santa Fe como tampoco habían llegado con sus obras y trabajos a públicos ávidos, atentos y sensibles, que no fueran aquellos que pagan eventualmente una entrada de teatro en la ciudad de Rosario. La mayoría de los asistentes/participantes, parecía ser este público “difícil”: el adolescente, que “no gusta del teatro”; que solo se vincula a través de las redes sociales; que siempre está mirando su teléfono celular; que no quiere hablar ni reírse ni llorar ni decir lo que piensa, si no es en sus propios grupos de pertenencia; que sufre de bullying; que sufre de adicciones, de indiferencia, de estigmatización; que no se comunica y que cada vez tiene menos proyectos. Por otro lado, un gran porcentaje de estos espec-actores, nunca habían visto (como fue el caso de Cabo Verde), una obra de teatro en vivo; esto último nos sorprendió mucho y más aún a los actores -nutridos por el supuesto de que, sobre todo en ciudades como Rosario y Santa Fe, mucha gente va al teatro-.

La experiencia de la Caravana nos vino a desmentir y complejizar todo este imaginario, en cada lugar nos encontramos con un espect-actor atento y participativo, respetuoso de los marcos de la convención y expresivo al momento de hacer un relato de sus experiencias en los talleres. Nos topamos con diferentes aspectos de realidades difíciles, según las regiones o los sectores sociales; que venían a con-mover los preconceptos creados. Se dinamizó el espacio de encuentro y empezó a circular la palabra, los gestos, los silencios, las emociones y, de algún modo, a construirse pensamiento en lugares donde aparece obstruido o bloqueado. No había indiferencia, había expresión de singularidades

y de un estar colectivo que muestra su fragilidad en muchos casos y su fortaleza, en otros. Los adultos a veces resignificaban sus propios conceptos, otras quedaban fuera de discurso -por no estar a la altura de los tiempos que corren-, otras volvieron su mirada hacia ellos mismos reconociéndose en los personajes de la obra de teatro, en los temas que se ponían en cuestión, en las situaciones que son significantes de una interpretación libre (que a su vez, los interpreta/interpela). Es bueno aclarar que en este trabajo, desde el arte y el teatro, no puede haber una moral, no “se baja línea” sobre algún tema en particular; más bien se muestran en una tela -con rasgos que se terminan de completar en esos espec-actores-, problemáticas o situaciones difíciles de tratar en los ámbitos institucionales e incluso en el seno familiar, sin que aparezca un subrayado en color rojo de una moral superyoica sobre lo que “se debería ser/hacer” (o el otro extremo donde los límites están difusos y corridos y en el que a nadie parece importar nada).



Imagen 7. Espacio de taller pos-obra de teatro educativo, en Roman (norte de la provincia de Santa Fe), en el marco de las jornadas de Lazos - Abre vida. Año 2017. Fuente: Archivo personal

b. El final y los paralelos que nunca terminan

¿Qué sucede con este trabajo desde lo teatral y performático? La metodología del teatro educativo logra poner en circulación -creativamente- problemáticas que, tanto a las instituciones como a nosotros en nuestras propias vidas, nos cuesta abordar sino como si consistieran en vivencias “de otros”. En cambio, actuar y repensar estas temáticas a través de este tipo de estrategias, despierta en ese “nosotros” una experiencia concreta que evidencia la imposibilidad de aislar esos temas/problemas/conflictos -que son globales y al mismo tiempo hacen a la actualidad de nuestro país- de la trama de una historia compartida.

Una de las conclusiones metodológicas a la que llegamos es el reconocimiento de que la participación en un hecho teatral-performático produce una sensibilidad que amplía y habilita el intercambio y, de alguna manera, allana el camino para que las y los adolescentes -como también las y los adultos-, se atrevan a participar e implicarse con mayor libertad en estas propuestas. Ello resulta de la eficacia de trabajar desde la expresión teatral de forma inter-discursiva -no hay lenguaje artístico que no sea inter-discursivo-, sólo que aquí la inter-discursividad refiere también a “espacios” institucionales, políticos, académicos, amén de los estéticos. En un ámbito institucional como la escuela, con fuerte predominio de la lógica de la lecto-escritura y de un orden espacio-temporal que está sujeto a coordenadas a veces obsoletas -y que, sin embargo, todavía son vehiculizadas por relaciones de poder instituidas-, estos dispositivos resultan no sólo innovadores sino transformadores del “habitus”⁷²; lo cual permite hacer ver y hacer hablar, brindando otras condiciones a la escucha y a la expresividad. Por estas cuestiones, creemos que el trabajo logró comunicar proble-

⁷² El **habitus** es uno de los conceptos centrales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu. Por tal podemos entender “disposiciones” o esquemas de obrar,

máticas “densas”⁷³ en un *ecosistema* en el cual no se abordan de forma fácil ni específicamente.



Imagen 8. Obra y taller en el Galpón de la Música de la ciudad de Rosario, con la participación de más de 400 estudiantes de diferentes escuelas secundarias de la ciudad y colectivos de madres. Año 2017. Fuente: Archivo personal

Ha sido preciso adecuar este dispositivo pedagógico y comunicacional en este aquí/ ahora, es decir en su propio contexto de producción, pues precisaba co-crearse en la singular realidad y con las problemáticas con las que dialogamos. Sin embargo, como sucedió también en la

pensar y sentir asociados a la posición social. El habitus hace que personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida parecidos.

73 En el sentido de la **descripción densa** a la que refiere Geertz. El término fue usado por el antropólogo Clifford Geertz en su obra *La interpretación de las culturas* (1973) para describir su propio método etnográfico.

primera articulación-recorrido en Cabo Verde, ha habido una puesta en valor del recurso del arte y el teatro, como instrumentos de reflexividad y de transformación -que se evidencia para todos los que hacen parte del proceso-; tanto en las tierras *isoladas*⁷⁴ y áridas del calor afro-ca-boverdiano, como en la planicie *desolada* y la extensión infinita de la llanura santafesina. Esto reafirmó nuestra confianza -a partir de una experiencia creada, construida y recorrida-, de que es sólo a través de la movilización de sensibilidades e impresiones profundamente arraigadas, que se puede desnaturalizar, reflexionar y elaborar estrategias de construcción-transformación social.

Como he referido anteriormente, gran parte de estas ideas-condiciones-fundamentos han sido tomadas por las instancias gubernamentales con las que establecemos vínculos dialógicos para desarrollar el proyecto de comunicación y sensibilización (el programa Lazos y APRECOD) y, fundamentalmente, con las personas que trabajan en estos programas y agencias, quienes se abrieron a una posibilidad alternativa de pensar en la movilidad social y en el sentido más genuino de la acción política (e incluso de ciertas políticas públicas), en los que el arte, la educación y la comunicación aparecen en estrecha articulación. Esto no significa que muchas veces no tengamos que estar atentos a no perder las direcciones (u objetivos) en el fragor del hacer; es decir, vislumbrar que las instituciones y sus representantes no se vanaglorien con el *efectismo* de algunos de estos procesos y pierdan de vista, por ejemplo, la cualidad de escuchar lo que realmente sucede a quienes realmente les sucede, recuperando la práctica de desarrollar comunidades más plurales, democráticas y equitativas. Por otra parte, quienes desplegamos -casi orgánicamente- el dispositivo/proyecto Caravana Teatro, colaboramos en la desnaturalización de los estigmas y los ima-

74 *Isoladas* en portugués significa "aisladas"

ginarios sobre los temas que se tocan, tanto en nuestro seno interno como en los espacios donde circulamos, con la puesta en marcha de las diferentes acciones; así como también nos encontramos con situaciones, imágenes, emociones e ideas que desconocíamos -reconociendo nuestros límites e incorporando esas diferencias-, pues la propuesta sigue siendo: establecer nuevas conexiones entre lo estético y lo ético/político, no sólo “en terreno”, sino también en nosotros mismos.

c. Vivir no es preciso

Hoy, en el año 2018, la Caravana Teatro no sólo amplía los públicos beneficiarios dentro del dispositivo para escuelas secundarias, sino también los lugares de acción (el terreno) y diversifica las estrategias.

Con motivo de una nueva convocatoria de APRECOD para trabajar la prevención en otros espacios sociales-culturales en las ciudades de Rosario y Santa Fe; se abrió la posibilidad de trabajar en y con **los clubes**: desde el pequeño club de barrio a los grandes clubes representativos de las ciudades como Regatas, Gimnasia y Esgrima, Provincial, Unión, Colón, Central, Newells. En esta nueva etapa, el equipo creó desde escenas teatrales particulares hasta una obra de teatro abordando las temáticas que implican los diferentes tipos de “consumo” en el contexto del club (donde se entrelaza lo familiar, lo educativo, lo deportivo y lo social). El club puede ser un espacio donde se recuperan y restablecen lazos sociales, así como también donde se pueden tramar itinerarios de vida que no se basen en el deporte meramente competitivo -dominado por la variable del éxito-, sino en la actividad social (como catalizador de deseos y de energía vital). Por otro lado, el club es un espacio que, aunque pareciera perderse en la vorágine contemporánea, viene a actualizar los modos culturales identitarios de Argentina;

desde una “herencia cultural” de las versiones europeas (inglesas, españolas, italianas), se construye este lugar de reunión y de transmisión socio-cultural que hace a la urdimbre histórico-cultural de las urbes y pueblos de Argentina.

Simultáneamente al trabajo en estos nuevos espacios (clubes), continuamos el recorrido por las escuelas secundarias -a través de las jornadas participativas-. En esta segunda fase de la segunda articulación, el foco está puesto en el público (espec-actor) adulto: padres y madres, profesores/as. Esto surgió como un pedido de los propios adolescentes; la propuesta, en este sentido, es desarrollar no sólo las obras y talleres, sino también crear “módulos temáticos” para lograr una mayor interactividad con ese público adulto y profundizar en ciertos temas o conflictos. Los módulos temáticos consisten en la presentación de escenas que funcionan por sí mismas -atravesadas por situaciones que disparan problemáticas particulares-, conducidas por los actores y un/a relator/a de la historia. Dichas escenas pueden detenerse en cualquier momento para ponerse en diálogo directo con ese público, esto implica que los integrantes del mismo puedan intervenir en ellas, llevándolas a otros lugares -incluso imprevistos-; culminando con una puesta en común de lo que haya sucedido/surgido -en un espacio reflexivo-.

Estas experiencias movilizan significaciones y emociones en tanto establecen un “hiato” en un estado de cosas; a partir de allí se puede hablar o discutir de otra manera, con otros medios a los cotidianos y previsibles -sin emitir un juicio moral sino dejándose interpelar por un trozo de realidad ficcional-. Apelamos al humor y dejamos que éste aparezca, así como también al juego y la risa, pues estos elementos habilitan la liberación de resistencias inconscientes, y de este modo se pueden elaborar situaciones conflictivas -muchas veces “dramáticas”- que son espejadas en el propio proceso.

En estos pasajes y nuevos espacios, en esta segunda articulación y territorio, se abren otros vasos comunicantes; a contrapelo de la atomización social y la compulsión al aislamiento, al éxito y al consumo. Estos vasos comunicantes son intentos de generar alternativas desde otras perspectivas a las dominantes: dentro y fuera de las instituciones, o en el límite, o haciendo límite, o generando puentes donde pareciera no haber estructura para ello. Allí está hoy la Caravana Teatro, co-creando una práctica, un oficio, una labor en ambos territorios, en aquella lúnula, en un ida y vuelta que siempre es conflictivo, en la frontera y a través de ella; con un recorrido que creemos ha sido también investigativo, exploratorio y reflexivo (o comienza a serlo, a partir de este cuento).

Los sentidos se pierden y vuelven a encontrarse, no puede haber hecho creativo sin ese desorden, y pareciera no poder haber un proyecto sin un nuevo ordenamiento. Ese interludio resulta fundamental: no anclarse definitivamente, estar en cuestión y cuestionarse, formular nuevas preguntas y mirar azorados -como las niñas y niños- las escenas que se nos presentan en cada lugar y momento; para ser actualizadas, rescritas y reinventadas.

Referencias

Barba, E. (1989) *Tratado de Antropología teatral*, Barcelona, Kairos.

Berger, J. (2007) *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Boal, A. (2002) *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba Editorial.

Chambers, I. (1997) “La Imposible vuelta a casa”, en *Migración, Cultura, Identidad*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

De Certeau, M. (1996[1980]). *La invención de lo cotidiano. I- Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, A.C.

Geertz, C. (1994) “Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social”, en *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1977) *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Ediciones Península.

Nancy, Jean-L. (2008) *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Peersman G. (2014) *Criterios de evaluación. Síntesis metodológicas. Sinopsis de la evaluación de impacto*, Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF).

Stuart, H. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Sobre los autores

***Sandra Valdetaro** es Posdoctora por la UNR. Doctora en Comunicación Social por la UNR. Máster en Ciencias Sociales por FLACSO y Licenciada en Comunicación Social por la UNR. Directora del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM) de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR (www.cim.unr.edu.ar). Directora de la Maestría en Estudios Culturales del Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI) de la UNR (<https://estudiosculturales.unr.edu.ar>). Profesora Titular concursada de Epistemología de la Comunicación de la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR y profesora del Taller de Tesina de la misma carrera. Docente de la Materia Electiva “Comunicación, política y cultura. Prácticas, subjetividades y territorios en disputa” (FCP y RRII, UNR). Miembro de diversos comités de revistas académicas. Miembro de la Comisión Académica del Doctorado en Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Directora “Prácticas, experiencias y políticas culturales en la ciudad de Rosario, desde la recuperación democrática a la actualidad. Relevamiento y análisis” (CEI-UNR) y del Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales. Autora de libros, artículos y papers referidos a su especialidad.

***Mariana Maestri** es Doctora en Comunicación Social y Licenciada en Comunicación Social por la UNR. Co-directora del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM) de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Profesora Adjunta de Epistemología de la Comunicación y Taller de Tesina de la carrera de Comunicación Social

de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Es autora de diversos capítulos de libros y artículos científicos.

**Sebastián Stra* es Licenciado en Comunicación Social por la UNR. Docente de Epistemología de la Comunicación en la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Integrante del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Integrante de la Dirección de Comunicación de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario.

**Marilé Di Filippo* es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Magíster en Estudios Culturales y Licenciada en Ciencia Política por la UNR. Becaria Posdoctoral del CONICET con radicación en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. Profesora Adjunta a cargo de la Cátedra de Análisis Político en la Universidad Católica de Santa Fe (UCSF). Docente de la Materia Electiva “Comunicación, política y cultura. Prácticas, subjetividades y territorios en disputa” (FCP y RR II, UNR). Fue docente adscripta a la Cátedra de Análisis Político y al Departamento de Análisis Político de la Carrera de Ciencia Política de la UNR. Docente del Programa “Argentina: Movimientos Sociales y Derechos Humanos”, SIT Study Abroad. A program of World Learning, del Centro de Estudios de Estado y Sociedad. Miembro de la Comisión Académica del Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales (CEI-UNR) y del Programa de Investigación en Estudios Culturales (CEI-UNR). Integrante del grupo “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA. Participa en diversos proyectos de investigación y revistas académicas. Es autora de capítulos de libros y de artículos para revistas científicas, culturales y medios de

comunicación. Forma parte del Club de Investigaciones Urbanas y de la Multisectorial Contra la Violencia Institucional Rosario.

***María Chiponi** es Licenciada en Comunicación Social por la UNR. Coordinadora del Área de Articulación Educativa en Contextos de Encierro y del Programa de Educación en Cárceles de la Secretaría de Extensión y Vinculación de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR y miembro del Núcleo sobre Prácticas y Experiencias Culturales (CEI-UNR). También es integrante del Centro de Investigación de Comunicación en Contextos Socio-Educativos (CICSE-FCP). Actualmente forma parte del equipo docente de la Residencia Integral del Profesorado en Comunicación Educativa (FCP-UNR). Su formación incluye la ludopedagogía, el psicodrama y la comunicación popular. Integrante del Colectivo Cultural de Talleristas en Contextos de Encierro “La Bemba del Sur”.

***Mauricio Manchado** es Doctor en Comunicación Social por la UNR. Actualmente Investigador Asistente del CONICET, con radicación en el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Docente de la asignatura Perspectivas Sociofilosóficas en la Carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Docente de la Materia Electiva “Comunicación, política y cultura. Prácticas, subjetividades y territorios en disputa” (FCP y RRII, UNR). Integrante de la Comisión Académica del Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales (CEI-UNR) y del Centro de Investigación de Comunicación en Contextos Socio-Educativos (CICSE). Coordinador del Programa “Educación en Cárceles”, perteneciente a la Secretaría de Extensión y Vinculación de la Facultad de Ciencia Política y RRII. Integrante del Colectivo Cultural de Talleristas en Contextos de Encierro “La Bemba del Sur”. Es autor de libros, artículos y papers referidos a su especialidad.

**Paula Drenkard* es Master en Comunicación y Educación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Psicóloga y Licenciada en Comunicación Social por la UNR. Profesora e Investigadora de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Profesora Concursada de Epistemología de la Comunicación y del Seminario de Investigación “Culturas, Cuerpos e Identidades” de la Facultad de Ciencia Política y RR. II. de la UNR. Investigadora del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM). Coordinadora General de Proyectos de Educación, Salud y Cultura en el marco de la Cooperación Internacional, en Cabo Verde (África) con la ONU y Cooperación Luxemburguesa (<http://www.caravanateatro.com>), en Nicaragua con la UE y la AECID y en Cuba con HIVOS Internacional. Directora y actriz de teatro y teatro- danza.



| UNR



Escenarios culturales

Prácticas y experiencias rosarinas actuales

En este libro analizamos prácticas y experiencias que delinean un mapa cultural, inacabado pero posible y actual, de la ciudad de Rosario, una de las grandes urbes argentinas que ha consolidado con igual intensidad, desde el retorno de la democracia en 1983, procesos de inclusión y exclusión social de los que el campo cultural no está exento sino que, por el contrario, es una de sus más importantes cristalizaciones.

Nos disponemos así a presentar una serie de artículos que analizan, ponen a dialogar y tensionan diferentes escenarios culturales: estatales, territoriales, virtuales, callejeros o en contextos de encierro. Ahora bien, ¿bajo qué perspectivas se muestran o escenifican esas prácticas? ¿Se trata simplemente de una suerte de cartografía en la que disponer las experiencias culturales cual si maqueta inerte e incomprensible? ¿O aparecerán allí bajo el análisis de sus disonancias, de sus tensiones, de sus potencias? Preguntas que no sirven más que para instalar una posición desde la que construir conocimiento, un lugar desde dónde partir para intentar un itinerario posible y así contribuir al conocimiento de algunas zonas de la trama cultural de la ciudad.

La intención será, entonces, trazar territorios que se enlazan -como las subjetividades allí producidas- en términos polémicos y polisémicos. En efecto, lo que pretendemos es, a partir de las proximidades y distancias entre los diversos y heterogéneos capítulos que lo componen, señalar los vínculos, los sócalos comunes, las líneas que traman posibilidades de acción y pensamiento conjunto y, a partir de allí, los puntos de huida del ecosistema cultural, es decir, marcar cuando el engranaje se rompe, cuando se produce hiato entre los componentes, cuando el ecosistema sede paso a la variedad de ecologías culturales posibles que no desconocen sino que crecen sobre sus controversiales resonancias mutuas.