

Tomar la ciudad: actores sociales y estrategias culturales

Tres historias latinoamericanas

Margarita Hernández Ortiz¹

1. Introducción

A finales de los años 80 y durante la década de los 90, varios países de América Latina se encontraban en plena transición democrática y se diseñaban los nuevos proyectos políticos de la región. Para Argentina, Brasil y México los cambios en la cultura política que se dieron a lo largo de estas dos décadas significaron la fundación, en los tres casos, de proyectos políticos en los que tanto el estado, las empresas y la sociedad civil organizada tuvieron una participación activa en el diseño de las estrategias, que se esperaba, colocarían en el camino de la democracia a los tres países.

La preocupación por las cuestiones culturales ejerció una influencia muy importante en la configuración de estas nuevas culturas políticas y se ubicó al centro de la mayoría de los discursos que se entretejían en la pugna por el poder. Muchos movimientos sociales, herederos de tradiciones de izquierda y de movimientos relacionados a la expresión artística, tomaron en sus manos a la cultura convirtiéndola en la bandera de las transformaciones mundiales que sacarían del anonimato a los marginados por las políticas neoliberales; la nueva generación de “administradores de estado” la colocó al centro de sus discursos electorales con la intención de ganar más adeptos y como herramienta para sustentar la legitimidad de sus gobiernos; y en el área de la economía, los estrategas de las multinacionales la venden como si fuese un producto de moda en las tiendas departamentales y por internet.

La importancia que la dimensión cultural de la vida social ha cobrado en las últimas décadas ha provocado transformaciones que impactan directamente a las dimensiones económica y política.

No es casualidad que durante la Segunda Reunión Interamericana de Ministros y Máximas Autoridades de Cultura convocada por la Organización de Estados Americanos (OEA) realizada en México en agosto del 2004, se discutiera la importancia de desarrollar indicadores macroeconómicos sobre cuánta riqueza produce la cultura en la región, con la intención de defenderla en las negociaciones comerciales y crear proyectos para su impulso. Los datos presentados por algunas autoridades latinoamericanas no son menores, según cifras reveladas por Sari Bermúdez presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en México la industria de la cultura aporta el 6.7 por ciento del producto interno bruto y emplea a 1.5 millones de personas; mientras que para Brasil, según el Ministro de Cultura Gilberto Gil, el aporte de esta industria al PIB es del 2.5 por ciento.²

La cultura dejó de ser un recurso opcional para convertirse en el centro de algunos discursos políticos, en estrategias económicas y en una cantidad significativa de acciones de la sociedad civil organizada, ya que se constituye como un núcleo de poder que siempre está en pugna y que articula la lucha por la

identidad, el proyecto político, determina de diferentes maneras las relaciones entre los actores sociales y conquista espacios simbólicos y físicos.

Sin perder de vista el peligro de la reducción de las dimensiones sociales, puede decirse que la cultura se ha convertido en el territorio de la lucha simbólica en el que se debaten las diferentes posturas ideológicas de este siglo.

En los tiempos de la velocidad, la legitimidad de los discursos - neoliberal, de izquierda, religioso o militar - depende de la mayor movilización simbólica que logren en el menor tiempo posible. No es azaroso que la palabra “cultura”, aparezca en todo programa de gobierno, campaña publicitaria, en la misión de una empresa, en los títulos de libros de reconocidos intelectuales y hasta en los “sites” de los grupos rebeldes más radicales.

Este uso de las cuestiones culturales no puede ser reducido a un asunto de moda es, por el contrario, un indicativo de la importancia que tiene para nuestra época ya que según George Yúdice, si en la modernidad la cultura y otras dimensiones de la vida social se encontraban subordinadas a la producción capitalista, en esta nueva etapa le corresponde a la cultura el papel principal (Yúdice, 2002: 309).

Si la cultura ha sido “liberada” y la contemporaneidad se enfrenta a la exaltación de las pugnas por el poder simbólico del mundo, no podemos parcializar los acontecimientos y mirar únicamente los efectos adversos. Esa liberación significa también, el aumento de las posibilidades de pensar la cultura como un recurso que ayude a producir nuevos materiales ideológicos que faciliten la transformación de la cultura política en una época que ha sido marcada por la incertidumbre, el miedo, la pobreza y la falta de pensamiento crítico.

Arjun Appadurai explica que en las últimas décadas se registra un giro en las formas en las que se concibe la dinámica social, no sólo por parte de los intelectuales sino también en las formas en las que la sociedad se entiende así misma. La influencia que han tenido los medios de comunicación y las migraciones masivas en la configuración de los esquemas simbólicos modernos han provocado que el trabajo de imaginación, que es un elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna, se convierta en un elemento básico de las lógicas cotidianas de pensamiento (Appadurai, 2001:21).

Esta característica permite que las personas puedan imaginar que su condición no está únicamente relacionada a su espacio vital y así, logran proyectar sus propias prácticas culturales en una relación que es fuertemente mediada por la influencia de su inevitable contacto con otros mundos y otras historias.

El concepto del trabajo de imaginación me permite entonces pensar la importancia que tiene en este momento mirar las experiencias alternativas que surgen en las ciudades latinoamericanas, en las que los actores sociales que las construyen hacen evidente la necesidad de una transformación de la cultura política y creativamente se sirven de elementos simbólico-culturales para movilizar y/o transformar los esquemas de percepción que creen están obstaculizando la configuración de espacios, permanentes o temporales, dedicados al fortalecimiento de la acción ciudadana crítica y reflexiva.

Si como se plantea anteriormente, las características de esta época también significan la posibilidad de la liberación de la creatividad, la reflexividad y la imaginación para construir nuevos esquemas de significación, me gustaría con este trabajo colaborar a la construcción de un pensamiento que permita hacer visibles las experiencias que surgen como alternativas en contextos plagados de datos que sólo contabilizan la tragedia de los países latinoamericanos.

En un contexto caracterizado por el debilitamiento del espacio urbano, la precarización de la acción política del sujeto y el desdibujamiento de los proyectos ciudadanos, algunos actores sociales apuestan que es posible transformar la cultura política a partir de la creación de espacios destinados al fortalecimiento del tejido social.

Este trabajo se empeña en hacer visibles tres experiencias que teniendo como núcleo central la difusión y apoyo a la cultura y las artes se proponen crear estos espacios en tres ciudades latinoamericanas: Sao Paulo, Buenos Aires y el Distrito Federal.

2. Memorias urbanas: transformaciones políticas y actores sociales

La ciudad es el escenario de la velocidad, de la concentración excesiva de personas que tienen que trasladarse de un lado a otro, de la diversidad de actores que se disputan el espacio, de la violencia simbólica y física que parece atrapar a todos los habitantes de las grandes metrópolis latinoamericanas. Un escenario caótico del que nadie escapa, porque sus historias llegan hasta el núcleo más íntimo de convivencia gracias a las narraciones alarmantes de algunos discursos que hacen visible a la ciudad desde un sólo frente: el de la violencia que no tiene solución. Sin presentar jamás las otras caras de la ciudad que hablan de esperanza y futuro; de organización ciudadana con posibilidades reales de acción social.

Para Eduardo Nivón el deterioro de los factores de la calidad de vida en las grandes ciudades es uno de los agentes que acelera la efervescencia social y citando a Sergio Zermeño coincide en que los espacios vacíos tienden a ser llenados por nuevas formas de organización ciudadana: nuevas sociabilidades cuya base de actuación privilegia la horizontalidad (Nivón, 1998:85-90). En las ciudades de Sao Paulo, Buenos Aires y el Distrito Federal y durante las décadas de los 80 y 90 a la par de las consecuencias sociales y económicas, se estructuraban formas de organización que se expresaban de formas distintas y que evidenciaban la aparición de nuevos actores sociales en la esfera pública.

Para pensar las ciudades latinoamericanas se requieren dos ejercicios paralelos: el primero, y el que permite salir del dato estadístico-apocalíptico, es el de la reconstrucción de la memoria histórica.

La ciudad es el resultado de la suma de sus historias. La segmentación y la infinita repetición de los datos que hablan de la ciudad imposible sin el ejercicio de la contextualización histórica, provoca que se cancelen las posibilidades de pensarla más allá de ellos mismos, condenando a la ciudad a la demonización.

El segundo ejercicio, y en el que se empeña el presente trabajo, es el de recuperar las “otras historias”, construir el otro dato que permita mirar la ciudad desde diferentes perspectivas que hablan de la capacidad de re-inventar en el sentido lúdico y cultural a la ciudad que aparece caótica. Se trata de recuperar las otras historias, las de los ciudadanos que organizados dan la batalla política para construir una ciudad no sólo habitable sino digna, por medio de tácticas culturales y artísticas.

En el texto “Las cuatro ciudades de México”, García Canclini hace un esbozo de la historia político-cultural de la ciudad, tomando como pretexto para el análisis la noción de multiculturalidad con la intención explícita de incluir el espesor histórico de los hechos que le dan forma a la contemporaneidad a fin de pensar su compleja y conflictiva articulación (García Canclini, 1988:20) y es precisamente esta idea la que me hace pensar que si algo caracteriza a las grandes ciudades son sus transformaciones en serie y las pugnas simbólico-históricas en las que los actores sociales reinventan sus proyectos.

En este sentido, la intención de presente apartado es ofrecer una breve recuperación de la memoria política de tres ciudades latinoamericanas para revelar las transformaciones sociales que sirven de marco para la creación y puesta en marcha de las tres estrategias culturales a analizar.

Es importante aclarar que la reconstrucción histórica de las ciudades fue realizada para contextualizar a las tres diferentes estrategias y que prioriza los acontecimientos en los que los actores sociales que las protagonizan se vieron involucrados o influenciados de alguna forma.

Se trata de un ejercicio de reconstrucción histórica que sirve para hacer una presentación de la trayectoria política de los actores sociales y las estrategias culturales gubernamentales (Ciudad de México), de la iniciativa privada (Sao Paulo) y de algunos grupos independientes (Buenos Aires).

Distrito Federal

Hablar de la Ciudad de México es fácil, pensarla no lo es tanto. Una de sus particularidades, surgidas todas de su complejidad, es que parece no ser necesaria la experiencia real, la visita, para que se convierta en referente constante en las conversaciones de quienes la utilizan para ejemplificar las consecuencias de la vida moderna. Sus historias y sus catástrofes son tan conocidas que, el ejercicio de nombrarla no requiere ni siquiera la presencia. Así de grande es el Distrito Federal o por lo menos así de amplio es el imaginario que construye.

Mirar la ciudad es una tarea compleja y más cuando se habla de un espacio con casi 20 millones de habitantes, compartiendo desigualmente 1,489.86 kilómetros cuadrados³.

Caracterizada desde siempre por un impresionante número de habitantes y de composición demográfica heterogénea, la diversidad (cultural, económica y política) se ha convertido en una constante que marca la vida cotidiana de los defechos. Según Lucia Álvarez Enríquez esta diversidad fue provocada por dos factores: la tradicional división generada por las desiguales condiciones sociales y la pluralidad de las actividades económicas; así como los grandes fenómenos migratorios de etnias y culturas variadas (Álvarez, 2002).

La historia política de México es en gran parte la historia del Distrito Federal. En diciembre de 1928 se reforman los artículos que hablan del Distrito Federal suprimiendo el sistema municipal y recibe el nombre de Departamento del Distrito federal quedando adscrito al Poder Ejecutivo, y es hasta que se crea en 1987 la Asamblea de Representantes que aparece más claramente en el discurso institucional la noción y la preocupación por la ciudadanía. La Asamblea de Representantes es el primer órgano de representación ciudadana, sin embargo el Jefe del Departamento seguía siendo nombrado por la Presidencia de la República.

En octubre de 1993, en respuesta al creciente reclamo ciudadano de una mayor participación en las tomas de decisiones y con la intención de establecer un mejor sistema político y de administración local, fue aprobada por la Cámara de Diputados la reforma constitucional en la que se aprobó el Estatuto de Gobierno del Distrito Federal incluyendo una constitución local.

Es a 173 años de su fundación que los ciudadanos del Distrito Federal son capaces de elegir a sus propios representantes.⁴

A partir de las transformaciones sociales iniciadas por el Movimiento Estudiantil en 1968 y posteriormente el Movimiento Urbano Popular, es posible hacer un seguimiento más evidente de la sociedad civil como fuerza política reformadora en el Distrito Federal, ya que su influencia trascendió las formas tradicionales de entender el ejercicio político obligando al Estado a crear nuevos marcos de acción⁵. Muchos movimientos sociales fueron inspirados por éstos y en gran parte las modificaciones estructurales del gobierno iniciadas en 1987 y que culminaron, temporalmente, con las elecciones de 1997, son resultado de la presión que ha ejercido la sociedad civil, gracias a su fortalecimiento resultado de varios acontecimientos históricos.

Sin embargo, la aparición de la sociedad civil organizada como fuerza política no radica directamente, en un principio, en el ejercicio de una cultura política crítica y reflexiva aprendida en el diálogo y la participación, sino que fue empujada por dos factores que han sido determinantes para su aparición:

- a) La crisis económica y las reformas estructurales
- b) Y Los desastres urbanos

Las consecuencias sociales, económicas y políticas de estos dos factores están fuertemente relacionadas con el tamaño y la densidad demográfica de la ciudad de México. De tal suerte, los antiguos sistemas de gobierno llegaron a ser insuficientes y esto se evidenciaba en la ineficiencia de acciones y programas para atender a la mayoría de la población en los momentos de crisis.

A principios de los años 80, la ciudad se vio fuertemente golpeada por las explosiones de San Juan Ixhuatepec, la crisis económica, el crecimiento de la inseguridad y los terremotos.

Sin embargo, en la Ciudad de México a la par de las consecuencias sociales y económicas vividas en carne propia por los habitantes, se estructuraban formas de organización que se expresaban de formas distintas y que evidenciaban claras búsquedas políticas.

Después de los movimientos sociales acontecidos durante los años 70, se produjo un marcado distanciamiento entre la sociedad civil y el Estado. Este sentimiento de desconfianza nacido durante esas épocas tiene entre otros referentes, el largo periodo en México de los gobiernos ejercidos por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y la represión violenta al movimiento estudiantil de 1968. Sin olvidar que a estos dos factores se les suman durante los años 80, la crisis económica y los desastres urbanos.

El 5 de diciembre de 1997, después de haber sido convocados para elegir por primera vez a sus gobernantes, los ciudadanos votan por el candidato del Partido de la Revolución Democrática (PRD).

Si bien la victoria del PRD en la capital podría generar una larga discusión sobre los procesos y los intereses políticos propios del partido y de sus opositores, representaba, por lo menos en el imaginario de los habitantes, una oferta diferente ya que en el discurso se planteaba un gobierno profundamente vinculado con la sociedad civil que era retomado por los nuevos funcionarios que el PRD había reclutado que habían participado en algunos movimientos sociales y que representaron la institucionalización de las demandas de la sociedad civil.

Calificadas muchas veces de paternalistas, tal vez por la influencia de las ideas de algunos de los nuevos miembros del gobierno, los habitantes vieron en las propuestas del PRD una opción que podría dar solución a la problemática urbana. La decisión tenía de fondo la intención de tomar simbólicamente las riendas de los procesos políticos y sociales de la ciudad.

Las estrategias de acción del PRD y de algunos de sus nuevos aliados abarcaban ámbitos diversos, pero para los fines de este trabajo sólo se describirán las que están relacionadas con las políticas culturales y algunos de los programas que comenzaron a trabajar en el Distrito Federal hace ya casi 7 años.

Para hablar de las políticas culturales de la Ciudad de México, puestas en marcha por el Gobierno del Distrito Federal y su relación con la sociedad civil, es necesario hacer una breve revisión de los movimientos sociales y su relación con la cultura ya que algunos de los funcionarios que hoy trabajan en el gobierno administrando los proyectos culturales no fueron formados en el partido, sino en la militancia o en la universidad⁶.

Retomado el trabajo de recuperación histórica realizado en la ciudad de México por Nivón (1998), García Canclini (1998) y Carlos Monsiváis (1988), se sigue que es a partir de los terremotos de septiembre de 1985 en la Ciudad de México que aparecen nuevas prácticas culturales en los movimientos sociales.

Los damnificados de la colonia Roma, algunos integrantes del grupo independiente de teatro Zopilote, decidieron organizarse en una Comisión Cultural y desarrollar sus propias tácticas en el campo del arte y la cultura. Entre otras actividades, organizaron festivales artísticos para difundir la problemática de los vecinos; en 1986 junto con otros grupos de artistas se integraron para fundar una Escuela Popular de Arte y realizaron festivales callejeros de música, danza y teatro. Resulta muy interesante que a diferencia de otros movimientos artísticos, la Comisión Cultural de la Unión de Vecinos y Damnificados establece alianzas estratégicas con la cultura institucionalizada, organizaciones no gubernamentales y otros grupos de artistas. Su trabajo tiene como orientación básica apoyar el crecimiento de la sociedad civil y demandar una política democrática en el sector cultural de la vida social.

Otro caso es el de la Asamblea de Barrios y Organizaciones Vecinales surgida en 1987. Su trabajo, a diferencia de la Comisión Cultural, se ubica “en un terreno fuertemente simbólico cuyo objetivo es transformar la actitud política de los funcionarios y sectores populares que participan en el juego de la

subordinación y la negociación, en una postura de abierta burla y que la ciudadanía pueda exigir sus demandas al poder público” (Nivón, 1998).

Las actividades que realiza no tienen un referente directamente cultural o artístico, pero logran movilizar por medio del performance las conciencias por medio de representaciones simbólicas como en el caso del conocido antihéroe “Superbarrio” (Idem, 1998).

Ambas organizaciones, guardando sus claras diferencias y sin tratar de excluir a muchos otros grupos, sentaron un precedente que no sólo sugería una nueva forma de relación entre la sociedad civil y el Estado, sino que proponía nuevas formas de manifestación que recuperaban la dimensión política que está presente en los ámbitos del arte y la cultura.

Ya sea por medio de una obra de teatro, un concierto callejero o a través de un antihéroe, la sociedad civil encontró en el sentido lúdico de este tipo de manifestaciones, la posibilidad de expresar sus problemáticas y su descontento con la clase política.

Después de la victoria electoral, la primera administración del Distrito Federal se encontró con una serie de problemas naturales a la transición. El proceso de reconstrucción del andamiaje estructural ha sido lento ya que las antiguas formas de hacer política habían dañado gravemente la percepción del trabajo de los funcionarios y como ya se mencionó, existía un grave problema de desconfianza por parte de la sociedad.

El proyecto de participación ciudadana para el gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, se entendía en la posibilidad de que los habitantes encontraran los canales necesarios para conducir sus demandas y que estos canales estrecharan la brecha entre los gobernados y los gobernantes, esta intención se cristalizaba en su macro programa “Una ciudad para todos” (Martínez, 2002).

Las acciones planteadas en este programa de gobierno, a decir de los nuevos funcionarios, atenuaron la brecha entre la sociedad y el GDF pero en su discurso ellos mismos aceptan que no es una batalla concluida, justificando la falta de participación a las antiguas formas de gobierno y su fuerte influencia en la cultura urbana.

El GDF sienta precedente en México cuando después de años de control federal, y como resultado del naciente proceso de democratización, se convierte en el primer gobierno local que discute el sentido del accionar público en la cultura y esto a su vez se ve reflejado en la creación de políticas culturales donde el modelo para conducir la acción pública fue la creación de un órgano administrativo desconcentrado, con autonomía técnica y de gestión al que se vincularon muchos jóvenes que tenían un trabajo de varios años en la promoción de actividades culturales urbanas. Se crea entonces el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM).

Sao Paulo

Hacer una descripción de la ciudad de Sao Paulo es adentrarse en un álbum de imágenes dinámicas que recorren el mundo en este espacio de sincretización de culturas. El mestizaje y las migraciones mundiales y nacionales hicieron de Sao Paulo, la mejor fotografía de la diversidad brasileña en la que sobreviven cotidianamente más de 17 millones de personas⁷.

La vida social de esta ciudad no puede ser pensada al margen de la importante influencia de las industrias en el desarrollo de la cultura política y la economía que, sin duda, en los últimos años le han significado a Brasil el continuo debilitamiento del estado en lo que respecta a los servicios de educación y cultura.

Después de la abolición de la esclavitud el proceso de industrialización exigió la importación de mano de obra. Brasil abrió sus fronteras e implementó una política de migración subsidiada. La apertura de fronteras a favor del naciente proceso de industrialización precedió uno de los más grandes movimientos de migración que se tengan documentados en el mundo.

A finales del siglo XIX Sao Paulo ya era una ciudad totalmente multicultural. Familias de migrantes provenientes de casi 60 países y de varios estados brasileños llegaron a la ciudad buscando mejores oportunidades económicas. A partir de 1882 y hasta 1978 pasaron por el complejo de Hospedaria do Migrante más de 2.5 millones de personas y para principios del siglo XX tan sólo el 10% de los trabajadores industriales que se establecieron en la ciudad eran de origen brasileño.⁸

Sao Paulo es la ciudad de las muchas ciudades y no sólo es una metáfora de su complejo tejido social. La urbe paulista tiene una de las mayores concentraciones de japoneses, italianos y libaneses que viven fuera de sus países, lo que la convierte en la primera ciudad japonesa fuera de Japón y en la tercera ciudad libanesa e italiana fuera de sus territorios.

La mezcla de culturas que dotó a la ciudad de nuevos ritmos, sabores y desafíos no sólo era extranjera. Durante las décadas del 60 y 70, años del fenómeno de migración campesina a las ciudades latinoamericanas, entraron al estado casi 400 mil trabajadores migrantes que provenían de algunas de las zonas más pobres de Brasil. Es entonces cuando la ciudad comienza a dar muestras de precariedad en la infraestructura urbana y el desequilibrio social se hace presente.

Sin embargo, como todas las megalópolis latinoamericanas, la ciudad de Sao Paulo a pesar de su caótica construcción ha sido testigo del transitar de la sociedad brasileña y es, gracias a la diversidad de su composición, un verdadero crisol de posibilidades culturales creativas.

Para pensar a la sociedad brasileña es necesario hacer mención de su condición de sumisión política, expuesta por Evelina Dagnino (Dagnino, 2000 y 2002) y que tiene su origen en lo que para la autora son tres de las características determinantes para entender la dinámica de la sociedad brasileña contemporánea. La primera se refiere a la influencia de los gobiernos autoritarios que restringieron las libertades políticas; la segunda es la pobreza y las marcadas diferencias económicas y culturales; y por último la longeva jerarquización de clases heredera de la esclavitud que se vivió en Brasil hasta 1888.

El fortalecimiento de la sociedad civil contemporánea en Brasil ha sido definido por dos periodos principalmente: el último régimen militar y la posterior etapa de transición democrática.

El 31 de marzo de 1964 asumió la presidencia de Brasil el general Castello Branco que fue el primero de cinco presidentes militares entre 1964 y 1985. La época de la dictadura militar está caracterizada por un período de efervescencia política que fue liderada por el movimiento obrero. Muchos de los partidos de izquierda llegan a la conclusión que con la ascensión de los militares al poder se cancelaba cualquier negociación pacífica y surgen muchos grupos políticos que son sofocados junto con el movimiento obrero, por el sistema represivo que gobernaba a Brasil (Chaves Teixeira, Dagnino y Almeida Silva, 2002).

La resistencia social y cultural de los años 80 dio muestras de diferentes formas de participación y resistencia que no se habían evidenciado nunca antes. Durante la década de los 80, el régimen militar comienza su debilitamiento y suelta un poco las riendas de la represión politico-cultural. Su debilitamiento tuvo que ver con varias causas, pero durante esa época, ya influenciada por las políticas de liberalización económica, los empresarios – antiguos aliados de los militares- señalan el agotamiento del modelo de desarrollo estatal y retiran su apoyo “clamando por el restablecimiento de la democracia, que traía como posibilidad una orientación de carácter liberalizante para el mercado” (Chaves Teixeira, Dagnino y Almeida Silva, 2002: 48).

Como decía antes, los habitantes de la ciudad de Sao Paulo se vieron fuertemente golpeados por la pobreza y la falta de infraestructura urbanas y durante las décadas de los 70 y 80 se da una efervescencia social que no tenía precedentes en donde aparecen nuevos movimientos sociales que surgen con nuevas lógicas de organización y creativas formas de acción en la lucha por la reivindicación política.

Se establecieron alianzas entre actores sociales que parecían irreconciliables y junto con los partidos políticos, los sindicatos, movimientos de izquierda y algunos empresarios se formó un frente en contra del estado militar. Los movimientos por la Amnistía en 1980 y las Directas Ya en 1984 revelaron la

importancia que las cuestiones políticas tomaban en diferentes sectores de la sociedad brasileña, ya que reivindicaron las nociones de ciudadanía y democracia y se convirtieron en expresión de la capacidad de articulación entre diferentes grupos sociales que lograron ganar espacios simbólicamente absorbidos por el régimen (Chaves Teixeira, Dagnino y Almeida Silva, 2002:51).

Desde 1986 hay un gobierno democráticamente electo y es durante el proceso de construcción de la Constitución de 1988 que el panorama aparentemente definido por las alianzas entre diferentes actores sociales entra en crisis. En plena transición democrática surgieron las diferencias ideológicas y se discutió ampliamente el tipo de democracia que debería constituirse.

La participación de la sociedad civil enmarcó la dinámica urbana durante los años 90. El 68 % de las organizaciones sociales que existen en Sao Paulo fueron creadas a lo largo de esos años⁹ y por esa época la pobreza se convirtió en un tema recurrente en los foros en los que se discutía el advenimiento de los modelos neoliberales.

Pero, pese a la creciente concientización sobre los derechos ciudadanos, el panorama de la transición democrática entró en conflicto al enfrentarse varias posturas ideológicas, donde, quizá una de las más poderosas es la empresarial.

Sao Paulo tiene la estructura productiva industrial y de servicios más importantes del país, es una de las cuatro ciudades más grandes del mundo y es el centro económico de América del Sur, su producto interno bruto representa el 10% del PIB del país.¹⁰ Por lo que no es extraño que las empresas privadas tengan tanta influencia en las decisiones de la ciudad.

Sao Paulo tiene una de las redes más importantes en América Latina de centros culturales que fueron abiertos por fundaciones bancarias y empresas privadas como respuesta ante las constantes muestras de ineficiencia estatal en materia de promoción de la cultura, ya que desde el advenimiento de las políticas económicas liberales su función ha quedado paulatinamente reducida.

Itaú Cultural, la fundación cultural del Banco Itaú, es sólo una muestra de las acciones culturales urbanas y nacionales que las empresas han tomado bajo su tutela. Con 17 años de funcionamiento la finalidad del instituto es la promoción y la divulgación de la cultura brasileña, la cual es considerada un nodo estratégico para la construcción de la identidad del país y una de las herramientas más eficaces en la promoción de la ciudadanía. Itaú Cultural, ubicado en la Av. Paulista es un centro cultural que ofrece al público de la ciudad una programación variada y gratuita al tiempo que desarrolla investigaciones sobre la producción, fomento, difusión y estímulos a diversas manifestaciones artísticas.¹¹

Pero, la proliferación de los apoyos de la iniciativa privada para el sector cultural no es gratuita. Brasil es uno de los primeros países de Latinoamérica en tener una ley de incentivos al apoyo de la cultura llamada Ley Rouanet. Las empresas que hagan aportaciones a proyectos culturales, podrán deducir un porcentaje de sus pagos de impuestos.

El problema es que como lo señala Gilberto Gil el Ministro de Cultura del país, estas deducciones pasaron de 150 millones de reales en el 2003 a 401 millones en el último año. Las empresas sólo invierten en aquellos proyectos que les significan el 100% de deducciones, dejando fuera del plan de financiamiento a aquellos proyectos que no le significan este tipo de beneficios hacendarios.¹²

Los datos muestran la fuerza de las empresas y sus proyectos culturales en contraposición con el estado. Mientras la Prefectura de Sao Paulo recortó en el 2002 el 50% del presupuesto de la Secretaria de Cultura¹³, las fundaciones culturales de la iniciativa privada que le dan servicio a los habitantes de la ciudad gozan de cabal salud financiera.

Buenos Aires

Fundada en 1580, la ciudad de Buenos Aires en la actualidad es el centro industrial, comercial, político y cultural más importante del país y al igual que las primeras dos ciudades su historia está íntimamente ligada a la historia política de Argentina.

Buenos Aires ha sido testigo, a través de la historia, de las transformaciones políticas y culturales que hacen de ella un referente obligado para pensar a América Latina. Muchas veces citada por los grandes escritores latinoamericanos ha sabido relatar la historia política en sus espacios públicos y en muchos sentidos se entiende como sinónimo de la resistencia política civil de las últimas décadas.

Según los datos del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) en el Área Metropolitana de Buenos Aires habitan más de 12 millones de personas.¹⁴ La ciudad presenta una enorme heterogeneidad social y esto se agrava con el crecimiento acelerado de la ciudad, la ocupación de fuentes de trabajo y la utilización de servicios públicos por parte de los habitantes de los municipios que fueron absorbidos por la mancha urbana.

La ciudad establece su autonomía en 1994 y en 1996 se realizan las primeras elecciones para el primer Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pero este proceso de elecciones democráticas no puede ser leído al margen de los acontecimientos históricos.

Sin duda para entender la dinámica de los movimientos culturales independientes hay que hacer una breve mención a la larga lista de movimientos de resistencia que tuvieron como escenario las principales calles y plazas de la ciudad.

El 24 de marzo de 1976 inicia el régimen militar del General Videla y hasta 1983 en Argentina se establece un estado totalitario y asesino. Durante los primeros años de ese periodo las persecuciones, torturas y posterior desaparición y muerte de más de 30 mil personas - que ha sido señalada de manera incansable por varias organizaciones - fundó un sistema político de terror que permeó la sensibilidad de todos los argentinos al unirlos en una cultura que estuvo caracterizada por la internalización del miedo y la autocensura y que afectó de manera significativa las relaciones entre el estado, las empresas privadas y la sociedad (Romero, 2001).

Obreros, intelectuales, artistas, profesores y alumnos que se organizaban para resistir los embates del régimen militar fueron sofocados y durante años parecieron quedar en el silencio, mientras que se preparaban nuevas formas de resistencia y que nada tenían que ver con la huelga, el paro, las manifestaciones sindicales y las negociaciones con los empresarios, tan importantes para la resistencia política tradicional.

A un año del golpe de estado surge fuera de todas las lógicas conocidas hasta entonces, con nuevos actores y nuevas herramientas simbólicas, la ronda de las Madres de la Plaza de Mayo que movieron el escenario social, político y cultural de manera profunda. Su aparición desconcertó a los militares y desde entonces han influenciado a muchos movimientos sociales ya que supieron explotar sus propias historias y marcas identitarias.

Las Madres se apropiaron de un espacio público y lo llenaron de sentidos simbólicos en la lucha por la recuperación de sus hijos desaparecidos y el castigo para los genocidas. Las protestas de aquellas épocas desbordaron al campo laboral y, como decía, agrupó a nuevos actores sociales que parecían, hasta entonces, estar al margen de los procesos de participación democrática y expresión política (Zibechi, 2003).

Después de la derrota militar en las Malvinas el régimen comenzó su caída que ya se venía anunciando desde la crisis financiera de 1981. En 1983 con el advenimiento del nuevo estado democrático Raúl Alfonsín se enfrentaba a un país convulsionado social y económicamente. Al final del régimen militar el porcentaje de desempleados era del 8% (Lobato y Suriano, 2003: 99), lo que significó el posterior engrosamiento de las filas de personas que se unían a las protestas sociales demandando comida y trabajo.

Todas las medidas que se tomaban con las reformas estructurales y económicas afectaban a los trabajadores y sus familias y las reacciones se manifestaron en varios frentes ya que el miedo parecía reducirse y las protestas tomaban mayor importancia (Lobato y Suriano, 2003).

A principios de esta década la protesta juvenil, que había sido fuertemente golpeada y perseguida, encontró en la expresión artística un medio de participación extremadamente eficiente y en el que coincidían miles de jóvenes que se identificaban como parte de una identidad colectiva que reaccionaba contra el régimen. Una de las experiencias más significativas fue la organización del ciclo de Teatro Abierto en 1981 y 1982 en el que se representaban obras cuyos temas giraban alrededor de los derechos humanos y la falta de libertades políticas y que se convirtieron en verdaderas manifestaciones que se nutrían de actividades organizadas por las parroquias de los barrios y masivos conciertos de rock (Lobato y Suriano, 2003 y Romero, 2001).

Durante la segunda mitad de los años 80 y los 90 se presenció la participación masiva en protestas sociales, pero que a diferencia de las que caracterizaron los años 60, esta vez la sociedad no apelaba a una “gran solución” sino que sus demandas eran mucho más objetivas y se circunscribían a ámbitos diferenciados. La sociedad había perdido la confianza en el estado democrático y con la posterior llegada de Menem al poder, la sociedad se replegó durante los primeros años a la esfera de lo privado, empujada por la violencia social y un tenaz proceso de despolitización articulado en la cancelación de los canales de debate público (Fignoni, 2002).

La administración de Menem (1989-1999), se vio caracterizada por la inestabilidad, la precarización del empleo y la violencia social. Durante su periodo se aplicaron las políticas económicas liberales, gran parte de las empresas estatales se privatizaron, se eliminó la promoción industrial nacional, se recortaron los presupuestos de los servicios de salud y educación. El estado se convirtió en un regulador del mercado financiero (Lobato y Suriano, 2003).

1996 es un referente histórico para entender las movilizaciones que son la base de las protestas de diciembre de 2001. El movimiento de los piqueteros y la aparición del primer escrache de HIJOS, representan uno de los movimientos más importantes en la reconstrucción del tejido social de Argentina (Alicia Argumedo, citada por Fignoni, 2002).

En 1995, después de las declaraciones del Capitán Adolfo Scilingo se produce un cambio de actitud en muchos sectores sociales. El tema de los desaparecidos resurge con fuerza y por primera vez se escucha la historia de boca de uno de los verdugos dejando sin coartada a los militares y sus cómplices. En esa coyuntura nace la organización HIJOS.

Si bien son influenciados por los movimientos de resistencia del que participaron sus padres y el de las Madres de la Plaza de Mayo, HIJOS logra crear una nueva identidad de luchadores sociales mientras buscan que se haga justicia a la desaparición de sus padres y familiares.

“Nosotros debemos crear y reinventar un camino propio, que retome la senda que ellos (sus padres) marcaron y que se desvíe cuando sea necesario. Como hicieron ellos, con las generaciones que los precedieron, para superarlos, para ser mejores, para aportar en serio y concretamente al cambio que soñaron y soñamos. Para que no se nos vaya la vida repitiendo esquemas que suenan muy contundentes, pero que no le mueven un pelo a los dueños del poder” (Revista HIJOS, citada por Zibechi, 2003).

El escrache, retomado por HIJOS de algunas manifestaciones del movimiento obrero anterior al sistema de sindicatos, ha sido desde entonces una herramienta eficaz en el proceso de legitimación del movimiento y parte importante del mismo es la acogida que tiene en las comunidades donde se realizan las denuncias, ya que no sólo interpela a la comunidad al indicar el domicilio de uno de los represores o la ubicación de un centro de detención, sino que los involucra en el mismo proyecto. (Zibechi, 2003)

Una parte importante de estas condenas sociales es que están íntimamente ligadas a la noción lúdica y a un sentido de fiesta ciudadana, la participación de los movimientos juveniles ha marcado las formas de resistencia y las mezcla con expresiones artísticas. Los escraches no serían lo mismo sin las murgas, los grupos de teatro y los grupos de arte callejero que se unieron a HIJOS, “el escrache es un festejo

creativo que busca destruir la impotencia activando la capacidad de hacer de los vecinos” (Zibechei, 2003:60).

La originalidad con la que se mueven ha logrado seducir a los habitantes de Buenos Aires porque no sólo se trata de una nueva estrategia política sino que es también toda una propuesta estética que combina la explosividad de la resistencia juvenil con la creatividad de sus formas de expresión artística. Según varios autores (Fignoni, 2002; Romero, 2001; Zibechei, 2003 y Lobato y Suriano, 2003) durante la segunda parte de la década de los 90 se construye una nueva generación de actores sociales que son portadores de nuevas racionalidades estéticas y políticas.

La importancia que para este trabajo tiene la historia de los escraches de HIJOS es que a este movimiento se unieron en diferentes etapas otros grupos de arte político que después de la crisis social de diciembre de 2001, toman gran importancia en los espacios públicos y los debates entre artistas e intelectuales que analizan la tensión entre la producción del arte y la expresión política.

3. Tomar la ciudad: tres estrategias culturales latinoamericanas

A partir del contexto histórico que fue reconstruido en el capítulo anterior, se evidencia cómo en medio de las tensiones y negociaciones con las instituciones surgen actores sociales que le dan a la acción colectiva otras características que se distancian de las llamadas formas tradicionales de participación acción social al incluir en sus actividades el espesor de la actividades de difusión y promoción de la cultura.

Con diferentes alternativas y frentes de acción, cada uno de ellos logra imprimir transformaciones muy importantes desde su ámbito de trabajo y definen así tres estrategias culturales que han alcanzado cierto reconocimiento en las ciudades brevemente detalladas.

Las estrategias que son descritas en este apartado fueron elegidas con la intención de mostrar un panorama de los diferentes tipos de estrategias culturales que se pueden encontrar en los países latinoamericanos. Cada una de ellas responde a un modelo estructural (empresarial, gubernamental e independiente) que imprime a las dinámicas de las mismas, características de funcionamiento muy particulares pero que al mirarlas desde los ejes analíticos arrojan datos para la construcción de un mapa de las estrategias culturales en América Latina y como cada una de ellas reflejan las búsquedas político-sociales de algunos actores que surgen como parte de un marco histórico específico.

Tanto la Fabrica de Arte y Oficios y el Servicio Social de Comercio (SESC) como los grupos de arte político en Buenos Aires tienen los mismos objetivos generales: la democratización de la cultura y la importancia de la difusión de las manifestaciones artísticas que pueden provocar una reflexión en las comunidades y que están directamente relacionadas a los procesos de la participación ciudadana en la esfera de lo político.

La Fábrica de Artes y Oficios del Gobierno de la Ciudad de México

En 1998 se creó el Instituto de Cultura de la Ciudad de México, hoy Secretaria de Cultura, que formaba parte junto con otros organismos del macro proyecto que tenía como objetivo central la promoción de la participación ciudadana.

A diferencia de otras administraciones, el primer gobierno electo del Distrito Federal se caracterizó por reclutar a jóvenes luchadores sociales que se habían formado en la universidad y en los movimientos urbanos de los años 80. En general, era un equipo, que no había sido “adestrado” en el partido político y que tenía una clara idea de los problemas urbanos, las ausencias y las posibilidades de expresión política a través de la cultura porque hacía varios años que estaban involucrados en proyectos relacionados al uso de los espacios públicos, el arte y el ejercicio ciudadano de los jóvenes defensores.

Desde el ICCM se propuso que la estrategia fundamental para transformar la ciudad debía ser la cultura, lo que implicaba hacer de la imaginación y las libertades creativas el horizonte al que debía aspirar (Aura, 2002).

Los resultados de los esfuerzos de esos primeros años, en palabras de su director fueron: la creación de 1000 libro clubes, 180 exposiciones gratuitas en recintos y vitrinas del metro, 1664 representaciones de teatro y 2189 funciones de cine al aire libre. A falta de equipamiento urbano la ciudad se convirtió en museo, sala de cine, biblioteca y teatro colaborando a que se percibiera un cambio en el clima de la ciudad.

La agenda cultural del Distrito Federal puso en la mira el combate de la exclusión de los ciudadanos que habitan en zonas de escaso o nulo acceso a los bienes culturales. La mayor parte del equipamiento cultural se localiza en el corredor centro- sur de la ciudad por lo que la mayoría de los programas que impulsó el GDF tenían como objetivo solucionar esta deficiencia convencidos de que “dar a la actividad cultural un sentido ciudadano es indispensable para la gestión de la metrópoli” (Nivón, Rosas M., y Portal, 2002: 306).

Uno de los proyectos más interesantes que se imaginaron desde el ICCM y que sigue en funcionamiento fue la creación de una Fábrica de Artes y Oficios que abriera la jugada cultural a la zona del oriente de la ciudad.

La Fábrica de Artes y Oficios del Oriente (FARO) fue puesta en marcha en la Delegación Iztapalapa. En ésta, ubicada en el poniente de la ciudad, habitan 1, 773, 343 personas de las que el 87 % viven en condición de pobreza extrema y es una de las zonas más desatendidas en lo que respecta a la promoción y equipamiento culturales. Representa el 8% de la superficie de la ciudad y en los últimos años ha absorbido el 83.7% del crecimiento del Distrito Federal. Su población en su mayoría son jóvenes y el 57.7 de sus habitantes sólo alcanzó el nivel básico de educación¹⁵.

Dentro de la delegación se encuentra la colonia Fuentes de Zaragoza donde hasta antes de 1999 se erguía conflictivo el predio conocido como “El Salado”, una construcción de 126.98 por 15.25 metros y dos niveles pensada en un principio como subdelegación y que había sido abandonada por la administración del otrora Departamento del Distrito Federal.

Convertido en hogar de indigentes, tiradero de basura y punto de encuentro de pandillas, el recinto era un núcleo conflictivo para la comunidad y en el que se representaban cotidianamente los índices de inseguridad y violencia que tan famosa hicieron a la zona.

Después de dos años de rehabilitación iniciada en 1999 y una inversión en obra y equipamiento que superaban los 15 millones de pesos, el 24 de junio de 2000 se inauguraba uno de los más ambiciosos proyectos de la administración de Rosario Robles, La Fabrica de Artes y Oficios, el Faro de Oriente.

Fue diseñado y rehabilitado por el arquitecto Alberto Kalach y está decorado por un inmenso mural realizado por el grupo de artistas callejeros Neza Arte Nel. La cultura tenía entonces un nuevo espacio en la ciudad. Pensado para que los jóvenes tuvieran un espacio para expresarse y difundir sus creaciones, el Faro superó todas las expectativas y se convirtió no sólo en eso sino en una fábrica de maestros y maestras carpinteros, sastres, grabadores, escultores, vitralistas, bailarines, músicos, pintores, etc.

El objetivo era convertirse en un espacio para la creación de productos culturales que enriquecieran la vida social de la comunidad y que promovieran la cultura como una actividad productiva. El FARO “propicia una distribución más equitativa del patrimonio simbólico y material dentro del ámbito cultural...impulsa modelos de capacitación no escolarizados que permiten desarrollar habilidades y destrezas cognitivas en los participantes, para que tengan la oportunidad de encontrar en la creación artística y los servicios culturales una oferta incluyente, además de una opción formativa diferente.”¹⁶

El centro coordinado desde su fundación por Benjamín González ofrece a sus más de 1200 alumnos¹⁷ veinticinco talleres divididos en tres áreas: artes, oficios y básicos o de iniciación, los cuales funcionan bajo el concepto postulado por Celestin Freise y la Bauhaus (trabajo de aprendizaje). Teatro, danza,

fotografía, grabado, serigrafía, alebrijes, escultural en metal, carpintería, corte y confección, locución, iluminación, programación y producción e hidroponía son algunos de las artes y oficios que son practicados por los asistentes y que son enseñados a su vez por un grupo de maestros calificados que conforman el grupo de asesores artísticos.

El FARO también convive con la comunidad y muestra de eso es que durante el 2003 logró convocar alrededor de 60 mil personas a sus 550 conciertos, obras de teatro, exposiciones, muestras de cine y performances.

A pesar de la notable disminución de los índices de violencia e inseguridad, del compromiso de la comunidad con el proyecto cultural, del desarrollo personal y económico de los alumnos y de la calidad de las opciones culturales que ofrece, el Faro cada año se cimbra.

Durante los últimos cuatro años que este barco tiene a flote, peligra por la disminución presupuestaria ejercida al ámbito cultural. De los 3 millones 200 mil pesos que ejerció durante el 2002 el año pasado, sólo, se le asignaron un millón de pesos¹⁸. Alejandro Aura, ex director del ICCM, presentó su renuncia al GDF en el 2001, argumentando que el presupuesto asignado apenas era suficiente para pagar la nómina del Instituto¹⁹.

Ese mismo año y después de que el historiador Enrique Semo tomará el cargo, varios intelectuales y artistas reconocidos por su trabajo en las áreas de la cultura y las artes se pronunciaban en contra de lo que parecía el inminente cierre de la Fábrica de Artes y Oficios. Decían:

“un basurero y un edificio abandonado fueron convertidos en un centro cultural y en una escuela de artes y oficios. La FARO es, después de casi un año de trabajo, un pulmón cultural en Iztapalapa, un espacio de diálogo abierto a las más diversas expresiones del arte y la cultura. Ubicado fuera del corredor cultural centro-sur, la FARO es un paso concreto en la descentralización de la oferta cultural de la ciudad.”²⁰

Cada que hay un ataque a las actividades organizadas por el centro o un recorte presupuestal, la comunidad y los involucrados responden por el FARO.

Un proyecto de desarrollo urbano que se basa en la cultura provoca en la ciudad y en diversas áreas interesantes cambios. Mientras que para funcionarios como Marcelo Ebrardt, la violencia en Iztapalapa sólo puede ser controlada por medio de la militarización de la ciudad y fundan sus acciones en el programa Tolerancia Cero de su asesor en seguridad pública, el ex alcalde de Nueva York Rudolph Giuliani, los jóvenes del Faro contradicen toda predicción apostando a la responsabilidad colectiva. Durante el concierto de Panteón Rococó del pasado 10 de noviembre, algunos de los grupos más conflictivos de la zona junto con dos mil jóvenes más, asistieron a la tocada sin que se presentaran incidentes. El resultado, dice María Rivera reportera de La Jornada, no fue casual “además de la creciente conciencia colectiva, se organizó un cuerpo de seguridad con representantes de las mismas bandas.”²¹

Esta actitud de conciencia ciudadana da muestras claras de los efectos de un proyecto de desarrollo urbano, polémico y de contrastes fuertes, que, al hacer el ejercicio de pensar con y por la cultura facilita, los procesos de apropiación del espacio urbano, adelanta la batalla contra el desempleo y la violencia, y potencia el diálogo entre los actores sociales al incrementar su acervo cultural.

Iniciativas Culturales privadas: El Servicio Social de Comercio en Sao Paulo

En 1945, después de la caída de Getulio Vargas, el escenario brasileño estaba marcado por la pobreza, el rezago económico y los fuertes conflictos sociales. El nuevo gobierno electo, apuesta por la industrialización y como efecto se vive una época marcada por el desarrollo de los centros urbanos. La población migrante rebasaba la capacidad de puestos de trabajo en las empresas y a pesar de que los

datos macroeconómicos indicaban una mejora, los servicios públicos entraron en crisis provocando evidentes tensiones sociales entre los empresarios y los trabajadores.

El sistema de asistencia social, heredero del Estado Nacionalista de Vargas, resultaba ineficiente para atender a los trabajadores que ya vivían en condiciones precarias.

El problema de la precariedad en la vida de los trabajadores estaba lentamente transformándose en un problema para los empresarios, cada vez había más manifestaciones y huelgas. Los empresarios al ver que esta situación amenazaba la paz social, que era una condición clave para asegurar la producción y la etapa de bonanza que acababa de comenzar en el país²², decidieron convocar a los líderes obreros para firmar la Carta de Paz.

La conferencia de las clases productoras de 1945, reunión entre líderes de sindicatos y la élite empresarial, “marcó la efectiva participación política de las clases productoras y el inicio de una conciencia empresarial” (Stepansky y Giani, 1978:4). Este acuerdo, propuesto por los propios empresarios, implantaba el concepto de los servicios sociales costeados por las clases patronales (Loyola, 1996) en las áreas de nutrición, habitación, salud y educación.

Así nació el Servicio Social do Comercio (SESC). Una entidad de derecho privado y de naturaleza asistencial que delegaba a la iniciativa privada brasileña la creación y manutención de servicios de asistencia social (Stepansky y Giani, 1978).

Los recursos del SESC provienen exclusivamente de las contribuciones de los empresarios y éstas son reguladas por el Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio en forma de contribuciones mensuales fijas y obligatorias. Su sistema de captación y uso de recursos es único, el estado garantiza el cobro de las contribuciones obligatorias y el uso de los recursos es totalmente autónomo y es quizá esta característica haga del SESC una experiencia que vale la pena observar.

En un principio el SESC trabajaba donde los organismos de asistencia gubernamental eran inexistentes o tenían resultados poco satisfactorios. Las primeras áreas de acción del Servicio Social de Comercio estuvieron enfocadas a la salud con actividades de combate y prevención de la Tuberculosis, que era la enfermedad crónica que más contribuía al ausentismo laboral; así como la asistencia a las mujeres gestantes y a la infancia. A finales de la década de los años 40, los servicios de asistencia médica pública fueron mejorados, en mucho por el apoyo de las Instituciones Bancarias, y para comienzo de los años 50 el SESC da un giro en lo que respecta a los servicios que hasta ese momento prestaba a los trabajadores (Idem, 1978).

En 1951 Getulio Vargas retorna al poder y su gestión nacionalista funda Petrobras, Electrobras y el Banco Nacional de Desolvimiento Económico. De nuevo las condiciones de vida de los trabajadores sufren un agravamiento provocando conflictos políticos. Las élites empresariales retiran su apoyo al dictador, quien termina suicidándose en agosto de 1954 (Loyola, 1996).

Ya en 1955 durante la administración de Juscelino Kubitschek y la implementación de una política fuertemente industrializadora, el panorama político y económico del país de nuevo se modificaba.

El SESC también modifica su estructura y las bases del Servicio Social siguieron el modelo estadounidense en el que los aspectos educativos de los servicios estaban encaminados a la adaptación de los individuos en su medio social. El SESC convoca a la I Convención de Técnicos del Servicio Social de Comercio en 1951, y en este encuentro se debate el campo de acción del SESC y se replantean las actividades y servicios que este ofrece a la comunidad de trabajadores (Stepansky y Giani, 1978: 7).

Como resultado de esa evaluación la entidad dirige sus esfuerzos hacia la educación, la recreación y las actividades culturales. Si bien en este momento la preocupación por la cultura aparece ligada al campo del entretenimiento de los trabajadores y sus familias, este cambio de rumbo define de manera esencial la influencia que el SESC tendrá en el área de las políticas culturales de la ciudad de Sao Paulo.

Dirceu Nogueira, en su análisis sobre la historia cultural del SESC dice que de alguna manera se podría decir que la preocupación por la salud engendró un programa de recreación y este a su vez creó un programa de cultura (Nogueira, 1988).

Los recursos del SESC fueron destinados a construir una amplia infraestructura con el objetivo de poner en práctica los nuevos lineamientos de atención en las áreas de educación, recreación, cultura y asistencia médica (Loyola, 1996).

Entre 1964 y 1969 los índices de producción nacional se disparan²³ y el precio que se paga es la suspensión de las libertades civiles, el distanciamiento entre el estado y la sociedad y la represión violenta de todas las formas de expresión política y artística. (Dagnino, 2002: 48)

A pesar de ser una entidad mantenida por los empresarios y la cercanía de algunos de estos a la dictadura militar, esta época le significa algunos obstáculos al SESC. La recaudación de las aportaciones de los empresarios se reduce de 2% al 1.5%, los proyectos culturales y recreativos son fiscalizados por el Ministerio de Planeación y sus presupuestos son sometidos a revisión por el Tribunal de Contas de Uniao.

El régimen militar intentó muchas veces absorber el Servicio Social de Comercio, debido a que las unidades “peligrosamente” se habían convertido en centros culturales. Y es que el SESC, heredero de las formas y fondos del estado Varguista, siempre había tenido una postura muy oficial en lo que respecta a la cultura y la percepción que los habitantes de la ciudad tenían de la organización era la de cualquier centro de atención a trabajadores que era dirigido por los empresarios y que estaba muy cerca de los discursos estatales.

A principios de los años 70 el SESC vuelve a transformarse y empieza a abrir concursos para contratar jóvenes universitarios formados en las áreas de ciencias sociales y humanidades -muchos de ellos simpatizantes del espíritu reformista de la época- para la coordinación de las actividades culturales. Esos jóvenes formaron lo que Nogueira (Nogueira, 1988) llama la “inteligencia” del sistema del SESC y son aquellos que buscaron crear alternativas viables y relevantes en el área de la difusión cultural, construyendo todo un enfoque que le da importancia a las manifestaciones artísticas y a la relación íntima de éstas con el ejercicio político de la sociedad.

La ideología de la democratización de los bienes culturales se convierte en una vertiente dominante de esta época y un hecho importante es el de la percepción de la transformación de un público que al estar en contacto con las actividades artísticas es capaz de generar una demanda para los servicios culturales que está directamente relacionado con el conocimiento de sus derechos ciudadanos.

Lo anterior generó nuevas necesidades y la especialización de cada uno de los servicios de atendimento que se ofrecía a los usuarios del SESC. En esta época comienzan a construirse edificios especialmente pensados para las actividades y los proyectos son encargados a arquitectos especialistas en el diseño y construcción de centros culturales.

Influenciados por los movimientos sociales de los años 80 que buscaban el regreso de la democracia, el SESC se convierte en un referente de la “nueva cultura” y las manifestaciones artísticas que se presentan en las unidades tienen un impacto tremendo.

La remodelación de una fábrica industrial para albergar al SESC Pompeya va a ser un marco que refleja los cambios de la sociedad paulistana y por primera vez se evidencia una clara separación entre la difusión de actividades que tenían como objetivo principal el entretenimiento y se da un vuelco a la creación de políticas culturales. Cuando es construido en una antigua fábrica, el proyecto ya se alimentaba de una lógica de espacios diferenciados y especializados en las áreas de cultura, deporte y asistencia y prevención médicas, pero su vocación principal era la difusión de las manifestaciones culturales y artísticas que se producían en una época de mucha efervescencia social.

Desde su inauguración la programación del SESC Pompeya se ha caracterizado por ser muy provocativa. “Las grandes programaciones artísticas y culturales, inicialmente previstas para su lanzamiento, se establecen como un padrón de acción cotidiana y de alguna manera ofrecen una base para las transformaciones de la acción cultural que el SESC SP sufriría en la próxima década” (Bosi de Magalhaes, 2004:18).

El SESC es un organismo que trabaja a nivel nacional, en el estado de Sao Paulo y su capital se constituye como una de las fuerzas culturales más importantes y sus aportes son reproducidos por las unidades del resto del país.

Actualmente en la ciudad de Sao Paulo existen 15 unidades del SESC que están dispersas por toda la ciudad en una especie de red que se inspira en la idea de la descentralización de la cultura y que atendió a 38,911.132 mil personas durante el 2003.²⁴

Cada uno de los centros tiene instalaciones deportivas, culturales, bibliotecas, salas de usos múltiples, cafeterías, consultorios, teatros, cines, auditorios y galerías. Históricamente cada unidad ha construido una “intencionalidad”, una especialidad que está relacionada a las necesidades específicas de la comunidad que le da uso a las instalaciones, especializaciones que son posibles gracias a la relativa flexibilidad de la estructura de cada una de las unidades.

Dante Silvestre, gerente de Estudios y Desarrollo del SESC SP, dice que la selección de los programas tiene la intención clara de ser una oferta que sea una alternativa al consumo cultural que realmente está democratizado. Para él no tiene sentido que en los espacios del SESC se presenten obras de teatro y películas comerciales, el SESC tiene como criterio principal evitar los caminos principales de la llamada cultura de masas.²⁵

Los servicios culturales que ofrece tienen un costo muy bajo y muchas de las actividades de su programación son gratuitas. Durante el mes de julio del 2004 en las unidades de la ciudad de Sao Paulo se ofrecieron al público 178 actividades artísticas: 20 relacionadas a la literatura, 21 proyecciones de cine, 65 conciertos, 44 exposiciones y talleres de artes visuales, 32 puestas en escena y 26 presentaciones y cursos de danza.²⁶

El Servicio Social de Comercio de Sao Paulo tiene uno de los presupuestos más grandes del país para proyectos culturales. Eso significa que mientras el SESC Sao Paulo tiene 250 millones de reales de presupuesto anual, el Ministerio de Cultura dispone de menos de la mitad, 130 millones de reales para atender las necesidades culturales de todo el país.²⁷

Sao Paulo es la capital de uno de los estados más industrializados del país, es sede del 38% de las mayores empresas privadas de capital nacional.²⁸ La fuerza de este sector no se puede leer al margen del poder del mercado y las políticas liberales, por lo que no resulta extraño que la iniciativa privada tenga tanta influencia en la vida cultural de esta ciudad.

El arte sin mediación: grupos de arte político en Buenos Aires

Junto a HIJOS trabajaron desde la segunda parte de la década de los noventa varios grupos de artistas que cooperaban en los escraches con manifestaciones artísticas como pintura, señalética, música y teatro. Dos de ellos son el Grupo de Arte Callejero y Etcétera.

Etcétera surge a finales de los años 90 en la búsqueda de un lenguaje artístico interdisciplinario utilizando como medio para sus obras la poesía, el teatro y las artes visuales. Desde el inicio de sus actividades participa tanto en el plano social - con pequeñas obras de teatro, performances acciones gráficas e instalaciones- como en los espacios de la cultura institucionalizada - museos, teatros y centros culturales-.²⁹ Sus integrantes se encuentran entre los 25 y los 30 años de edad y son artistas plásticos, diseñadores, poetas y actores que comenzaron sus actividades en 1998 cuando el grupo se instaló en lo que había sido la casa de Juan Andralis que fue parte del grupo de André Bretón, poeta francés fundador del movimiento surrealista y del cual se nutren las expresiones artísticas de Etcétera que definen sus creaciones como la acción del surrealismo.³⁰

El Grupo de Arte Callejero (GAC) también se afilia a los escraches convocados por HIJOS pero a diferencia de Etcétera comienzan a trabajar en el movimiento que estaba en contra de la Ley Federal de Educación muy influenciados por el movimiento de trabajadores de la educación conocido como la Carpa Blanca que en abril de 1997, era una protesta permanente y que transformó la percepción de los espacios públicos en Buenos Aires (Sarlo, s/f).

Al GAC lo conforman diez integrantes que son alumnos y docentes de arte de diferentes instituciones y centros, que detectaron la necesidad de crear un espacio donde lo artístico y lo político formaran parte de un mismo mecanismo de producción y que privilegian la denuncia y las posibilidades de confrontación con el poder dominante. Sus intervenciones van de las manifestaciones gráficas a las performáticas tomando como principal espacio de expresión las calles y plazas de la ciudad de Buenos Aires.³¹

Los principales trabajos que le han dado reconocimiento al GAC, y que en el 2003 le valieron una invitación a la Bienal de Venecia, son entre otros: “Carteles Viales y Escrache Pass” (1998- a la fecha) proyectos en el que utilizando los formatos de señalética urbana y de un pasaje para el metro denunciaban a los militares genocidas y a sus cómplices; “Carteles de la Memoria” (1999) proyecto que ganó el concurso estatal del mal logrado Parque de la Memoria; “Galería Callejera” (1998 – 1999) a la que convocaban al público en general a realizar trabajos en grandes formatos que se pegaban en las carteleras publicitarias; e “Invasión” (2001) en la que desde el techo del Centro Cultural de la Cooperación se lanzaron más de diez mil soldaditos de juguetes para revelar la relación entre las estrategias del mercado y la militar.³²

Estos dos grupos son muestra de los cambios en la cultura política argentina entre 1995 y el 2001. Años en los que se incorporan nuevas formas de protesta muy articuladas con las expresiones de la subjetividad ciudadana por medio de las manifestaciones artísticas y que modelaron a toda una generación de jóvenes artistas y luchadores sociales.

“Esta nueva realidad provocó cambios en dos direcciones: los nuevos pobres y jóvenes no tenían estrategias de sobrevivencia y debieron hacer algo para encontrarlas; pero buscaron caminos diferentes a los que habían transitado los sectores más pobres. El hecho de que una buena parte de ellos haya pasado algunos años en el secundario o en la universidad, aumentó por un lado sus expectativas y, por otro, les permitió manejar herramientas diferentes a las que utilizan los llamados pobres estructurales, que en general no terminaron la primaria” (Zibechi, 2003: 84).

La llegada al gobierno en 1999 de Fernando de la Rúa, antiguo Jefe de Gobierno de Buenos Aires, abrió una ventana de esperanza con las promesas de renovar la estructura estatal menemista que se cerró rápidamente. “Las cifras de desocupación según el Instituto Nacional de Estadística y Censos acusaban que casi el 35% de la población económicamente activa tenía serios problemas de desempleo, crecía el número de desocupados y la cantidad de personas que estaban por debajo de la línea de indigencia” (Lobato y Suriano, 2003:149).

Domingo Cavallo, Ministro de Economía en la gestión de De la Rúa y Menem, con el objetivo de poner un alto a la salida de divisas y para salvar al sector financiero de la catástrofe económica, el 3 de diciembre del 2001 instituyó el famoso “Corralito” que bloqueaba los ahorros, depósitos y salarios existentes en los bancos nacionales. Esta medida provocó la ira de muchos habitantes y en medio de la efervescencia social se organizaron múltiples manifestaciones, cortes de calles y carreteras, apagones, cacerolazos, etc.

Como resultado de estas medidas económicas de emergencia en todo el territorio Argentino comenzaron a surgir grupos que utilizando diversas formas de expresión colocaban su malestar en el espacio público articulados bajo el grito “Que se vayan todos”.

“La constitución de microespacios de creación política es uno de los fenómenos más inéditos y del que menos registro se tenga en la Argentina de los últimos veinte años. Como diría José Agustín todo momento histórico genera manifestaciones contraculturales, que, en tanto fenómeno de naturaleza política, se expresa a través de la resistencia” (Fignoni, 2002: 2).

El 19 y 20 de diciembre los enfrentamientos callejeros y los atracos a los comercios del centro de Buenos Aires, que culminaron con el asesinato de dos jóvenes a manos de la policía, dejaron una

profunda marca en la obra varios grupos de arte. Sus trabajos se transformaron en una denuncia constante que se ilustraba con claridad en la carga política de sus representaciones simbólicas.

El arte parecía haber revalorado su poder de convocatoria y en esta ocasión había decidido salir de los museos y tomar las calles de Buenos Aires.

Para pensar la movida de los grupos de arte político en Buenos Aires es necesario hablar de la influencia que tuvieron en ellos el Instituto Di Tella y su contraparte la experiencia colectiva de artistas Tucuman Arde (Longoni y Mestman, 2000)³³. Si bien estas dos experiencias se unen a las que se trataron en el capítulo tres me parece que son un marco histórico de los movimientos sociales y las estéticas que se proponían en la esfera del arte político durante los 50 y 60 en Argentina y que influenciaron a los jóvenes artistas y militantes de aquella época y de alguna manera imprimieron ciertas búsquedas en la generación que salió a las calles desde 1996.

Tal es el caso del colectivo Arde Arte, que después de que sus participantes tuvieran una importante participación en las protestas posteriores al “argentino” devienen en un colectivo de artistas de la cultura y la comunicación, cuyo objetivo principal es generar un lugar desde el que se problematizan diferentes conflictos. Argentina Arde, el primer nombre de la agrupación, alude directamente en sus manifiestos a la experiencia de Tucuman Arde realizada bajo la coordinación del artista Roberto Jacoby en 1968. El colectivo se dividió en diferentes comisiones y una de ellas retomó las propuestas vinculadas al arte acción realizando videos, periódicos, noticieros y fotografías entre otras cosas.

De este proceso se desprende el colectivo Arde Arte que actualmente se encuentra trabajando de forma independiente. Algunas de sus acciones son “Okupar Espacios”(2002) proyecto en el que por medio de afiches creados por los artistas del colectivo se realizaba una ocupación simbólica de medios de comunicación y fábricas industriales en donde se explota a los trabajadores; “Vete y Vete” (2002) donde junto a HIJOS en la Plaza de Mayo se colocaron cientos de espejos que reflejaban los símbolos del régimen militar denunciando a los genocidas Alemán y Aramburu; y la realización del “Mapa Físico-Político” (2003) de la Argentina frente a la Plaza de Mayo.³⁴

Otros grupos de resistencia artística que surgieron después de diciembre del 2001 fueron el Movimiento Integrador de Culturas Nacionales (MICUNA), el Movimiento Argentina Resistente (MAR), el Foro de Defensa de las Industrias Culturales y el Ejército de Artistas ya que la época fue un caldo de cultivo para los grupos que impactaban por medio del performance.

Según Diana Taylor directora del Instituto Hemisférico del Performance y la Política de la Universidad de Nueva York, los performances llenaron las calles de la ciudad porque son manifestaciones carnavalescas que operan como un poderoso transmisor de la memoria y la re-escenifican con actividades llenas de símbolos y que impactan al ciudadano.

Diversos artistas fueron convocados para realizar intervenciones urbanas simultáneas en diferentes puntos de la ciudad y en las que intervienen diversas disciplinas como la danza, el teatro, el circo, la música electrónica, la moda, la plástica con la idea de conformar un escuadrón de artistas lo más ecléctico posible (Groch, 2003).

Se llamaron el Ejército de Artistas que es un colectivo apartidario e independiente en el que se refugiaron muchos artistas que se encontraban trabajando de manera individual y que intentan recuperar la ciudad para el disfrute de los ciudadanos y la expresión cultural. Los artistas organizan un cacerolazo de las artes cada mes en el centro porteño y piensan crecer y llevar las experiencias a los barrios del conurbano, pero a diferencia de los otros grupos de arte expuestos brevemente en este capítulo, no proponen ninguna consigna política porque su proyecto es la recuperación del humor y la creatividad que consideran cimientos para generar proyectos comunitarios.

Hay muchas discusiones que se originan en los objetivos de las actividades que estos grupos realizan. Muchos especialistas hablan de las tensiones que se dan entre el arte y el ejercicio político, lo cierto es que si algo caracteriza a estos grupos es la movilidad de sus integrantes y una añeja discusión sobre el espacio en el que se debe de trabajar. Muchos no quieren ser cooptados por las instituciones y se resisten

a los apoyos financieros, mientras otros que si los aceptan se debaten entre las implicaciones que la institucionalización y el espacio en el que se trabaja (la calle o el museo) tienen en su obra y su movimiento.

El financiamiento de estos grupos pone en peligro a los proyectos. Muchas de las actividades son auto costeadas por los integrantes por su propio trabajo (sin duda una condición que despierta la creatividad de los integrantes) o reciben un pequeño presupuesto de alguna organización como en el caso del GAC y su alianza al Centro Cultural de la Cooperación que depende del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. (CCC)

Sin embargo a pesar de los problemas que esto puede acarrear en términos de la operatividad y el impacto de los mensajes, este tipo de acciones están encaminadas a provocar en el público que observa las manifestaciones en la calle o en las notas en medios de comunicación una ruptura con la inercia de la despolitización y el miedo.

En una nota del periódico El Clarín titulada “Pintar la crisis”, Anna María Battistozzi y Eduardo Villar al reflexionar sobre el panorama post 19 y 20 de diciembre de 2001 y hacen un énfasis muy especial en la carga política que pueden tener las obras de arte y se sorprenden de lo poderoso que puede resultar su cuestionamiento al poder institucionalizado.

Pero este poder de cuestionamiento no es un resultado coyuntural o casual. Es porque todos los colectivos tienen muy claros sus objetivos y en función de ellos actúan. Natalia Golder, una de las fundadoras del Grupo de Arte Callejero hace evidentes en su relato durante su intervención en el encuentro “Multiplicidad” organizado por el Proyecto Venus³⁵, los objetivos y las metodologías de su grupo y explica en gran parte el por qué del impacto que hasta ahora han tenido estos proyectos artísticos:

“Desde hace 5 años que en el GAC trabajamos desde la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción [...] es porque a la hora de definir nuestro trabajo, se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren un valor mayor los mecanismos utilizados para la denuncia y las posibilidades de confrontación real que están dadas dentro de un contexto determinado [...] Nuestra metodología de trabajo apunta principalmente a subvertir los mensajes institucionales vigentes (por ejemplo: el código vial, el cartel publicitario, la estética del espectáculo televisivo, etc.) y abarca desde la intervención gráfica hasta la acción performática, teniendo en cuenta que los códigos no funcionan de igual manera en cada lugar, ya que la población posee características culturales propias. Nuestra producción busca infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí pequeños quiebres, fallas o alteraciones, para desenmascarar o hacer evidentes los juegos de relación del poder a través de la denuncia” (Ramona, N. 33, 2003:7)

4. Actores sociales y estrategias culturales en la modernidad reflexiva

En los apartados anteriores he intentado dibujar un panorama que pretende establecer la relación que existe entre los contextos políticos nacionales específicos y el surgimiento de actores sociales que ponen en funcionamiento estrategias culturales que, según los objetivos planteados por ellos mismos, promueven la formación de una ciudadanía crítica y reflexiva por medio del acceso a expresiones culturales diversas.

Sin embargo, los tres casos no pueden entenderse únicamente desde su contexto nacional y resulta necesario pensar que son consecuencia de un momento histórico que tiene características específicas que permiten o no, el surgimiento de estas propuestas ya sea en el ámbito empresarial, gubernamental o independiente.

En este sentido, resulta necesario ligar estas experiencias a un contexto global que trae aparejados diversos factores como el de la reflexividad y la redefinición de los espacios público y privado y que podrían estar sugiriendo la formación de escenarios desde los cuales los actores sociales pueden mirar/se desde diferentes perspectivas globales sin perder de vista la acción local.

En los *tiempos de globalización* (Mato, 1996) no resulta extraño que los actores sociales estén en peligro de quedar atrapados en la conflictividad que caracteriza a este tiempo y se pierdan en la lucha cotidiana por la sobrevivencia, sin darse cuenta de que este contexto puede colocarlos también, en un lugar privilegiado para repensarse como grupo y a partir de ese ejercicio continuar la lucha en contra de lo que encuentran injusto. Es verdad que ahora no tenemos muchos conceptos rectores y que la falta de certezas está definiendo las relaciones entre los actores sociales, pero a la par de la caducidad de estas certezas tenemos más libertad para crear y esa es una posibilidad que no podemos perder de vista.

Con lo anterior no pretendo minimizar las consecuencias terribles que las características de la época han significado para muchos grupos sociales, simplemente pretendo tomar distancia temporalmente, para tratar de superar el círculo vicioso que no nos deja salir de las lógicas del pensamiento de sobrevivencia y cancela las posibilidades de crear alternativas tanto en la práctica intelectual como en la acción colectiva.

Con el fin de colocar la idea de que el tiempo de globalización no tiene que significar únicamente la época de la incertidumbre y la crisis de valores, retomaré de Beck, Giddens y Lash (1997) el concepto de la llamada modernidad reflexiva.

Según los autores citados, la reflexividad en la modernidad está relacionada a la idea de la duda y a la medición del riesgo. La cantidad de información que se produce todos los días es utilizada por algunos actores sociales para examinar y reformar las prácticas cotidianas ancladas en la razón instrumental que alguna vez fue premisa de la modernidad, ya que ahora “bajo las condiciones de la modernidad reflexiva ningún conocimiento *es* conocimiento en el antiguo sentido del mismo” (Giddens, 2002: 217). Sin embargo, y como ellos mismos lo señalan, la reflexividad puede ser un arma de dos filos. La crisis discursiva que caracteriza a la modernidad facilita un contexto ideal para que todos los conocimientos sean puestos en duda y esto puede provocar por un lado, la incertidumbre total y el desconcierto; mientras que por el otro podría estimular una revisión de lo que durante años hemos peligrosamente normalizado y con esta reflexión intentar construir alternativas creativas que posibiliten la fundación de nuevos esquemas de significación.

Gracias a esta característica, los autores señalan que durante este periodo surgen con mayor facilidad “espacios de invención” (Beck, Giddens y Lash, 1997) que son discursos y acciones totalmente opuestos a las lógicas racionales en las que se gestan y están directamente relacionados, en este periodo histórico, con el resurgimiento de las racionalidades crítica, política y estética en los actores sociales. Este resurgimiento se refiere a la liberación de formas racionales que por las características del pensamiento moderno quedaron subordinadas a la racionalidad instrumental.

Las expresiones culturales sobre todo aquellas que tenían relación con el arte en sus diferentes manifestaciones, fueron reducidas a categorías relacionadas al ocio y el entretenimiento y negaban su importante papel en la definición de la dinámica social. Así, el esquema de pensamiento moderno al negar la importancia de las expresiones culturales, estimuló la formación de “espacios de invención” en los que se unían discursos que parecían estar, según las corrientes hegemónicas de pensamiento moderno, totalmente desarticulados.

El arte y la política, la cultura y la economía relaciones que la razón instrumental decretó imposibles, comenzaron a ser necesarias para nombrar un mundo que se presentaba como nunca antes complejo e inabarcable. La razón científica resultó insuficiente para explicar los procesos históricos y las consecuencias que trajo consigo la aplicación de este pensamiento; pero sobre todo fue insuficiente para expresar la diversidad de ideas y de imágenes que se extendían sin parar de un lado a otro del mundo en el contexto de globalización.

La Fábrica de Artes y Oficios, los grupos de arte independientes y el SESC, pueden ser resultado de estos espacios de invención en los que las racionalidades política y crítica están íntimamente ligadas a la racionalidad estética. Ya que en los tres casos, las expresiones artístico-culturales forman el núcleo de los proyectos, que con naturalezas diversas, pretenden articular la formación de una ciudadanía

crítica mediante el acceso y la práctica-aprendizaje de diversas formas artísticas. La racionalidad estética deja de ser, por lo menos en los casos expuestos, una categoría ornamental y se convierte en articuladora entre las racionalidades política, instrumental y crítica.

Para Ulrich Beck, la modernidad reflexiva “significa la posibilidad de la autodestrucción creativa de toda una época [...] significa primero la desvinculación y luego la re vinculación de las formas sociales por otro tipo de modernidad” (Beck, Giddens y Lash 1997: 26).

Esta autodestrucción creativa que impulsa la construcción de otras características y dinámicas se ven reflejadas en la participación de algunos actores sociales que al darse cuenta de la fragilidad del tejido social no se refugian únicamente en lo normalizado para defenderse de lo que les resulta amenazante y destruyen las inercias de una época para re construirla creativamente.

Por lo tanto, la historia de la modernidad reflexiva se escribe también en los escenarios de donde surgen actores sociales que *reflexivamente* saben del riesgo y *creativamente* construyen nuevas estrategias de acción transformadora.

América Latina ha sido escenario de esta “autodestrucción creativa”. Quizá por ser una de las zonas del mundo que más ha sido impactada por las consecuencias que trajo consigo la implementación de las políticas económicas neoliberales y las políticas sociales que sólo se encaminan a la privatización de las responsabilidades del agonizante estado de bienestar, en nuestros países se pueden observar algunas experiencias que pueden sugerir la configuración de un panorama social en donde la participación de los actores sociales se ve claramente influenciada no sólo por la reflexividad sino por la articulación compleja de elementos simbólicos referidos a las racionalidades que, como ya se explicó, fueron liberadas.

Siguiendo la breve descripción histórica planteada en los primeros apartados de este trabajo, a finales de los años 80 y durante la década de los 90 en Brasil, Argentina y México comenzaron a prepararse proyectos sociales nacionales con la participación de varios actores sociales que percibían la necesidad del fortalecimiento del tejido ciudadano como elemento fundamental para el establecimiento y permanencia de la democracia en la región.

Esta participación, que posteriormente se cristaliza en el diseño de políticas culturales y acciones ciudadanas concretas, permite hacer evidente que los actores sociales comparten, desde diferentes frentes y afiliaciones políticas, antecedentes comunes en términos de la participación en organizaciones ciudadanas que promueven la búsqueda de justicia política y que promulgan la necesidad del establecimiento de una democracia operativa.

Resulta interesante observar cómo los creadores de las estrategias descritas en este trabajo, estaban comprometidos con una alguna causa social y ante la necesidad de crear nuevas herramientas de acción que pudieran dar la batalla ante el debilitamiento de los discursos institucionales, introducen elementos simbólicos que facilitan la socialización de los mensajes que creen ideológicamente importantes en una época que también fue caracterizada por la crisis y el posterior abandono de los proyectos políticos socialista y comunista y dejó paso libre a la racionalidad economicista y a la despolitización de los lenguajes cotidianos.

Posiblemente ante la caducidad de las utopías sociales, en los tres casos se verifica, una transformación en las estrategias por medio de las cuales logran colocar su discurso en el espacio público, ya que reflexionan sobre la importancia que tienen las manifestaciones culturales para la apertura de espacios dedicados al fortalecimiento del ejercicio ciudadano crítico tan necesario para el establecimiento de los proyectos democráticos.

La incorporación del factor cultural en las estrategias descritas marca de manera importante el impacto que estas logran en las comunidades. Ya sea por la definición de las políticas culturales del SESC y del

Gobierno del Distrito Federal como en las formas en las que se expresa el descontento con la clase política por parte de los grupos de arte independientes en Buenos Aires.

Por ejemplo, en el caso del SESC esta transformación se hace evidente cuando en el contexto de la decadencia de la última dictadura militar en Brasil y la campaña por las Directas Ya!, el organismo contrata nuevos funcionarios y define por primera vez su política cultural. Los nuevos integrantes resuelven que para lograr el objetivo de la formación de una ciudadanía crítica es necesario que la población tenga acceso a bienes y servicios culturales de alta calidad que den pie a la creación de espacios de reflexión y diálogo comunitario.

Los nuevos “administradores culturales” contratados por la dirigencia nacional del SESC, muchos de ellos con una larga experiencia como promotores culturales comunitarios, saben de la relación estrecha que existe entre el fomento y difusión de las expresiones culturales y el ejercicio de una ciudadanía consciente y lograron insertar esta preocupación en la política cultural de la organización y cristalizarla en una oferta cultural en donde se abren para todos los públicos, oportunidades de creación y difusión cultural, además de espacios para el debate de nuevas ideas estéticas, filosóficas y sociales.

Lo mismo acontece con los militantes y simpatizantes del PRD al ganar las elecciones para el Gobierno del Distrito Federal. Según entrevista con Gregorio García³⁶, ex militante del PRD y miembro fundador del partido, muchos de los jóvenes estudiantes universitarios que apoyaban a Cuauhtémoc Cárdenas eran artistas que pertenecían a varios movimientos sociales relacionados con la difusión y apoyo de la cultura. Y cuando el PRD gana las elecciones tuvieron la oportunidad de institucionalizar sus proyectos.

Estos proyectos dieron forma a la política cultural del GDF y fueron materia prima para la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, que posteriormente se convirtió en la Secretaría de Cultura. El Faro de Oriente es de las primeras estrategias que significaron la concreción de uno de los objetivos principales de la política social del GDF que es la democratización del acceso a los bienes y servicios culturales, que como ya se explicó, trajo consigo la transformación de un espacio abandonado y dio lugar a uno de los proyectos sociales más ambiciosos de la administración perredista.

Ahora bien, el surgimiento de actores sociales reflexivos y creativos es el reflejo de lo que el contexto de la modernidad reflexiva (Beck, Giddens y Lash, 1997) puede detonar en algunos casos, pero también existe el factor de la redefinición de los espacios público y privado y la influencia que esta condición ha tenido en la configuración de la acción política que las estrategias culturales descritas pretenden promover.

Las dinámicas sociales que definen al contexto de globalización han modificado también los espacios tradicionalmente determinados para la acción política. Ahora, los escenarios se ven constantemente intervenidos por elementos simbólicos que devienen de la desaparición y el desgaste de las fronteras entre lo que es público y lo que es privado. El espacio para la acción política ya no es solamente la cámara de diputados y las asambleas legislativas; por la gravedad de las consecuencias que se sienten en los núcleos más íntimos de la sociedad, la acción política se convirtió en una cuestión privada y desde las cocinas, los talleres y las escuelas se debaten, también, las estrategias de acción ciudadana.

Varios grupos sociales al no encontrar respuesta del Estado para la solución a sus demandas, se ven en la necesidad de crear alianzas comunitarias por medio de pequeñas manifestaciones pacíficas nutridas de expresiones culturales y artísticas. Inteligentemente no tratan de convocar la mirada extranjera y oficial sino que se concentran en la comunidad que rodea directamente a los centros culturales o llevan, como en el caso de los escraches porteños, esas manifestaciones hasta la puerta de los represores y torturadores que impunemente siguen con su vida sin que a las autoridades parezca importarles.

Junto a la organización HIJOS, el GAC y otros grupos independientes de arte de Buenos Aires deciden comenzar los escraches para denunciar ante la comunidad de vecinos el paradero de un cómplice de la dictadura. El objetivo es debilitar la normalidad y la inercia de la falta de memoria histórica. El plan diseñado era simple: se determinaba el paradero de un represor y se detectaba la ubicación de su casa;

unos días antes de la fecha determinada para el escrache, los integrantes de los grupos se dedicaban a ir de casa en casa conversando con los vecinos sobre la verdadera identidad del que hasta ese momento era un vecino común y corriente y se les hacía una invitación a participar de la fiesta comunitaria que se armaría al frente de la casa del personaje en cuestión con la que se pretendía debilitar su círculo de apoyo al desenmascararlo y revelar su pasado y sus relaciones políticas; El día del escrache se daban cita fuera de la casa elegida artistas, músicos, pintores y vecinos para llevar a cabo una fiesta que posteriormente obligaba a los represores y sus familias a establecerse en otro lugar al ser señalados por los propios vecinos. Son condenados de forma simbólica al exilio de una comunidad que no acepta las acciones cometidas en el pasado.

Tanto en el caso de los escraches, como de Iztapalapa y de las 15 unidades urbanas del SESC, el factor determinante para que estas estrategias fueran exitosas fue la participación de la comunidad en las actividades realizadas. Las alianzas comunitarias han sido de gran importancia en la trascendencia de estas estrategias y es que los espacios para la reflexión ciudadana que se pretenden recuperar son aquellos en donde transita la vida cotidiana.

Esta nueva espacialidad trae consigo la incorporación de elementos simbólicos que trituran las formas tradicionales de hacer política y conquistan espacios para el fortalecimiento ciudadano anteriormente encomendados a las clases de civismo, a los partidos políticos y a los sindicatos. Sin perder de vista el alcance limitado de algunos de los movimientos, muchas veces comunitario, los datos del intercambio de ideas y proyectos culturales evidencian el aumento de la participación de nuevos actores sociales que de alguna manera utilizan recursos culturales creativos para fundamentar su acción en contra del sistema contra el que reaccionan.

Asistimos a la revelación de una sociedad que posiblemente sin buscarlo, experimentó el impacto de los flujos de información que le muestran otras realidades y experiencias y como resultado de un proceso complejo tiene una mayor noción de sus derechos, de su identidad y es capaz de organizar, explotando sus propias marcas identitarias, movimientos sociales que organizadamente buscan transformar su propio contexto y legitimar sus demandas en el panorama local-global.

Una característica importante de estas estrategias es haber logrado instalarse y ser apropiadas por las comunidades en el centro de tres grandes ciudades latinoamericanas, que son el escenario principal de las luchas simbólicas y campo de acción privilegiado para la manifestación política y ciudadana.

El creciente repliegue de algunos grupos de la sociedad hacia los ámbitos privados ha provocado que el espacio público tome formas diversas ante los actores sociales, imposibilitando a la ciudad como un espacio integrador. La violencia y la pobreza, entre otras razones, han provocado que se transformen gradualmente los espacios de socialidad debilitando en los ciudadanos el sentido de pertenencia del espacio público, obstaculizando la existencia de un sujeto político y finalmente provocando el desdibujamiento de un proyecto comunitario que no signifique la homogeneización de intereses de todos los grupos sociales.

La ciudad por sus múltiples caras, actores, territorios y discursos, resultó el “laboratorio” ideal para promover la acción política por medio de la difusión y apoyo a las diversas formas culturales que interpelan a los sujetos que habitan el espacio urbano. Y al hacer de la ciudad un espacio de reflexión de las experiencias cotidianas se abrieron opciones para mejorar la calidad de vida de la comunidad y adelantar los procesos de participación política.

El arte en sus diferentes manifestaciones vinculado a algunas estrategias ejemplares ha tomado las calles para provocar la reflexión de los ciudadanos, utilizando diferentes técnicas³⁷. Y es que las manifestaciones culturales tienen un amplio poder de transformación porque logran construir un puente entre la subjetividad y la vida social, entre los individuos y la sociedad, sin olvidar las dimensiones crítica y explicativa.

Las manifestaciones artísticas que integran los programas de las tres estrategias culturales provocan la reflexión articulando la subjetividad en un mundo que empuja al lado contrario, ya que trabajan con lo

“entrecomillado”, abriéndose camino al pensar lo que parece evidente y peligrosamente normal. Si los espacios públicos fueron secuestrados y normalizamos que no eran espacios propios sino ajenos, el pretexto de la música, la fotografía y otras expresiones artísticas han logrado tomar la ciudad simbólicamente y recuperar los espacios públicos para el ejercicio ciudadano.

Los tres casos que se describen en este trabajo fueron creados a partir de actores sociales que se vieron influenciados por sus contextos históricos y de experiencia política y que vieron en el *recurso de la cultura* (Yudice, 2002) un catalizador de los procesos de participación ciudadana y democratización.

Del partido político al concierto masivo: apuestas culturales ciudadanas e instituciones

Durante los años 70 y 80 se dio en la sociedad latinoamericana el surgimiento de actores sociales que crearon estrategias políticas que no habían sido lo suficientemente exploradas por los movimientos obreros y sindicales de finales del siglo XIX y principios del XX. La diferencia que establezco no se refiere a los contenidos (pobreza, desempleo, seguridad social, etc.), se refiere a las formas de manifestación que tomó la acción social.

Quizá después de la institucionalización de algunas formas de protesta (huelgas, peticiones y paros laborales principalmente), que fueron ampliamente apoyadas por los sindicatos y los partidos políticos, estas se enfrentaron a la reificación de sus efectos y esto provocó que su impacto se debilitara.³⁸ Ante la institucionalización de las formas de protesta y el debilitamiento del impacto que la acción colectiva tenía, se generó la necesidad de crear nuevas alternativas que pudieran impactar no sólo a las instituciones sino que también buscaran el establecimiento de alianzas con la sociedad civil que daba señales de hastío evidentes.

Las crisis económicas de los años 80 enmarcadas por las reformas estructurales liberales golpearon fuertemente a los pueblos de América Latina y evidenciaron las fallas estructurales del sistema económico y de los gobiernos elegidos democráticamente. El panorama de despolitización que se vivió durante esta década, provocó que los movimientos sociales entraran en un aparente estado de latencia y temporalmente perdieran visibilidad en el espacio público.

Pero el no tener visibilidad no significa que el panorama social se encuentre estancado e inmóvil. Rossana Reguillo haciendo un análisis de los periodos de excepción dice que, ante la debilidad de las estructuras de plausibilidad y debajo de lo que parece estático se conjugan fuerzas que ya empiezan a diseñar las nuevas estrategias simbólicas (Reguillo, 2000).

Los contextos sociopolíticos que se presentan en este trabajo dan varios ejemplos de este debilitamiento de las estructuras. Sólo por tomar uno de los casos, recordemos que en 1985 en la Ciudad de México la crisis económica aunada a los desastres urbanos permitieron que la sociedad defienda evidenciara los graves problemas estructurales de un aparato estatal que hasta ese momento parecía no dar señales de debilitarse.

La autora explica en gran parte el momento en el que los actores sociales modifican sus proyectos políticos que al entrar en contacto con una infinidad de imágenes y discursos que viajan simultáneamente, se ven motivados a buscar nuevas formas de hacer visibles sus demandas en el espacio público. Siguiendo con el ejemplo del Distrito Federal, durante la crisis y el repliegue de los movimientos sociales de los años 80 se gestaron, debido al desencanto político y social, nuevas formas de entender la acción colectiva que estuvieron fuertemente marcadas por la necesidad de crear alternativas que impactaran de forma mucho más permanente a la sociedad.

En los tres casos estudiados, la acción colectiva que surge de este panorama político-social tiene, entre otras, dos características que fueron fundamentales para la selección de los mismos, y que demuestran

- a) El hecho de que los grupos eligieran dramatizar, explotar y difundir marcas culturales que les permitieran movilizar contenidos con mayor libertad y con un impacto mucho más duradero.

- b) La creación de proyectos integrales no caracterizados por las acciones y alianzas aisladas, que están encaminados a lograr objetivos previamente diseñados.

Ahora bien, el establecimiento de estas características es resultado del desgaste y posterior desencanto que venía de la reificación de las acciones colectivas al institucionalizarse. La creatividad de los actores sociales fue provocada por la falta de impacto que la acción colectiva lograba, pero las estrategias que construyeron, sus medios y sus fines no se pueden pensar sin tener en cuenta las relaciones de poder que las atraviesan.

La posterior institucionalización o no institucionalización de las estrategias culturales descritas nos enfrenta al inevitable tema de pensar la repercusión que tienen en los proyectos las dinámicas estructurales de los organismos.

En el caso del FARO, a pesar de que el director y los coordinadores hacen todo lo posible para trabajar con los métodos de la autogestión, la estructura gubernamental imprime a la operación del proyecto un sentimiento de falta de seguridad. A pesar de que estar dentro de la lista de hijos predilectos de la Secretaría de Cultura podría indicar la certeza de continuidad, cada año los recortes de presupuesto hacen pensar a la dirección del FARO en cuáles serían las medidas necesarias para que un proyecto de esa magnitud logre asegurar su existencia y salvar la revisión de presupuestos del GDF de cada año o las próximas elecciones.

Tanto la revisión de presupuestos como el tema de la disputa política, pone al FARO en un dilema constante cada una de las actividades que se proyectan. Pedir presupuesto para un nuevo taller o presentación artística puede convertirse en un asunto lleno de obstáculos ya que en la gestión de recursos intervienen diversas instancias o personas para las cuales el proyecto no es tan importante o simplemente no es benéfico para el proyecto político de su partido o fracción.

Esta condición no sólo se hace evidente en el financiamiento sino también en la operación del proyecto y los logros que alcanza en términos de contenidos. En septiembre de 2003, varios artistas grabadores del FARO fueron convocados a participar en una exposición colectiva organizada ex profeso para el foro “Noviazgo sin violencia. Los jóvenes por familias no violentas”, organizado por el Senado de la República. Un día antes de que iniciara el foro miembros del grupo parlamentario del PAN, con la senadora Cecilia Romero a la cabeza, calificaron la muestra como “vulgar, escandalizate y barata” logrando que los propios artistas removieran sus trabajos, argumentando que “no era digna de presentarse en el patio del Senado”³⁹.

El factor político que permea todas y cada una de las instancias se convierte, en este caso, en un tema que puede comprometer los contenidos y alcances del proyecto porque la estructura gubernamental está organizada de tal forma que lo que podría ser una simple gestión se convierte en un movimiento político que hay que detener, postergar o apoyar.

El financiamiento no es un problema para el SESC, pero la flexibilidad de la estructura de su organización puede ser un arma de dos filos. La autonomía relativa de las unidades con respecto a la coordinación regional permite que sus gerentes tengan la libertad de ofrecer una programación especialmente pensada para sus usuarios habituales. El conflicto estructural está en que si bien la Coordinación Regional del SESC Sao Paulo tiene muy claros los objetivos que se quieren lograr con la difusión de actividades artísticas y culturales, éstos se diluyen y pierden impacto como proyecto social cuando se habla de 15 unidades en la ciudad de Sao Paulo y 13 en el interior que tienen toda la libertad de actuación siempre y cuando hagan operativas las directrices generales del SESC Nacional.

En la programación cotidiana, los públicos del SESC quedan poco acompañados en un proceso de reflexión de su práctica ciudadana ya que el organismo puede programar una serie de eventos culturales y deportivos que sin hacer evidente la intencionalidad se convierten sólo en eso en eventos temporales, que tienen como fin el entretenimiento. Es importante mencionar que el diseño estructural del SESC es uno de los aciertos de la organización. Recordemos que es una organización privada mantenida por dinero público garantizado por la Constitución y aún así la estructura gubernamental queda totalmente

excluida. La autonomía estructural permite que cada una de las unidades se adapte a su propia comunidad, pero valdría la pena revisar si el proyecto macro, el de la ciudadanización, es tan claro para cada una de las unidades.

Milton Lahuerta, profesor de la Universidad Estadual Paulista, dice que el SESC tiene hoy un papel civilizatorio que ha sido extremadamente importante para el estado de Sao Paulo ya que promueve una actividad cultural que incluso estimula a otras instituciones a involucrarse en un proyecto de difusión cultural, pero dice que a pesar de encontrar totalmente positiva la acción del SESC no encuentra una perspectiva integradora de las actividades que busquen la formación de una cultura cívica⁴⁰.

Para los grupos de arte político el tema de la institucionalidad parece no ser un problema ya que son independientes. Sin embargo está presente en las sesiones de todos ellos ya que el punto del financiamiento los enfrenta a las instituciones que están dispuestas a apoyarlos y a las condiciones que éstas tienen para el movimiento.

Algunos de ellos, como ya se mencionó, optan por concursar becas mensuales de organismos que de alguna manera responden a las lógicas de su propio movimiento como el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos (IMFC) que es una de las iniciativas que sobreviven del movimiento cooperativista del Partido Comunista Argentino.

A través del Centro Cultural de la Cooperación, el IMFC no sólo distribuye fondos de algunos cooperativistas y gestiona la captación de recursos de organismos internacionales que finalmente se entregan a los grupos que ganan los apoyos.

Otros grupos de arte pierden posibilidades de ganar visibilidad al negarse a establecer alianzas estratégicas con organismos como el CCC, pero su negativa tiene que ver con la inevitable dinámica en la que la visibilidad y los compromisos adquiridos significan para el grupo y el significado de las obras y acciones que producen.

El caso del GAC es muy ilustrativo. El recibir apoyos del IMFC les permitió ganar visibilidad con rapidez y muy pronto se vincularon a otras instituciones artísticas que a su vez lo vincularon con la movida artística internacional pero esto trajo consigo la reflexión sobre el trabajo del grupo y sus objetivos.

Dice Ana Longoni:

“[...] Comenzaron a trabajar en la calle, sin definir lo que hacían como arte, ni intentando tener una doble intervención, o sea, con una galería o museo. Y rápidamente dos o tres años después comienzan a ser catapultados a lugares muy complicados, porque tenían que hacer lo mismo que hacían en la calle en un lugar tan prestigiado como la Bienal del Venecia y eso los colocó en una contradicción tremenda [...] que ha movido mucho internamente al grupo [...]

Por un lado esta si lo que ellas hacen puede tener algún tipo de contundencia o de eficacia en ese tipo de contextos tan prestigiosos...y por otro lado la decisión de si van, si no van, si tienen que repudiar la Bienal de Venecia, si tienen que ir para repudiarla, si no van para hacer lo mismo. Tienen unas contradicciones tremendas y me parece que ahí hay un punto muy interesante para pensar la relación entre grupos de arte alternativos o radicalizados o profesionales con las instituciones artísticas, ahí hay un punto fuerte de reflexión”⁴¹

Como se ve, cada uno de los modelos estructurales tienen consecuencias y beneficios que comprometen o catapultan los macroobjetivos planteados por los mismos actores sociales que los diseñan. Las relaciones de poder que los atraviesan se convierten en materia prima para analizar el nivel de impacto que pueden alcanzar las estrategias culturales analizadas en este trabajo y en este sentido podría pensar que para tratar de superar estas condiciones sería necesario priorizar tres factores que son fundamentales para la operatividad de las tres estrategias y que permitirían cierta autonomía independientemente del modelo estructural. Estos son:

- Definición de Proyecto. Independientemente de la captación de recursos, de salvar obstáculos políticos o definir la autonomía artística o de contenidos, se

requiere realizar el diseño de un plan estratégico que sea concebido críticamente y que sea lo suficientemente flexible como para adaptarse al cambiante contexto.

- Apropriación Comunitaria. Garantizar la apropiación comunitaria de los proyectos ya que es lo que verdaderamente permitirá la trascendencia de estas estrategias.
- Establecimiento de Alianzas. Otro factor fundamental es el del establecimiento de alianzas estratégicas con otros actores sociales o instituciones que concedan posibilidades de visibilización y permanencia de los proyectos.

El papel de las manifestaciones artísticas en la construcción de las democracias latinoamericanas

Cada uno de los casos presentados, al margen de las cuestiones organizativas, institucionales o de financiamiento, han acumulado aprendizajes significativos diferentes niveles e intensidades.

La selección y el uso de actividades y expresiones que movilizan cuestiones simbólicas ha resultado un logro para las tres estrategias, ya que las expresiones artísticas permiten trabajar con contenidos que por otras vías remitirían a conceptos y formas que se encuentran muy desgastados en el imaginario social.

Poco se había logrado con los jóvenes de Iztapalapa hasta que el FARO les ofreció la posibilidad de expresar sus propias identidades por medio del grabado, la música o el teatro. Benjamín González recuerda que después de haber tomado varios talleres un grupo de “chavos FARO”, como el los llama, formaron un grupo de teatro y escribieron una obra. Pidieron apoyo a la dirección para presentarla en otros espacios y que se le diera difusión y les ofrecieron a los coordinadores de los talleres del FARO una presentación privada para que vieran la obra. Recuerda Benjamín:

“salimos aterrados...o sea...cuando terminó la función estábamos pálidos y nos veíamos...y pues empezó la conversación con ellos... lo primero que les dije fue: ¿oigan ustedes creen que alguien les va a creer?...porque la obra trataba de las 26 formas en las que te puedes morir de manera violenta en la ciudad, empezaba con una violación tumultuaria, pasando por una pareja de chavos que quema a su hijo porque están ebrios y drogados y el niño no se calla, o sea terrorífica. La última escena es la escena de un señor anciano que esta despotricando contra todos lo que lo quisieron alguna vez y lo abandonaron diciendo que su gato era el único que le había sido leal, el único que lo había querido toda la vida y entonces se le mete un pelo y se ahoga con los pelos del único que le había sido fiel [...] puta, una pinche desolación, una tristeza y una rudeza, una pinche descarnación brutal ¿no? y nos miramos y dijimos es lo que están escuchando, son las pinches historias que están ahí, en el primo, en el tío, son las historias de la calle. La vanalidad es fácil de contar, la rudeza no”⁴²

Los jóvenes alumnos del FARO encontraron nuevas formas de expresar lo que realmente están viviendo y las formas en las que lo expresan no son sólo una denuncia sino una propuesta de acción. La violencia simbólica de muchas de las obras que se realizan ahí dentro ponen a la vista del público lo que realmente está pasando y al hacerlo público establecen las bases necesarias para discutir temas como la violencia urbana.

Lo mismo pasa con las obras que presentan los colectivos de arte callejero de Buenos Aires, logran impactar a la sociedad al ironizar las relaciones que peligrosamente se normalizan en la cotidianidad, condición que impide la reflexión sobre los problemas sociales. Las expresiones artísticas de estos grupos provocan la suspensión momentánea de la inercia cotidiana, porque sorprenden a las nociones de normalidad.

Jorge Portilla en su Fenomenología del Relajo, plantea que la conciencia motivada a partir de la ironía y la sorpresa logran demostrar las contradicciones de la existencia ya que “al nombrarlas las destruye, pero las destruye subrayándolas, insistiendo en ellas mediante el artificio de nombrarlas al revés. Las destruye condensando su esencia contradictoria hasta que hacen explosión y nos deja el paso franco” (Portilla, 1966: 68).

La importancia que las expresiones artísticas tienen para el establecimiento de los procesos democráticos en América Latina, radican en la posibilidad de que las comunidades entren en contacto con otras ideas y otras formas de entender el mundo. Solamente un proceso reflexivo en el que se comparte con los demás las propias representaciones, modos de nombrar el mundo, maneras de colocarse ante él y se corre el riesgo de mostrar/se al otro, es el detonante de modos distintos de habitar (Certeau, 1996).

Lo que quiero decir es que las estrategias culturales son en esta investigación un pre-texto que permite evidenciar cómo los procesos históricos provocan que los actores sociales busquen alternativas que les permitan construir nuevos esquemas para entender el mundo contemporáneo. Entenderlo desde un plano alterno a la cotidianeidad que ponga en cuestión esa realidad que pocas veces es problematizada. El éxito de las estrategias culturales se fundamenta en el planteamiento que señala que los actores sociales ejercen su capacidad reflexiva con mayor facilidad cuando se exponen a otras visiones, representaciones y valoraciones sobre un mismo referente social. Las manifestaciones artísticas apuestan a interpelar desde un modo particular de representar los acontecimientos sociales al proponer una articulación de sentido entre lo visible y lo que se oculta y así, logran transitar entre el pensamiento crítico-reflexivo y los lenguajes simbólicos que trascienden las fragmentaciones entre lo lúdico-artístico y la acción política.

Según Claudia Büttner, el arte es un lenguaje altamente desarrollado que crea constantemente estrategias y procesos diversos para transmitir contenidos y actitudes y reflexiona sobre el importante papel que éste tiene en la posible transformación de individuos “apolíticos y asociales” en ciudadanos “comunicativos y responsables” por medio la provocación constante de la percepción autónoma del espectador. La autora continua su reflexión diciendo que ahora los artistas ya no se preocupan tanto por la liberación del arte y sus lenguajes sino en la activación de los espectadores pasivos para transformarlos en usuarios activos (Büttner, 2002:82-83).

Existe un debate fuerte sobre la finalidad del arte, si debe hacerse pensando en la provocación de los públicos o simplemente el artista debe continuar expresando lo que para él en ese momento resulta necesario. De cualquier forma, me parece, que ambas creaciones tanto las que fueron realizadas en función de una necesidad o ideología específica, como aquellas que no parecen tener intenciones premeditadas provocan inevitablemente reacciones, opiniones, diálogos y hasta rupturas que finalmente sacuden a los espectadores. Esta es la ventaja que tienen este tipo de lenguajes y por eso es que inevitablemente ayudan a crear espacios sociales naturales en donde se puede opinar, discutir o simplemente disentir.

Por eso es que las expresiones artísticas tienen un rol fundamental en la construcción de una democracia que no se reduzca al ejercicio electoral y que se funde en la creación de múltiples espacios sociales de diálogo y discusión que no expropian la capacidad de decisión y acción de los sujetos. Que construyan nuevas y poderosas trincheras simbólicas que no puedan ser abandonadas por que los contenidos que las mantienen se recrean constantemente y retratan la diversidad ideológica del mundo.

Bibliografía

ALVARADO, Enrique. “Participación ciudadana: saldos, riesgos y oportunidades de los tres años del primer gobierno electo”, en Álvarez E. Lucia, Sánchez-Mejorada F., Cristina y otros autores (coords.) *¿Una ciudad para todos? La ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo*. UAM / CONACULTA, México, 2002

Álvarez E., Lucia, HUARTE T. Ma. Concepción (coord.) *¿Una ciudad para Todos? La Ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo*. Universidad Autónoma Metropolitana /CONACULTA, México, 2002.
ÁLVAREZ ENRÍQUEZ, Lucia. *Distrito Federal*, UNAM, México, 1998

ALVAREZ, Sonia; DAGNINO, Evelina y Arturo ESCOBAR. *Cultura e política nos movimientos sociales latino-americanos*, Editora UFMG, Brasil, 2000.

- APPADURAI, Arjun. La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización, Trilce/Fondo de Cultura Económica, Montevideo, 2001.
- AURA, Alejandro. “De la creación del Instituto de Cultura de la Ciudad de México: la experiencia cultural del primer gobierno electo, 1997-2000, en AIVAREZ E., Lucia, HUARTE T. Ma. Concepción (coord.) *¿Una ciudad para Todos? La Ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo.* Universidad Autonoma Metropolitana /CONACULTA, México, 2002.
- BECK, GIDDENS y LASH. Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno, Alianza Universidad, Madrid, 1997
- BELL, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo, xxxxxxxxx
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno, Paidós Studio, Barcelona, 1997.
- CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*, Siglo XXI editores, Madrid, 1975.
- CHAUSTRE A. Alvaro, PULIDO C., Oscar y Claudia ROJAS. “La ‘escuela’ en la formación de ciudadanos, en *Revista Nómadas*, N.13, Compensar / Universidad Central, Bogotá, octubre de 2000.
- DANIGNO, Evelina. Sociedad Civil, Esfera Pública y democratización en América Latina: Brasil, Fondo de Cultura Económica / UNICAMP, Sao Paulo, 2002.
- DUBATTI, Jorge (coord.). El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2002.
- FIGNONI, Alicia. Notas para pensar la Argentina. Una mirada desde la resistencia, Ponencia para el II Congreso Internacional de Pensamiento Latinoamericano, Universidad de Nariño, Colombia, noviembre de 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.). *Políticas Culturales en América Latina*, Grijalbo, México, 1987.
- “Las cuatro ciudades de México”, en *Cultura y Comunicación en la ciudad de México Tomo I*, Grijalbo / UAM, México, 1998.
 - *Arte Popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977.
 - *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, 1995.
 - *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos*, Grijalbo, México, 1996.
- HABERMAS, Jürgen. *La Acción Comunicativa. Tomo I*. Editorial Taurus. Madrid. España., 1987
- LOBATO, Mirta y Juan SURIANO. La protesta social en la Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN. Del Di Tella a Tucuman Arde. Vanguardia artística y política en el 68’ argentino, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.
- LOYOLA B., Ignacio. *SESC 50 anos*, SESC/DBA, Rio de Janeiro, Brasil, 1996.
- MARTINEZ A., Carlos. “La ciudad de México y el cambio incumplido”, en Álvarez E. Lucia, Sánchez-Mejorada F., Cristina y otros autores (coords.) *¿Una ciudad para todos? La ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo.* UAM / CONACULTA, México, 2002
- MATO, Daniel. Procesos culturales y transformaciones sociopolíticas en tiempos de globalización. Estudio Introductorio en : D. Mato, M. Montero, y E. Amodio (coords) América Latina en Tiempos de la Globalización, UNESC, Caracas 1996
- MONSIVÁIS, Carlos. *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, Era, México, 1987.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*, Era, México, 1995.
 -
- NIVÓN, Eduardo, ROSAS M., Ana y PORTAL, Mariana. “La política cultural del GDF, 1997-2000. Notas para un balance”, en Álvarez E. Lucia, Sánchez-Mejorada F., Cristina y otros autores (coords.) *¿Una ciudad para todos? La ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo.* UAM / CONACULTA, México, 2002.
- NIVON, Eduardo. *Cultura urbana y movimientos sociales*, UAM / CONACULTA, México, 1998.
- NOGUEIRA M., Dirceu. *Cultura e Historia do SESC*, Servicio Social do Comercio, Sao Paulo, Brasil, 1988.
- PALLAMIN, Vera. Cidade e cultura política. Esfera publica e transformacao urbana, Estacao Liberdade, Sao Paulo, Brasil, 2002.
- PORTILLA, Jorge. *Fenomenología del Relajo*, Era, México, 1966. (pág. 68)
- REGUILLO, Rossana, “La clandestina centralidad de la vida cotidiana”, en Lindón, Alicia. *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, Anthropos, México, 2000.
- “Ciudad y comunicación. La investigación posible”, en OROZCO, Guillermo. (coord.) *Lo nuevo y lo viejo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2000.
 - “Acción comunicativa: notas sobre la identidad / alteridad social”, en *Anuario de la investigación en comunicación*, Núm. 1, CONEICC, México, 1994. (pág. 86)

ROMERO, Luis Alberto. Breve historia contemporánea de la Argentina, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

SARLO, Beatriz. La Carpa Blanca restauró un espacio público, en www.cholonautas.edu.ar/pdf/SARLO-CARPA.htm, página consultada en octubre de 2004.

SEOANE, José y TADDEI, Emilio (comp.). *Resistencias Mundiales. (de Seattle a Porto Alegre)*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

SESC, Sao Paulo. *Arte Pública. Trabajos apresentados nos seminarios.*, Editora SESC Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, 1998.

- - *O SESC e o SESC de São Paulo*, Brasil, 2002
- - *O SESC de São Paulo e as Artes*, Sao Paulo, Brasil, 2004.

SILVA, Armando. “La ciudad en sus símbolos: una propuesta metodológica para la comprensión de lo urbano en América Latina”, en HECK, Marina. *Grandes metrópolis de América Latina*, FCE / Memorial, México, 1993

STEPANSKY, Daizy V., y GIANI, Luiz Antônio. *Texto base sobre a historia do SESC*, Serviço Social do Comercio, Sao paulo, Brasil, 1978.

TAMAYO F., Sergio. “Del movimiento urbano popular al movimiento ciudadano”, en DURAND, Jorge. *Movimiento sociales. Desafíos teóricos y metodológicos*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2002. (pág. 176)

TORRES Ribeiro, Ana Clara (comp.). *Repensando la experiencia urbana de América Latina: cuestiones, conceptos y valores*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

YUDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

ZIBECCHI, Raúl. *Genealogía de la Revuelta. Argentina la sociedad en movimiento*, Letra Libre/Nordan Comunidad, Buenos Aires, 2003

Notas

¹ Becaria del Programa de Becas CLACSO / Asdi para jóvenes investigadores de América Latina y el Caribe. “Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe”.

² “América Latina: cuánto vale la cultura”, nota de la agencia Inter Press Service News Agency, 25 de agosto de 2004. www.ipsnoticias.net. (consultada el 27 de octubre de 2004)

³ Fuente: Agenda Estadística del Distrito Federal, www.df.gob.mx/agenda2000

⁴ Fuentes de información para la construcción de este apartado: Historia de México, Resumen tomado del libro *La ciudad más grande del mundo*, en la página web del Gobierno del Distrito Federal, consultada el 30 / 09 / 03. Y Álvarez e. Lucía, Sánchez-Mejorada F., Cristina Y otros autores (coord.) *¿Una ciudad para todos? La ciudad de México, la experiencia del primer gobierno electo*. UAM / CONACULTA, México, 2002.

⁵ Nivón, Eduardo. *Cultura urbana y movimientos sociales*, UAM / CONACULTA, México, 1998.

⁶ El análisis de los movimientos sociales no constituye el núcleo central de este trabajo. Su revisión servirá para contextualizar históricamente la situación contemporánea y las formas de manifestación política actuales.

⁷ La población estimada de la ciudad de Sao Paulo es de 17 millones 833 mil personas según las cifras del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) del 2000, Página web del IBGE <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/default.php>, consultada en julio de 2004.

⁸ Fuente: Especial 450 años de la ciudad de Sao Paulo, Prefectura de la Ciudad de Sao Paulo, ww2.prefeitura.sp.gov.br/450anos/especial_450_home.htm

⁹ Datos de la oficina del Registro Civil de Sao Paulo citados en DAGNINO, Evelina (coord.) *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Brasil*, Fondo de Cultura Económica / UNICAMP, Sao Paulo, 2000. (pág.58)

¹⁰ Datos de la página del Gobierno de la Ciudad de Sao Paulo, http://www.prefeitura.sp.gov.br/450anos/especial_450_home.htm, consultada en julio de 2004.

¹¹ Datos de la página web de Itaú Cultural, <http://www.itaucultural.org.br/>, consultada en septiembre de 2004.

¹² Nota publicada en la Folha on Line el 16 de febrero de 2004. <http://www.folha.uol.com.br/>

¹³ Nota publicada en la Folha de Sao Paulo el 3 de septiembre del 2002

¹⁴ Según estimaciones del INDEC para el año 2000, la Ciudad de Buenos Aires tiene un total de 2.981.000 habitantes, mientras que la Gran Buenos Aires (45 municipios de la Provincia de Buenos Aires) tiene aproximadamente 9.683.000 habitantes. Juntas conforman el Área Metropolitana de Buenos Aires. <http://www.indec.mecon.ar/>

¹⁵ Fuente: INEGI, Censo general de Población y vivienda, 2000.

¹⁶ Página de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, www.culturama.df.gob.mx, última revisión octubre de 2003.

¹⁷ Dato aportado por el Director del Faro entrevistado en octubre de 2004.

¹⁸ La Jornada, sección Cultura, edición del lunes 10 de febrero de 2003.

¹⁹ La Jornada, sección Cultura, edición del viernes 25 de mayo de 2001.

²⁰ Gabriel Macotela, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Vicente Rojo, José Agustín, Roger Bartra, Teodoro González de León, Alberto Kalach, Eniac Martínez, Jesusa Rodríguez, Emilio Payán, Christopher Domínguez, Jordi Soler, José Luis Paredes (Pacho), Roberto Eibenschutz, Emiliano Pérez Cruz, Rita Guerrero, Poncho Figueroa, Liver Terán, Teresa del Conde, Domitila Domínguez (Domi), Jorge Alberto Manrique y 54 firmas más, “Preocupados por el cierre de la FARO”, La Jornada, sección Correo Ilustrado, edición del sábado 19 de mayo de 2001.

²¹ La Jornada, sección Cultura, edición del lunes 10 de febrero de 2003.

²² Según Ignacio Loyola, el PIB nacional entre 1945 y 1946 crecía en promedio un 8% anual. LOYOLA B., Ignacio. *SESC 50 Anos*, DBA, Rio de Janeiro, 1996.

²³ Según el texto de Ignacio Loyola, el PIB durante esa época va del 2.9% hasta el 11.2% (Loyola, 1996)

-
- ²⁴ Total de atendimientos en la ciudad de Sao Paulo en las 15 unidades. Relatorio Anual del SESC, Brasil, 2003.
- ²⁵ Entrevista a Dante Silvestre Neto, director de Estudios y Desarrollo del SESC SP, julio de 2004.
- ²⁶ Elaboración propia a partir de la programación de actividades del SESC SP publicado en la Revista E, N.1, año 11, Editorial SESC SP, Sao Paulo, junio de 2004. Se contabilizaron sólo las actividades relacionadas a la expresión artística.
- ²⁷ Nota publicada en la Folha de Sao Paulo el 7 de junio del 2003 <http://www.folha.uol.com.br/>
- ²⁸ Fuente: Seade, conforme balanço anual da Gazeta Mercantil - julho/2001
- ²⁹ Entrevista realizada por Gustavo Crembil y Paula Gaetano al curador de arte Rodrigo Alonso. En la página web de Políticas Estéticas, http://betatest.ubp.edu.ar/0013/0013_3.htm
- ³⁰ Nota publicada en la página web de La Nación el 19 de septiembre de 2004. <https://www.lanacion.com.ar>
- ³¹ Ramona Revista de Artes Visuales N. 33, agosto, 2003. Buenos Aires.
- ³² Página web del Grupo de Arte Callejero <http://gacgrupo.tripod.com.ar/index.html> consultada en septiembre de 2004.
- ³³ Para encontrar referencias amplias respecto a este tema consultar el libro Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.
- ³⁴ Página web del colectivo Arte Arde en http://www.geocities.com/ardearte2001/arde_acciones.htm, consultada en septiembre de 2004.
- ³⁵ **Para saber más sobre este proyecto, visitar la página www.proyectovenus.org**
- ³⁶ Entrevista realizada con Gregorio García en octubre de 2004 en Guadalajara, Jalisco.
- ³⁷ Publicidad, conciertos, edición de libros, clases de arte y expresión artística, foros de diálogo entre los gobiernos y los ciudadanos, cursos de oficios relacionados a la expresión artística, etc.
- ³⁸ Para ampliar la discusión sobre las transformaciones de la acción colectiva de las últimas décadas en América Latina, ver ZIBECCHI, Raúl. "La Genealogía de la Revuelta. Argentina la sociedad en movimiento", Letra Libre / Nordan Comunidad, La Plata, Argentina, 2003. Donde el autor hace un recuento de los criterios de los que se sirve para explicar los cambios en las formas de la acción colectiva.
- ³⁹ Palabras de la senadora Cecilia Romero en La Jornada, sección cultura, edición del domingo 14 de septiembre de 2003.
- ⁴⁰ Entrevista realizada con Milton Lahuerta en mayo de 2004 en Araraquara, Brasil.
- ⁴¹ Entrevista realizada con Ana Longoni en agosto de 2004 en Buenos Aires, Argentina.
- ⁴² Entrevista a Benjamín González director de la Fábrica de Artes y Oficios, octubre 2004.