

“Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes”. Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires.*

Julio César Estravis Barcala. Grupo de Estudios Culturales y Artísticos (Club Cultural Matienzo). Maestrando en Ciencias Sociales (UNGS-IDES). juliocesareb@hotmail.com

Resumen

Esta ponencia indaga en las posturas de algunos jóvenes productores culturales ante las problemáticas logísticas y legales que representa la gestión de espacios culturales en Buenos Aires. Como interlocutor principal, el Estado se relaciona con ellos en sus niveles local (GCBA), desde las habilitaciones y las clausuras; y nacional, mediante subsidios y convocatorias. Como parte de mi investigación de Maestría sobre la escena cultural independiente de Buenos Aires, analizaré las opiniones de los productores con respecto al Estado y la legalidad de sus emprendimientos. Estos jóvenes hablan de un “cambio de mentalidad”, desde la masacre de República Cromañón en 2004, con respecto a medidas de seguridad básicas como matafuegos, luces y salidas de emergencia en sus espacios, sin necesidad de que los “obliguen”. ¿Es así o hace falta el Estado para controlar? A la hora de buscar fondos, ¿piensan que un eventual apoyo estatal les coartaría su “independencia”? Los procesos habilitatorios, un contexto político reacio y la inadecuación del marco legal (por la inexistencia de la figura del “centro cultural”) hacen que la relación con el Estado sea un aspecto esencial en la cotidianidad de la escena cultural independiente de Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

El 30 de diciembre de 2004 un incendio provocó la muerte de ciento noventa y cuatro personas en el local “República Cromañón” de la ciudad de Buenos Aires, durante un recital del grupo Callejeros. Según las investigaciones judiciales, la masacre se inició al entrar en contacto un elemento pirotécnico con el revestimiento del techo del local. Los materiales (no permitidos por la legislación vigente) entraron en combustión y desprendieron un humo extremadamente tóxico que desató el caos y causó gran parte de las muertes.

En 2009 una primera resolución judicial condenó a Omar Chabán, responsable y gerenciador del local, a veinte años de prisión; y liberó de culpa y cargo a los músicos de Callejeros. En 2011, sin embargo, la Cámara de Casación modificó las sentencias y condenó a

* Agradezco a Javier Cuberos, Joaquín Benítez, Danna Chiarenza, Camila Zapata Gallagher y Soledad Zavala, mis compañeros en el GECTA, por los debates permanentes y por haber hecho en el marco del Grupo algunas de las entrevistas aquí utilizadas. Gracias a todos en el CC Matienzo por su permanente apoyo.

los catorce acusados, entre los que se contaban los músicos. Hubo condenas para Chabán, el jefe de seguridad del local, los seis músicos, un subcomisario de la Policía Federal y, en una resolución hasta entonces inédita, tres funcionarios del gobierno porteño de Aníbal Ibarra.

La masacre de Cromañón aglutina elementos que, años después, seguirían atormentando a productores culturales, artistas y público de la música y el arte en general en la ciudad de Buenos Aires. ¿Cuál es el límite entre responsabilidad individual y (falta de) control gubernamental? ¿Los artistas son co-productores de los eventos o una víctima más? ¿Hasta dónde es garantía de seguridad la habilitación pertinente si, como me decía un joven productor el año pasado, “Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes”?

Si en los estudios sobre juventud en el área del arte y la cultura “la centralidad del cuerpo en los jóvenes surge en el análisis de sus prácticas, estilos y gustos, no sólo en lo explícito de las intervenciones estéticas, sino en la relevancia que adquieren las sensaciones y percepciones, muchas veces por sobre la racionalidad del pensamiento” (Castro y Molinari, 2009: 270), aquí me propongo explorar una dimensión quizás más “adulta”, “racional” y hasta “fría” de su práctica. A la hora de gestionar un espacio cultural independiente, estos jóvenes se ven obligados a relacionarse con diversas caras del Estado: la Policía¹, la Agencia Gubernamental de Control, las dependencias culturales de los gobiernos local y nacional (Ministerios, Secretarías, agencias autónomas como Proteatro o BAmúsica). La famosa “habilitación” (que en la mayoría de los casos es bajo la figura de “Teatro Independiente”) les permite funcionar de manera legal, pero hay casos en que su funcionamiento es clandestino y/o a puertas cerradas. ¿Son los espacios “ilegales” más peligrosos que los “legales”? ¿En qué momento surge la idea de “habilitarse”, si es que surge?

En esta ponencia analizo los discursos de los productores de siete espacios culturales con respecto a su relación con el Estado y la conveniencia o no de funcionar de manera legal. En primer lugar hago una breve presentación de la escena independiente² de la ciudad de Buenos Aires y la investigación más amplia de la cual este trabajo forma parte. Luego paso a los tópicos que emergieron de las entrevistas y de conversaciones informales registradas en mi Diario de campo. En líneas generales, los tópicos se agrupan en “el Estado como problema” (al habilitar, inspeccionar y eventualmente clausurar los espacios) y “el Estado como solución” (al promover subsidios y festivales de arte emergente). La faceta “legisladora” es un intermedio que abordaré en primer lugar, porque es tanto un problema como una posible

1 En la ciudad de Buenos Aires coexisten dos cuerpos policiales: la Policía Federal y la Policía Metropolitana. Esta última, de reciente creación, carece de la mayor parte de las competencias en cuanto al control del espacio público (ruidos molestos, disturbios), por lo cual es la Federal (bajo las órdenes del Ministerio del Interior del Gobierno Nacional) la que atiende los reclamos de los porteños.

2 Tomo el concepto de “escena” cultural local de Holly Kruse (1993), quien a su vez lo toma de Straw (1991).

solución (a futuro). “Problema” y “solución” se relacionan en permanente tensión y los productores tienen posturas encontradas con respecto a cuál es “la verdadera” cara del Estado.

LA ESCENA CULTURAL INDEPENDIENTE DE BUENOS AIRES

Hace casi tres años, un grupo de jóvenes productores culturales de la ciudad de Buenos Aires decidió reunirse para compartir sus problemas cotidianos y planificar acciones de cara al futuro. Nació el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos independientes (MECA). Actualmente MECA está compuesto de dieciocho espacios, nueve de los cuales lo integran desde sus inicios en 2010. Un año después nació otra agrupación que nuclea fundamentalmente a espacios teatrales: Espacios escénicos autónomos (Escena). Algunos integrantes de MECA también forman parte de Escena: al ser espacios multidisciplinarios, hay teatro en mayor o menor medida en casi todos ellos. A pesar de que su interés primordial era la promoción de la “Ley de Espacios Culturales” de la Ciudad (ver *infra*), MECA sirve en el día a día para cosas tan variadas como comprar hielo en cantidad y así pagarlo más barato, recibir asesoramiento legal en caso de clausura o si se quiere habilitar un nuevo espacio o simplemente conocer gente con las mismas preocupaciones que uno.

En términos de programación, estos espacios (cuya capacidad oscila entre sesenta y ciento cincuenta personas) ofrecen espectáculos de música en vivo, ciclos de cine, exposiciones de artes visuales, eventos literarios y de poesía. Algunos tienen áreas de formación (que ofrecen cursos y talleres), radios *online*, ciclos de charlas y hasta grupos de reciclado. Todos poseen una barra donde se expenden bebidas alcohólicas, que es su principal fuente de ingresos; a veces, acompañado de una cocina con mayor o menor variedad gastronómica.

Como antecedentes de esta escena independiente de los últimos años se puede pensar en los espacios culturales autogestionados surgidos al calor de la crisis de 2001 (Wortman, 2009a: *passim*). Fábricas recuperadas, viejos galpones abandonados, centros culturales barriales, asambleas populares con o sin sede física, todos estos espacios florecieron con actividades más allá de la estricta militancia política entre los años de fin de siglo y comienzos de los 2000, aunque hacia mediados de la década veían cada vez más amenazada su subsistencia por encontrarse muchas veces en casas o predios ocupados (Osswald, 2009: 117). Sin embargo, hoy no todos los espacios tienen esa voluntad de transformación política y social explícita.

La investigación de la que se deriva esta ponencia es tanto individual como colectiva. Desde fines de 2011 integro el Grupo de Estudios Culturales del Club Cultural Matienzo, uno de los espacios de la escena independiente. Nos interesa analizar tanto a los productores como a los artistas y el público, a pesar de que la división sea meramente nominal y los roles se

difuminen. Los nuevos modos de gestión cultural, la relación entre dimensiones materiales y artísticas, la distribución de los espacios en la geografía de la ciudad, son algunos de los temas que trabajamos. En cuanto a mi proyecto de Maestría, mi objetivo general es analizar las producciones artísticas, los modos de trabajo y las características estructurales de esta escena cultural independiente, entre 2008 y 2013.

Metodológicamente, el material utilizado aquí son siete entrevistas en profundidad que totalizan ciento cincuenta y seis páginas desgrabadas y siete horas de audio. Además, analizo notas del Diario de campo que vengo llevando desde octubre de 2011; cuando empezamos con el grupo lo adopté como una herramienta proveniente de la etnografía (Hammersley y Atkinson, 1994) de gran utilidad para cualquier científico social.

Para empezar con el análisis, a continuación presento una serie de tópicos en los cuales el Estado aparece como “problema” y como posible “solución”. Pero en primer lugar, veamos un aspecto ambivalente: su rol como “legislador”.

EL ESTADO COMO LEGISLADOR

La Ley de Espacios Culturales es un reclamo histórico de la escena independiente. En 2010, el nacimiento de MECA estuvo estrechamente ligado a la promoción de esta normativa. A veces parece que el reclamo por la Ley es un “capricho” de espacios que “no quieren” adecuarse a las normativas porque les significaría muchos gastos o esfuerzos innecesarios. Las leyes tienen que existir, como decían los productores de un espacio de apenas cinco meses:

Leandro: hay cosas que tienen que estar reguladas. Otras cosas que quizás son exageradas o pueden contemplarse o tienen que ver con la dinámica del lugar. (*silencio*). Y con el *espacio físico* del lugar.

Gabriel: Sí. Las posibilidades de cada lugar. (Entrevista 4, Cedro Club, 26 y 33 años; énfasis del entrevistado)³

El proyecto de Ley incluye cuatro tipos habilitatorios: casas de artista, clubes de cultura, centros barriales y centros culturales (ligados a lo político). El reclamo se puede rastrear ya en 2006 cuando, con el humo de Cromañón todavía en el aire, un grupo de artistas y productores había difundido un comunicado en el que se reclamaba por el cierre de espacios:

“Equiparar la sala de un club barrial o teatro independiente con un mega-recital en un estadio deportivo imponiéndoles los mismos requisitos y permisos especiales es una decisión errónea que daría como resultado la reducción de las manifestaciones artísticas y populares y la concentración de la expresión cultural en pocas manos. La inexistencia de una normativa específica para la actividad

3 Luego de los fragmentos constan el número de la entrevista, el nombre del espacio y la edad de los productores (en su primera mención). En todos los casos, los nombres de personas y espacios han sido cambiados para preservar el anonimato. Las oraciones **en negrita** son las intervenciones del entrevistador.

desarrollada en estos espacios restringe y condiciona la expresión artística y la participación ciudadana que en ellos se genera.”⁴

Los productores de hoy se muestran esperanzados en que se apruebe la Ley, pero al mismo tiempo creen que por el tiempo que se viene extendiendo el reclamo está perdiendo fuerza: “hace [*estira la vocal para indicar “mucho”*] *uuun montón* que están con eso y para mí nunca va a salir...” (entrevista 4, Brian, Cedro Club, 30 años). Otros, como Luis de El Arce, no creen siquiera que sea necesario pues la habilitación es un proceso fácil en lo concreto, aunque en lo conceptual no se reconozca la figura de “centro cultural”:

el tema del marco legal de los espacios, cómo se habilitan, el hecho de que no esté la figura de “Centro Cultural”, digamos... a ustedes los perjudica, tengo entendido...

Luis: No [*categórico*]

¿No?

Hugo: ¿Qué cosa?

Que no esté la figura legal...

Luis: La verdad legalmente, para mí habilitar esto fue súper fácil... (Entrevista 5, El Arce, 28 y 29 años).

Desde Cromañón, a la no-existencia de la figura de “espacio cultural” se generaron dos soluciones parciales. En primer lugar, las Leyes 2.147 y 2.542 (GCBA) de “Teatro Independiente”, sancionadas en noviembre de 2006 (unas semanas después del petitorio citado) y noviembre de 2007, respectivamente. Así lo recordaba Luis:

“Luis: Hace 6 años atrás salió la ley de Teatro Independiente. Antes de eso... eso fue lo que le dio lugar a todos estos lugares. Pero la verdad, la ley de Teatro Independiente fue la gloria. ¿Quién iba a pensar que ibas a poder agarrar, tener un lugar, ir a presentar un papel y al otro día estar laburando *legal*?”

Sí, obvio.

Luis: Es increíble... (Entrevista 5, El Arce; énfasis del entrevistado)

Bajo esa normativa, los espacios “quedan autorizados para funcionar con la iniciación del trámite de habilitación, con sujeción a lo que se resuelva oportunamente” (art. 24 bis): a eso se refería Luis con que la ley fue “la gloria” (ver *infra*, “El Estado habilitador”). Aún así, a la hora de inspeccionar los lugares para corroborar el cumplimiento, el su organismo encargado, la Agencia Gubernamental de Control (AGC), se dedica a mirar detalles que, según algunos productores, no son relevantes (ver *infra*, “El Estado inspector”).

La otra novedad a este nivel fue la Ley de la Música, aprobada por el Congreso Nacional en noviembre del año pasado. Entre otras medidas, establece la creación de un Instituto Nacional de la Música que coordine las actividades de regionales federales; y la obligatoriedad de presentar al menos un acto musical argentino antes de los recitales internacionales. En uno de sus artículos reconoce la existencia de clubes que se podrían equiparar con los

4 “Petitorio: No a la clausura de espacios culturales”. *ANRed*, 22 de octubre de 2006. Disponible *online* en: <http://www.anred.org/spip.php?breve1844> [Consulta: 25 de marzo de 2013].

espacios culturales independientes. Sin embargo, cuando se lo comenté a un productor de El Arce, se mostró escéptico, como consta en mi Diario de campo:

“¿Viste que salió la Ley de la Música?”, le pregunté. Le expliqué un poco de qué se trataba. “Sí, igual para cuando se ponga en funcionamiento todo eso a mí ya se me vence el contrato...”, me respondió. (Nota de campo, 29 de enero de 2013).

EL ESTADO COMO PROBLEMA

El Estado inspector

Alejandro es abogado, tiene 33 años y es uno de los fundadores del Club El Almendro (CEA), el espacio cultural más consagrado de la escena, de casi cinco años de existencia. El año pasado lo entrevistaron en un programa de radio y habló de la situación actual:

“Los agentes de la AGC chequean el Facebook con los eventos del fin de semana y arman las grillas para los inspectores (...).

“Cromañón es el punto bisagra. Ahí es donde se cambiaron todas las leyes. Otro punto clave es Beara. Ahí lo que pasó es que los inspectores que firmaron, fueron en cana, y ahí se acabó la joda. Pos-Cromañón generó que se pensara en lugares realmente comerciales y realmente grandes. Pero no hay registros de que pasara nada en lugares chicos. Todas las leyes que tenemos están pensadas para otra cosa. (Nota de campo, 23 de octubre de 2012).

Como mencioné al principio, la masacre de Cromañón significó un antes y un después, entre otras cosas, porque se reconoció judicialmente la responsabilidad del Estado al no haber inspeccionado correctamente el local. Otro punto clave, según Alejandro, fue el derrumbe de un entrepiso en el boliche Beara, en septiembre de 2010. Seis funcionarios de Habilitaciones del GCBA fueron imputados en esa causa por la muerte de dos jóvenes de 20 y 21 años, aplastadas por la estructura, aunque dos años después los sobreseyeron⁵.

¿Cómo ven los productores culturales el tema de las inspecciones? En general, con una sensación entre resignada, dócil e irónica. En un momento histórico en que el Estado no se caracteriza por medidas de apoyo a su sector, es su faceta controladora la que más perciben.

Hay básicamente dos ramas del Estado con poder para controlar: la Policía y la AGC. En el primer caso, responden generalmente a quejas de vecinos por ruidos molestos, personas en la vereda conversando o ensuciando la vía pública. Pero por ser espacios “que perseguimos otro objetivo, que no es comercial, la policía sabe que es raro que vaya a tener un arreglo o algo que le interese desde lo monetario” (entrevista 6, Palo, La Araucaria, 23 años). En estos casos, su visita obedece a razones más vecinales, de convivencia. Según Palo, “la policía siempre le resta importancia, viene, se charla...” En los más consagrados, como me decía

5 “Sobreseyeron a ex funcionarios porteños imputados por el derrumbe de Beara”. *La Nación*, 5 de septiembre de 2012. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1505529-sobreseyeron-a-ex-funcionarios-portenos-imputados-por-el-derrumbe-de-beara> [Consulta: 26 de marzo de 2013].

Elías del CEA, a veces pasa la Policía pero se resuelve de otra manera: “les dimos unos billetes y se fueron tranquilos” (Nota de campo, 29 de octubre de 2011).

Con la AGC es más difícil. Este organismo es el que controla las habilitaciones y la adecuación de los espacios a la normativa (ver *infra*) y tiene la capacidad de clausurar los locales. Son los espacios que funcionan de manera clandestina los más expuestos a las clausuras, pues es más difícil que cuenten con los elementos básicos (luces de emergencia, matafuegos). Su estrategia es doble. En primer lugar, para evitar o dificultar inspecciones, funcionan “a puertas cerradas”: no dicen su dirección (para conocerla hay que escribir un mail o un mensaje privado de Facebook). Es una lección que algunos aprendieron “por las malas”:

Mario: Arrancamos publicando la dirección: [*dice la calle y número*], pum pum, no nos importa nada. Empieza a caer la Municipalidad: “la cagamos”, dijimos, “¿cómo no se nos ocurrió?”

P: Al principio la publicamos porque... nada, vamo' a publicarla, ya fue.

M: Sí, sí. Entonces cuando llegó la primera inspección dijimos “no, man, la dirección no va”. (Entrevista 6, La Araucaria, 22 y 23 años)⁶

Cuando finalmente cayó la inspección que los clausuró, esta previsión no fue suficiente:

M: Esa fecha, eh, ellos vinieron directamente con (...) la gacetilla que nosotros habíamos puesto en el evento de Facebook. Entonces dijeron “esto está acá, ¿no?” (...) nos pidieron de pasar, pasaron, y estaba el Jefe Grillo tocando abajo del escenario (...), pim pum pam, “chicos, están clausurados, empiecen a decirle a la gente que se vaya, en un rato”. Tranqui, igual.

Ah.

M:... [*chasquea los dedos*] como que no fue violento y nos dijeron “chau, cierren”.

“Contra la pared” (risas)

M: El Jefe Grillo siguió cantando...

Ah... (sorprendido)

M:... nosotros seguimos, no le dijimos nada a nadie y después bueno, ese día ya no abrimos más... (Entrevista 6, La Araucaria).

En cuanto a lo edilicio en el local, algunos optan por “disimular” su actividad y decir que se trata de una fiesta privada en caso de recibir una inspección sorpresa: “bajar los carteles, correr la barra y listo” (Entrevista 4, Cedro Club). El tema de fondo, se ve, es lograr la “habilitación”. Muchas condiciones son cumplidas porque “hay que tener”, en palabras de Brian, matafuegos, luces de emergencia. Estas son cosas indiscutibles, ya incorporadas por los productores en tanto jóvenes de su generación:

B: (...) vos te enojás pero es una experiencia de... obviamente prendida fuego, somos hijos de Cromañón, somos una generación pos-cromañoneada

G: (...) nosotros compramos el matafuego, tratamos de que la gente esté cómoda, no saturamos el lugar de gente... También depende de cada uno. (Entrevista 4, Cedro Club).

6 En el Cedro Club tenían la misma política de no publicar la dirección: “la idea es no agitarlo [por Facebook] porque sabemos que es un caldo de cultivo para las inspecciones, sobre todas las cosas” (Entrevista 4).

El Estado “habilitador”

Como todo local que recibe público, los espacios culturales independientes necesitan una “habilitación”. Al no existir la figura de “centro cultural” o “espacio cultural”, tienen dos opciones: habilitarse como otra cosa o funcionar de manera clandestina. En ambos casos, el Estado está en condiciones de intervenir, para bien o para mal.

Como vimos, desde 2006 la figura más común para habilitarse es la de “teatro independiente”. En el caso de El Arce, Luis nos decía que había sido “súper fácil” habilitarse bajo esa categoría. Georgia, de El Cerezo, un espacio de menos de un año ubicado en el barrio de Chacarita, relataba jocosamente los avatares que tuvo para lograr esa habilitación:

Por ahora, a la Agencia Gubernamental de Control le hemos presentado nuestros papeles, le hemos dedicado horas sentados ahí esperando que nos atiendan, pero más allá de eso...

... nunca cayeron?

... nunca cayeron. Bah, sí, vinieron a hacer una inspección avisando que iban a hacerla, vinieron, dijeron “eh, eh, todo bien” y cuando volvimos ahí después de meses a decir “che, qué onda” dijeron “ya va a caer otra inspección sorpresa y ahí les pasan una lista de lo que tienen que hacer, cambiar” y blah, blah, blah. Estamos en esa espera. Ojalá no vengan nunca, por mí. Eventualmente vendrán. (Entrevista 7, El cerezo, 28 años)

Por otro lado, hay que cumplir una serie de pasos con los que no siempre están de acuerdo, tanto desde lo burocrático como desde lo legal. Los del Cedro Club lo planteaban así:

G: (...) sentís que entrás en esa y tenés que tener todo demasiado claro porque si no lo que vas es a empantanarte, en algún punto...

Claro

B: Yo lo que siento es que necesitás a alguien que la tenga muy clara, que ya lo haya hecho...

B: ...te dicen “bueno, hay que tener... tiraje en la cocina” [tono “maestra”]

G: (*suspiro*) Claro...

B: ...pero nunca te dicen qué papeles, a dónde llevarlos, es como medio en el aire... (Entrevista 4, Cedro Club).

La habilitación, igualmente, no es algo esencial para la actividad cultural. Para algunos productores es un paso que se toma a regañadientes (como en La Araucaria tras ser clausurados). En otros casos en que los controles no son tan acuciantes, las reglamentaciones no son respetadas, como nos decía Germán de El tilo sobre lo laboral:

en este país, a la gente para trabajar la tenés que tener en blanco, pagarle aportes, y yo me averigüé todo antes, porque yo soy medio un enfermito, quiero hacer las cosas bien. *Pero la verdad, también quiero hacer cultura.* Y no quiero joder a nadie, aparte. (...) Eh, pero no podemos tener a la gente en blanco (...) Imaginate si una empresa grande tiene gente en negro, nosotros es imposible. O sea, no podés ni evaluarlo. Cuando empezás a averiguarlo te das cuenta de que los números nunca te van a dar. Nunca te van a dar. Nunca te van a dar [*sic*]. (Entrevista 3, El tilo, 32 años; el énfasis es mío).

En este fragmento se percibe claramente una contradicción entre lo legal y los emprendimientos culturales independientes: ajustarse a la legalidad no necesariamente ayuda a la seguridad del público o de los artistas (“Cromañón estaba habilitado...”) sino que puede ir en contra de ello. La postura de estos jóvenes productores va en la dirección de que les den un cierto margen de libertad porque experimentaron un “cambio de mentalidad” luego de Cromañón que los coloca en una posición legítima para juzgar qué es conveniente y qué no en la producción cultural. Las intervenciones del Estado son vistas, en el mejor de los casos, como “burocráticas e hinchapelotas” (Entrevista 7, El cerezo) y, en el peor, como trabas y persecución. El funcionamiento clandestino, en algunos casos extremos, es garantía de independencia y de una cultura autogestiva, como discutía Gabriel con Brian:

G: (...) la cuestión autogestiva y el funcionamiento cerrado y hasta... no sé si decir “clandestino” porque no sería clandestino... no me desagradó en algún punto, me parece que... (*titubea*) que la cultura en un montón de casos y este tipo de cosas surge así... de este tipo de lugares. Y hasta son enriquecedores (...)

B: ¿Pero vos creés que... por ejemplo si fuera más laxa la ley, igualmente con todas estas casas habilitadas sería lo mismo?

G: No sé, eso es... no sé, la verdad que no sé. No sé qué... qué puede cambiar con las habilitaciones o no...

B: (*asiente*)

El Cedro Club, al momento de escribir estas líneas (marzo de 2013), no está funcionando hace varios meses, sin perspectivas de re-apertura. Podríamos debatir si esta postura “inflexible” sobre las concesiones que hay que hacer a la “legalidad” es una causa de ello.

EL ESTADO COMO LA SOLUCIÓN

El Estado financiador

Si entendemos a la cultura como un “modo de vida”, más allá de su significado como las “bellas artes”, es necesario que la consideremos como una dimensión productora de la sociedad y no meramente la expresión (más o menos mediada) de relaciones estructurales (Williams, 1981). Colocándonos en la sociedad civil, de ahí a reclamar la necesidad de un apoyo estatal explícito a todas las expresiones culturales hay un solo paso⁷. Como me decía Alejandro del CEA: “Es que en la Constitución de la Ciudad dice que el Estado tiene que bancar la cultura” (nota de campo, 25 de octubre de 2012).

Los famosos “subsidios” son una constante en las entrevistas con los productores culturales –aunque más como idea que como realidad. En espacios de teatro son más comunes,

7 Cfr. una excelente discusión sobre las políticas culturales en Inglaterra durante los '80: Hesmondhalgh, 2008.

ya que existen oficinas gubernamentales especiales (Proteatro)⁸. Pero para los otros, con programación variada y sin encuadre legal específico, la búsqueda se torna una quimera.

En cuanto al compromiso de la “independencia” al relacionarse con el Estado, estos productores se muestran más pragmáticos que aquellos analizados por el equipo de Wortman (2009a) hace diez años. Incluso en ocasiones se muestran enojados con una extendida visión del Estado como “enemigo”:

Luis: (...) yo creo que hay que darle una oportunidad también a que el Estado ayude, porque el independiente por decir “soy independiente” no sé si va... También va un poco en contra de la visión del artista *hippie* (...)

Luis: Sí, choca el comercial con el artista. Es algo que choca y no tiene que pasar, porque un artista si quiere vivir de lo suyo, no hace falta que cambies lo que hacés, pero amígate un poco, ¿por qué tenés que...? A no ser que quieras vivir tirado [N: “de arriba”, *sin trabajar*]... (Entrevista 5, El Arce).

Elías del CEA coincide:

Nosotros tenemos ganas de ser amigos del Estado. (...) [*Entendemos que*] somos un agente político y que por eso, con los gobiernos que nos tratan mal, nos llevamos mal. Pero eso no quita que no podamos dialogar (...) Nuestro objetivo principal es darle visibilidad a la cultura emergente para transformar la sociedad y mientras tus ideas no cambien, tus valores no cambien, todo lo que vos puedas construir en torno a eso vale. (Entrevista 1, Club El Almendro, 30 años).

Otros espacios son más críticos, tienen más quejas con respecto a los engorrosos mecanismos que tienen que atravesar para conseguir estos subsidios que, finalmente, nunca se materializan. Reclaman apoyo monetario del Estado porque consideran que la cultura que se realiza en sus lugares es un bien valioso para la sociedad. Antonio, de La Araucaria, pedía “manteniendo el 100% la independencia, poder tener algún tipo de subsidio o financiamiento estatal simplemente apoyando la cultura independiente; o sea, sin intervenir sobre la producción o la gestión cultural sino simplemente apoyándolo económicamente” (Entrevista 6, La Araucaria, 23 años).

Por último, hay posturas más “informales”: no se esfuerzan siquiera en averiguar y eligen funcionar según sus propios ritmos y capacidades: “cuando tenemos menos plata hacemos menos cosas y cuando tenemos más plata hacemos más cosas” (Entrevista 3, El Tilo); “no nos metimos porque todavía no nos dio ganas, y también porque obviamente hay ciertas exigencias o cosas de programación que hay que cumplir que tampoco tenemos muchas ganas de meternos con eso todavía” (Entrevista 7, El Cerezo).

8 “ (...) normalmente una obra de teatro que se organiza y genera una cooperativa y qué sé yo puede acudir a subsidios. Lo cual (...) me parece súper necesario que exista porque el teatro además necesita de toda una estructura para funcionar normalmente que, si no, es muy complicado de conseguir” (Entrevista 7, El cerezo).

El Estado “emergente”

El GCBA organiza desde 2008 un festival llamado “Ciudad Emergente”. Durante cinco días, artistas de las más diversas disciplinas toman el Centro Cultural Recoleta, uno de los espacios culturales más prestigiosos y establecidos de la oferta cultural porteña posterior a la última dictadura. Hay danza, música, arte callejero, literatura, cine, arte digital, moda, *stand up* y hasta un espacio de peluquería experimental. La última edición (en junio de 2012) contó con la presencia de importantes músicos extranjeros, como Anita Tijoux (Chile), Bomba Estéreo (Colombia) e Instituto Mexicano del Sonido, entre otros.

Apenas empezado el festival, Elías –el ya mencionado productor del CEA– publicó una nota en su perfil de Facebook sobre el tema:

“Ayer estuve en el Festival Ciudad Emergente que organiza Festivales de Buenos Aires y la verdad es que me fui muy enojado después de pasear y ver todo el sector de la muestra permanente que hay dentro del Centro Cultural Recoleta.

“Primero: El sector de Arte Digital “Emergente” son 7 plasmas con animaciones de distintos artistas o estudios. El 70% de los videos son comerciales o separadores de canales de TV como MTV, Foxlife, etc. *Imagino que alguien me puede explicar cómo un separador de tv que vieron mas de 50 millones de personas interminable cantidad de veces es arte emergente. (...)*

“Seguí caminando hacia otra sala y descubrí un espacio muy grande dedicado a mostrar las tapas de discos y otros trabajos del diseñador Alejandro Ros, que me parece un talento absoluto e imagino que muchos compartirán porque diseñó tapas de discos de muchos de los artistas argentinos más populares de los últimos tiempos: Soda Stereo, Fito Páez, Spinetta, Babasónicos, Divididos, etc. *Dudo, nuevamente, de la calidad de “emergente” que vieron los curadores al elegir esta muestra.*” (Nota de campo, 11 de junio de 2012; los énfasis son míos)

En los comentarios de la nota, una joven música se quejaba de que nunca había tocado en el Ciudad Emergente “porque se ve que no tengo los suficientes contactos”. Unos días después hablé con Elías y me explicó un poco más de cómo se manejaba ese festival:

A las bandas les pagaron 1500\$ y no podían tocar a lo largo de un mes antes, por contrato. Dijo que había un 40% de bandas emergentes. “¿Vos te considerás parte de la producción de cultura emergente?”, le pregunté. “Claro, cómo que no”, me respondió, con su típica sonrisa ganadora.

Me contó que una vez (el año pasado) tocó Alvy Singer⁹ y dijo en el escenario: “recordemos que la cultura emergente no pasa por acá, pasa por otros lugares, vayan ahí”. También tocó un tema más de la hora pautada y el tipo de la organización le dijo a su *manager* “ustedes acá no vienen más”. (Nota de campo, 11 de junio de 2012)

En este episodio Elías aglutina más elementos de la definición de la relación entre los espacios culturales independientes y el Estado. La Ciudad de Buenos Aires se arroga, durante cinco días al año, la capacidad de “curar” un conjunto de expresiones artísticas “emergentes”

9 Nombre real. Cantante de la escena independiente con unos diez años de carrera y cinco discos editados. Toca también el bajo en la popular banda Onda vaga, entre otros proyectos paralelos.

(que, como nos decía en la entrevista, es otra palabra que se puede aplicar a su escena¹⁰) y mostrarlas en una imponente vidriera a la ciudad y al mundo, con entrada libre y gratuita. Además, ante la más mínima transgresión de sus reglas, “vetan” al artista en cuestión. Pero, según él, no es por allí por donde pasa lo verdaderamente “emergente”.

Elías aplica una operación que Howard Becker (2009: 204) bautizó “*eso no es*”: el festival “Ciudad Emergente” *no es* la cultura emergente o independiente. Así se colocaba en el lugar de “un grupo cuyos intereses parecen estar amenazados”, imponiendo “la prohibición de acceder a alguna categoría privilegiada” –la de cultura independiente (*ibidem*).

Me gustaría pensar, en este último apartado, en una línea histórica más amplia. Los jóvenes y su relación con la política ha sido un tema tratado *in extenso* en las ciencias sociales argentinas, especialmente en relación al descrédito de la política que se habría extendido durante la década del '90 (Alvarado y Vommaro, 2010; Núñez, 2010). Trabajos como los de Ana Wortman (2009b; 1997) o Lucas Rubinich (2001) se han interesado por explorar la relación que se generó, a partir de la conformación de ese “clima cultural”, entre juventud, política y cultura.

La relación surge a partir de lo que Elías, del CEA, llamaba “la necesidad”:

En principio la necesidad era decir: “bueno, tengamos un espacio para *estar*” (...) como para además juntarnos, para ver a nuestros amigos, que nos traten como personas. ¿No? (...) Que vas y no sos un *cliente* (...) Y donde nos traten como personas y nosotros tratemos como personas a la gente que viene. Y entonces estemos cómodos, podamos tomarnos unas cervezas tranquilos o podamos ver una banda o bailar o hacer otra cosa con esa libertad que no te permite (...) la noche: era o vas a boliche o no tenés otra opción casi. (Entrevista 1, CEA).

Este discurso casi mesiánico indica que allí donde el Estado no aparece, están ellos, los espacios culturales independientes¹¹. Lo emergente, en su visión, casi siempre surge de estos lugares pequeños y más precarios (incluso si son “clandestinos” mejor, como decía Gabriel del Cedro Club, *supra*). Al entrar como “competidor” en una escena en la que “nadie compite con nadie”, como dicen los productores, se encuentran en doble desventaja: por el lado del alcance material, llevan las de perder ante el gran despliegue estatal; y por el lado simbólico, perderían este lugar de atender una “necesidad” no consideradas por nadie más en la ciudad, al ser usurpados nada menos que por el propio GCBA.

10 “Somos un espacio de cultura autogestionada, que es cultura emergente por la dimensión de nuestro tamaño, del espacio de Almendro, específicamente, del espacio para lograr propuestas nuevas y no propuestas ‘ya desarrolladas’ por decirlo así.” (entrevista 1, CEA, tres años y nueve meses)

11 Esta actitud también aparece en un caso relevado por Denise Osswald (2009: 116) en su investigación con el equipo de Wortman, aunque más ligado a las clases populares: “nosotros estábamos en esta situación medio perversa ... poniendo un parche en los lugares donde el Estado abandonó a la gente”.

CONCLUSIONES

En esta ponencia presenté los hallazgos de una investigación en curso sobre la escena independiente de la ciudad de Buenos Aires referidos a las relaciones que entablan algunos espacios culturales con diversas ramas del Estado, según sus productores.

Aunque casi todos crean que la relación debe ser de diálogo, la realidad material expresa, sin excepciones, que aquellos espacios que se pueden mantener en funcionamiento son los que logran auto-sustentarse (gracias a los ingresos de la barra y, en menor medida, de la cocina y un porcentaje de las entradas a convenir con los artistas, generalmente 30%). Otra vez cito a Elías:

“Yo te voy a decir una cosa: hasta hoy Almendro ha recibido, en toda su historia de vida, plata del Estado por menos del 1% de su facturación histórica. Toda la plata que me dio el Estado en toda la vida, no me alcanza para mantener un mes el espacio abierto.” (Entrevista 1, CEA)

El Estado, así, es visto como una imposición sobre la cultura: “yo también quiero hacer cultura”, nos decía Germán de El Tilo para justificar su incumplimiento de unas normas laborales difíciles de cumplir a rajatabla.

Me permito sugerir que esta postura es una actualización de la idea de “autonomía” de la esfera cultural y artística surgida a fines del siglo XVIII y consagrada en la figura del artista romántico durante el siglo XIX.¹² Estos proyectos culturales son distintos de los impulsados por la crisis de fines de los '90 y pos-2001 analizados por el equipo de Wortman (2009a) ya que no se proponen recuperar la actividad de un barrio, atrayendo a los vecinos y mostrando en la calle lo que pasa puertas adentro. En uno de los artículos de esa compilación, de hecho, dice que estos espacios (digamos, “populares”) “se diferencian de aquellas ofertas culturales que, aunque perteneciendo al circuito alternativo del arte, centran su atención en la experimentación artística, con una propuesta básicamente anclada en los términos mercantiles tradicionales de la oferta cultural”, y cita a un productor: “... la cuadra de allá es turística (...) y bueno, están en una cuestión cultural, pero desde el lado de usufructuar la cultura, o sea de ganar plata bien, ¿no? (Osswald, 2009: 106). Creo que este fragmento evidencia un discurso de sentido común romántico sobre la cultura: esa dimensión impoluta de la vida social que no puede entrar en contacto con el dinero porque, de un lado o del otro, la relación se contaminaría (o bien el dinero no podría funcionar en su lógica racional o bien el arte se comercializaría dejando de lado su “esencia”)¹³. Se desconoce, así, la dimensión material (no solo económica, *cfr.* Williams, 1980) de la cultura; lo que no implica que todos los productores quieran “vivir

¹² El lugar de “el arte en la sociedad” es el primer paso de los estudios sociológicos sobre el arte, según Nathalie Heinich (2002). Trabajos como los de Adorno (1983) sirvieron para erigir a la esfera artística como digna de un análisis más allá de lo estrictamente estético. *Cfr.* Wortman, 2009a: 69.

¹³ Se trata de la tesis de los “mundos hostiles” criticada por Viviana Zelizer (2009).

de” ella, aunque algunos sí¹⁴. Asimismo, en el propio trabajo de Osswald (2009) reconocen que solo en el caso de tener “solucionada” de manera más o menos permanente la cuestión material estos proyectos pueden sobrevivir en el tiempo.

El Estado, por último, debería atender a los reclamos de los espacios culturales independientes no solo desde un aspecto económico sino mediante asesoramiento, difusión, espacio en los festivales gubernamentales¹⁵. O, como mínimo, no mandarles inspectores a verificar que la puerta de entrada no está a 30 cm de la estufa para clausurarlos...

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodor (1983) [1970] *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis-Hispamerica.
- ALVARADO, Sara y Pablo VOMMARO (2010) (comp.) *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas 1960-2000*. Rosario: Homo Sapiens.
- BECKER, Howard (2009) *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASTRO, Graciela y Viviana MOLINARI (2009) “Eje Prácticas culturales, estilos, consumos y estéticas”, en Mariana CHAVES (coord.) *Estudios sobre juventudes en argentina I. Hacia un estado del arte 2007*. La Plata: Edulp, pp. 269-274.
- HAMMERSLEY, Martyn y Paul ATKINSON (1994) *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- HEINICH, Nathalie (2002) *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.
- HESMONDHALGH, David (2008) “Culture and creative industries”, en Tony BENNETT y John FROW (eds.) *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*. Londres: SAGE, pp. 552-569.
- KRUSE, Holly (1993) “Subcultural identity in alternative music culture”. *Popular music* 12: 33-41.
- NÚÑEZ, Pedro (2010) “Escenarios sociales y participación política juvenil: un repaso de los estudios sobre comportamientos políticos desde la transición democrática hasta Cromagnon.” *Revista SAAP [online]*: 4(1). [Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/>

14 Como parte de mi investigación estoy haciendo una encuesta entre los productores en que se les pregunta si perciben una remuneración monetaria por su trabajo y, en caso de que sí, si este es su principal ingreso.

15 Una solución podría pasar por, “en lugar de una estrategia centrada en los artistas que subsidia a los 'creadores', (...) centrarse en la distribución y la exhibición: alcanzar al público”, como sugería en los '80 para Inglaterra Nicholas Garnham (Hesmondhalgh, 2008: 555).

scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-19702010000100002&lng=es&nrm=iso

Consulta: 23 de marzo de 2013]

- OSSWALD, Denise (2009) “Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo” en Wortman (2009a), *op. cit.*, pp. 91-119.
- RUBINICH, Lucas (2001) *La conformación de un clima cultural. Neoliberalismo y universidad*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- STRAW, Will (1991) “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”. *Cultural Studies* 5: 368-388.
- WILLIAMS, Raymond (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- WORTMAN, Ana (2009a) (comp.) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
 - _____ (2009b) “Clases medias y consumos culturales en la Argentina post-años noventa”. En Wortman (2009a), *op. cit.*, pp. 73-89.
 - _____ (1997) “Nuevos significados de la palabra cultura durante el menemismo”. *Revista de Estudios Sociales* 13: 59-85.
- ZELIZER, Viviana (2009) *La negociación de la intimidad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.