



Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

INFORME FINAL

INVESTIGACIÓN PROGRAMA DE BECAS PARA LA FORMACIÓN DE INVESTIGADORES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES - UNCuyo Año 2009/2010

Tema:

**El lugar de las “culturas populares” locales en el diseño y
ejecución de las Políticas Culturales estatales.
Un aporte desde la investigación para la realidad sociocultural
en Mendoza.**

**Becaria: Lic. en Comunicación Social Natalia Encinas
Directora investigación: Prof. Mgter. Jorgelina Bustos**

Marzo, 2011

1. INFORME NARRATIVO DE ACTIVIDADES REALIZADAS

Durante el período de desarrollo del presente trabajo de investigación como Becaria del Centro de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales me dediqué, en una primera instancia, al rastreo y lectura de material bibliográfico que me permitiera ampliar el Marco Teórico del mismo. La base del trabajo fue mi Tesis de grado, desarrollos teóricos que amplié con cuestiones específicamente pertinentes a la nueva problemática planteada, así como con otros autores y perspectivas respecto a conceptos que ya había abordado como el de “cultura popular”.

Una segunda instancia consistió en la organización y redacción de dicha información. En ese momento surge también, en diálogo con mi Directora de Investigación, profesora Mgter. Jorgelina Bustos, la idea de realizar un cambio en la metodología planteada (lo cual detallo mejor en el Informe de Resultados). Emprendo entonces un tercer momento de realización de una serie de entrevistas que me permitieran luego realizar el análisis de las Políticas Culturales en cuanto a las “culturas populares”. Estas entrevistas derivaron en nuevas lecturas, ideas y aportes a los desarrollos teóricos. Se trató de una instancia sumamente rica para poner en común perspectivas, conceptos, propuestas. A continuación, llevé adelante el análisis del material recabado para trabajar en la estructuración de la investigación y la elaboración de conclusiones.

Paralelamente al desarrollo de estas actividades relacionadas directamente con el trabajo, completé el panorama con la visita a algunas fiestas populares (Fiesta de la Asunción y de Lagunas del Rosario en Lavalle) y a actividades organizadas por la Secretaría de Cultura (especialmente las recientes del programa “Verano Vendimia” entre las que se encuentra Semana Federal con una gran feria de microemprendedores). En las primeras no encontré fuerte presencia del Estado provincial, por lo que no incluyo directamente su análisis al trabajo, pero sí guardo un registro en imágenes que se convierten en un interesante material para futuras investigaciones o que incluso pueden acompañar alguna presentación del trabajo. En cuanto a las actividades culturales organizadas por la Secretaría, la observación realizada se recoge en los resultados de la investigación.

Asimismo, durante el período de Becaria participé de las jornadas de “Semana de los investigadores en debate” organizadas por el Centro de Investigaciones de la FCPyS en los tres encuentros que se realizaron. Durante uno de ellos preparé y presenté mi trabajo y sus avances como punto de partida a la discusión, material que fue socializado entre el grupo de investigadores del que formé parte.

Destaco que viví cada uno de estos momentos e instancias como una interesante primera experiencia en el camino de la investigación tras la realización de mi Tesis de grado y, ahora, como licenciada en Comunicación Social. Se trató de una experiencia sumamente rica que evalué como muy positiva tanto a nivel académico, profesional como personal. En lo académico, la experiencia me permitió continuar vinculada a este ámbito así como a la lectura y elaboración teórica, lo cual enriqueció mi desempeño como Docente Adscripta de la cátedra “Seminario sobre cultura mediática”. En lo profesional, tuve la posibilidad en este período de vincularme laboralmente con la institución cultural del Estado provincial, por lo que esta investigación se transformó en una valiosa herramienta al momento de desempeñarme en dicho trabajo, al hacerlo teniendo como base una serie de presupuestos teóricos. En lo personal, evalué la experiencia como un interesante aprendizaje. La misma exigió coordinar tiempos personales y laborales, y devino entonces un gran esfuerzo - personal y familiar- por lograr la organización necesaria para cumplir con cada uno de estos aspectos.

Destaco, en todo este proceso el acompañamiento de la directora de mi investigación, así como los interesantes intercambios, reflexiones surgidos de los investigadores con quienes compartí las jornadas organizadas por el Centro de

Investigaciones. Y, finalmente, mi familia en su rol de facilitarme espacios y concederme tiempos para poder dedicarme a esta investigación

2. INFORME DE RESULTADOS

Considero importante señalar que el presente Informe ha sido elaborado en base a la estructura que adquiere mi trabajo final. La misma, contiene cada uno de los puntos solicitados para el mismo, lo cual explico a continuación.

En la Introducción procedo a presentar la problemática abordada, así como las hipótesis planteadas. En la misma se presenta también un esbozo de la estructura del trabajo.

Por su parte, en el Marco Teórico convergen algunos de los antecedentes de conocimientos previos existentes respecto a la problemática (planteados en el Proyecto de Investigación presentado oportunamente), así como el pertinente desarrollo teórico que profundiza y enriquece dichos antecedentes. Deseo aclarar aquí que en el trabajo terminado dedico varias páginas al desarrollo del contexto sociohistórico. Aclaro, entonces, que a los fines de ajustar al presente Informe a la extensión solicitada, apenas presentaré en el mismo una síntesis (a modo de enunciación de títulos e incluyendo al final las citas bibliográficas pertinentes). El objetivo es que esta reducción permita extenderme en el Informe en la profundización teórica directamente vinculada con la problemática planteada. Finalmente, incluyo las conclusiones y propuestas elaboradas, así como la bibliografía utilizada. Cabe señalar, además, que el trabajo terminado incluye al final un Anexo con la transcripción de las entrevistas completas. También, por cuestiones de espacios, no incluyo en el Informe este anexo, pero dejo constancia de su existencia como parte del trabajo. A continuación, la presentación de cada uno de estos ítems, acorde a la estructura planteada.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como punto de partida la pregunta por la forma en que las Políticas Culturales institucionales comprenden a las “culturas populares” en el contexto mendocino actual. Sus objetivos se centran en analizar la Política vinculada a cultura en la provincia procurando analizar las concepciones respecto a las consideradas dentro de las nociones de “culturas populares” que en ellas se actualizan. Deseo indagar sobre los efectos que genera la aplicación de distintos tipos de Políticas en las culturas de los sectores “populares”. Finalmente, el objetivo último es realizar un aporte, desde la teoría, al diseño de Políticas Culturales estatales y la gestión cultural que se desprende de ellas, en relación a las “culturas populares”, proponiendo alternativas para una real valoración de las mismas en Mendoza.

Este interrogante y objetivos, así como el planteo de una serie de hipótesis y metodología, fueron planteados en el oportuno Proyecto de Investigación, dirigido por la profesora Mgter. Jorgelina Bustos, y presentado al Centro de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en el año 2010.

Es importante señalar que una vez emprendido el camino de la investigación surgieron algunos replanteos respecto de dicho Proyecto. Primero, la necesidad de completar el panorama cultural local actual con voces de algunos protagonistas, motivado esto por la escasa bibliografía reciente respecto al tema en Mendoza y atento a la posibilidad de que estas entrevistas se conviertan en “fuente de primera mano” al momento de abordar la temática de la “cultura popular” y las Políticas Culturales en la Provincia. Pensando, asimismo, en la posibilidad de recoger la percepción de hacedores e investigadores de la cultura respecto de las Políticas Culturales y no sólo obtener la visión del Estado. Esta metodología, además, me ofrecía la oportunidad de no centrar la mirada exclusivamente en acciones ejecutadas y publicadas o difundidas, sino de comprender e indagar conceptos, ideas fuerza y

objetivos que dan existencia a las prácticas culturales populares en Mendoza, más allá de los espacios y proyectos institucionalizados desde las decisiones políticas en la provincia. Me propuse construir este objeto desde la mirada de los “otros”, asumiendo el riesgo de no poder encontrar denominadores comunes desde las perspectivas de los entrevistados. Pero, supuse que estas miradas darían mayor riqueza y matices a mi trabajo.

El devenir de los meses, intempestivamente quiso que uno de los entrevistados dejara de existir en el transcurso de realización de esta investigación. La entrevista a David Blanco que forma parte del presente trabajo se convierte así, al momento de ser presentada la misma, en uno de los últimos aportes del actor y profesor a la cultura local. La claridad y sorprendente sencillez de sus explicaciones, así como la fuerza y pasión en la formulación de su postura nos llevan a dedicarle este trabajo como un humilde homenaje y reconocimiento desde lo académico.

Por otro lado, hay que precisar que en el transcurso de la investigación también se decidió reducir las hipótesis a sólo tres de las iniciales cuatro planteadas y a acotar el período de análisis, puesto que de lo contrario era muy difícil abordar la problemática dado los cambios ya señalados. Las hipótesis planteadas y que guían entonces este trabajo son las siguientes:

Hi. 1: En las Políticas Culturales estatales locales no existe una línea de acción contundente respecto a las “culturas populares”, sino que más bien las mismas priorizan expresiones pertenecientes a la llamada “alta cultura”.

Hi. 2: Cuando se incluye a lo “popular” en el diseño de las Políticas Culturales estatales locales se actualizan concepciones que oscilan entre:

- a. Posturas ya superadas teóricamente, como la romántica, que entiende que la “cultura popular” se caracteriza por sus vínculos con la nacionalidad y, por ello, con la tradición.
- b. Posturas que reducen lo “popular” a lo masivo y lo público.

Hi. 3: En los casos en que se incluyen en las Políticas Culturales existe una marcada tendencia a la “folclorización” de las “culturas populares”, con lo que se produce una reducción de lo “popular” que no busca promoverlas hacia el futuro sino resguardarlas en la supuesta inalterabilidad que se les atribuye.

En cuanto a la estructura de la investigación, tal como fuera previsto, este trabajo comienza con una descripción del contexto sociohistórico en el que se inscribe la problemática, fundamental para el abordaje de cualquier fenómeno o proceso social. A continuación, se incluye el desarrollo de un amplio marco teórico que recorre conceptualizaciones sobre “culturas populares” (devenir diacrónico de las investigaciones sobre “lo popular”, distintas conceptualizaciones teóricas al respecto, conceptualizaciones sobre “arte popular”) y también sobre Políticas Culturales (tradición teórica sobre las mismas en América Latina, conceptualizaciones, tipos de Políticas Culturales, debates actuales). Luego, un apartado dedicado al Análisis de las Políticas Culturales en relación a las “culturas populares” en el contexto local a través de la categorización de las entrevistas realizadas. Por último, se presenta una serie de conclusiones y propuestas a partir de lo investigado.

Resta decir que estas últimas son definitivas. Como se podrá observar a lo largo del trabajo, la temática abre un amplio abanico de perspectivas, cuestionamientos y problemáticas que invitan a continuar leyendo, profundizando, conociendo.

MARCO TEÓRICO

I. CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO

1. Un mundo en crisis

Para comenzar a delinear el panorama contextual en el que se inscribe la investigación que realizamos, tomaremos algunos aportes de Otero Carvajal y

Bahamonde Magro¹, quienes sostienen que desde las décadas de los '60-'70 una profunda crisis afectó a las sociedades occidentales. Se trata de una crisis global del sistema surgido tras la segunda guerra mundial, compuesta por una serie de crisis sociales, políticas, económicas e ideológicas. Puntualizaremos, siguiendo a los autores citados, cada uno de estos quiebres, los cuales se presentan como antecedentes fundamentales de nuestro presente.

- a. Cambios en el paradigma económico
- b. Revolución tecnológica
- c. Crisis social
- d. Crisis política e ideológica
- e. Nueva subjetividad

2. Globalización

Es imposible no aludir en una contextualización de la situación actual al fenómeno de la globalización. En relación a ella es que se habla de un “**fenomenal cambio de época**”, en palabras de Ernesto López.

3. La Posmodernidad como patrón cultural de la época actual

Todos los cambios y crisis señalados tienen una profunda incidencia en los procesos culturales (los cuales, a su vez, influyen en las crisis de diversos sistemas - económico, político, de valores, etc.). Es extendida, entonces, en la actualidad la referencia a la “posmodernidad”, entendida ésta (aún en las distintas nominalizaciones que adopta) como **patrón cultural de la época actual**.

3.1. Un nueva forma de concebir al arte: lo contemporáneo

Dentro de las características de esta nueva condición cultural de la época, incluimos conceptualizaciones respecto del “arte contemporáneo” o “arte posmoderno”. Para procurar definir estos conceptos comenzamos por citar un esquemático y completo cuadro comparativo autoría de Sergio Furfari², docente mendocino e investigador del Arte Latinoamericano. Diferencias entre lo:

MODERNO	POSMODERNO
1. Inventar lo artístico	1. Redefinir lo artístico
2. Experimentar	2. Explorar
3. Descubrir	3. Analizar
4. Innovar	4. Socializar
5. Aportar	5. Expropiar
6. Romper las reglas	6. Ignorar las reglas
7. Excepcional	7. Cotidiano
8. Criticar ,cuestionar	8. Ironizar
9. Subvertir para incidir	9. Masificar para incidir
10. Acento en lo formal	10. Acento en lo temático
11. Racional	11. Sentimental, subjetivo
12. Universal	12. Relativo, regional
13. Construir	13. Deconstruir
14. Culto, especializado	14. Sigue la moda, lo popular, lo marginal

¹ OTERO, CARVAJAL Y BAHAMONDE MAGRO (1983). Capítulo: Un mundo en crisis. Historia Universal.

² FURFARI, Sergio (2009-2010) Documento para cátedra Seminario sobre Cultura Mediática. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo. Mendoza.

Por su parte, Arthur Danto se refiere al Arte Contemporáneo mediante la construcción “el arte después del fin del arte”. En la introducción a su libro *Después del fin del arte*³ hace referencia a la publicación de textos, tanto suya como del historiador alemán de arte Hans Nelting acerca del “fin del arte”, dando cuenta de un “cambio histórico importante en las condiciones de producción de las artes visuales”. Señala entonces, que existe una “aguda diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, cuya conciencia, creo, comenzó a aparecer a mediados de los setenta”. Destaca, luego, algunas características de este arte contemporáneo, a diferencia del arte moderno y afirma que el primero no hace un alegato contra el arte del pasado, “no tiene sentido de que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse (...) En cierto sentido **lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar**. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. **El paradigma de lo contemporáneo es el collage**, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar. Hoy los artistas no consideran que los museos están llenos de arte muerto, sino lleno de opciones artísticas vivas. El museo es un campo dispuesto para una reordenación constante, y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósitos de materiales para un *collage* de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis (...). Esta idea de una “tesis” se destaca como una característica central para definir lo contemporáneo en el arte.

Asimismo, el autor aclara que “De la misma manera que *moderno* no es simplemente un concepto temporal que significa *lo más reciente*” (explica que “significa, en filosofía y en arte, **una noción de estrategia, de estilo y acción**”, “el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como **un tipo de discontinuidad**, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que **otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación**”, y señala como los primeros pintores modernistas a Van Gogh y Gauguin), tampoco *contemporáneo* es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente”. De todos modos, señala que la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta, con la aparición del término “posmoderno”. Sin embargo, para el autor “posmoderno” identifica sólo a un sector del arte contemporáneo, cierto estilo dentro de éste. Así, Danto describe a lo contemporáneo como “un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Por eso hace urgente tratar de entender a transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico”.

II. CULTURAS POPULARES

1. Cultura. Una aproximación

Dentro del amplio espectro de definiciones de cultura que se han delineado en las Ciencias Sociales pasaremos a señalar algunas que aparecen en el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*⁴.

³ DANTO, Arthur (2001). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

⁴ MARCUSE, HORKHEIMER, Y ADORNO, en PAYNE, M. (2000). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. P. 120

“Cultura: Término de aplicación virtualmente ilimitada, que inicialmente puede entenderse como una referencia a **todo lo que es producido por los seres humanos a diferencia de lo que forma parte de la naturaleza**. Sin embargo, se ha observado con frecuencia que, dado que la naturaleza misma es una abstracción humana, también ella misma tiene una historia, lo cual, a su vez, significa que es parte de la cultura”, comienza el apartado. Se trata, ésta, de una definición extremadamente amplia y poco práctica a la hora de aplicarla a categorías concretas a los fines de nuestro trabajo, pero que va delineando el significado de la palabra en una dirección. Luego, el texto incluye una definición de Clifford Geertz quien, por medio de la semiótica, plantea que cultura son **“las redes de significación tejidas por los seres humanos”**. Luego, el texto sentencia: “definir “cultura” es definir lo humano”.

Por su parte, en el capítulo *La Cultura*, del libro *Antropología simbólica y acción educativa*⁵, Mèlich procura precisar el significado del término a partir de diversas definiciones provenientes, muchas de ellas, de la antropología. Allí se cita a Tylor, quien en *Cultura Primitiva* escribió que “La cultura o civilización, en un sentido etnográfico amplio, es **aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuando miembro de la sociedad**”. Sin embargo, partir de esta definición Mèlich escribe: “Creo que la aportación de Tylor, aunque importante, debe ser matizada sustancialmente. Entender la cultura como él lo hace supone acabar sosteniendo que ésta lo es todo (...). Mi alternativa es clara: **la cultura es interpretación, comunicación, cosmovisión. La cultura es mediación. Es una forma de construir el mundo.**” Esta definición se acerca, además, a la de Geertz, ya que ambas entienden a la cultura como “interpretación”. Mèlich plantea a continuación que “las cosmovisiones cambian socialmente (...) Una cultura puede poseer distintos mundos de vida. Esto es particularmente notorio en las actuales sociedades complejas. El significado de las acciones sociales viene dado por cada mundo de la vida y, por lo mismo, no es algo estático, sino dinámico”. Uno de esos “mundos de vida” pueden ser, en particular, el (o los) de los sectores “populares”. A su vez, estas líneas agregan la idea de dinamismo, modo en el cual entendemos que suceden los fenómenos culturales, especialmente en el contexto socio histórico actual donde, como vimos, los cambios se aceleran.

Por su parte, Canclini, en el libro *Las culturas populares en el capitalismo*⁶ reduce el uso del término cultura “a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido”.

Para este autor la cultura es un proceso social de producción de fenómenos. Un punto de vista particular, que nos interesa destacar y que en correlación con la definición de Geertz y Mèlich nos permite ir delimitando un concepto para los fines del presente trabajo: cultura como lo que no es naturaleza, sí, pero además “redes tejidas por seres humanos”, “proceso social de producción”. La cultura, entonces, como algo que se elabora socialmente; “representación o reelaboración simbólica”, “significación”, “interpretación”, “cosmovisión”. Cultura como algo “complejo” y “dinámico”. Cultura como una “forma de construir el mundo”.

2. Lo “popular” y su cultura

La bibliografía sobre el tema de las culturas populares es extensa y hay, sobre todo en Latinoamérica, una rica tradición de investigación de lo popular y la cultura

⁵ MÈLICH, Joan-Carles (1996). *Antropología simbólica y acción educativa*. P. 57 a 62

⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Apartado “Hacia una teoría de la producción cultural”, Capítulo I. De lo primitivo a la popular: teorías sobre la desigualdad entre culturas. P. 17-20

popular que ha tenido como uno de sus mayores impulsos la reivindicación de distintos sectores sociales subalternos, dominados. Aunque esta línea ha estado (y está) muy arraigada en el continente, las investigaciones sobre lo popular se remontan a Europa. Para llevar adelante esta rápida reconstrucción histórica nos basaremos en autores como Renato Ortiz, Néstor García Canclini, Martín Barbero, Michel De Certeau y Ticio Escobar.

Renato Ortiz⁷ señala que en los siglos XVI y XVII “cultura de élite y cultura populares se confundían, las fronteras culturales no eran tan nítidas entre ellas”. Sin embargo, aclara que no se debe pensar que este proceso de interacción cultural interclases era simétrico. Luego sí se produce un **distanciamiento entre cultura de élite y cultura popular** y se inicia lo que el autor llama, recuperando a De Certeau, un **“proceso de represión sistematizada”**. Las causas de esta separación y de la **“gestación del concepto de pueblo”**, proceso que describe Martín Barbero, tienen que ver con las ideas de la Ilustración (Siglo XVIII): “desde el inicio de la Reforma se organiza en torno a la figura del pueblo la búsqueda de un nuevo sistema de legitimación del poder político⁸”. En este mismo sentido, Ticio Escobar señala que el ámbito político es la probable “tierra natal del término” y explica que “para el pensamiento liberal tradicional, el pueblo (...) encarna el ideal republicano de nación; es la sede de la soberanía (...)”⁹. Sin embargo, ambos autores coinciden en advertir que a la noción del pueblo como instancia legitimante del gobierno civil corresponde una **idea negativa respecto a la cultura popular** que sintetiza lo que la razón viene, para los Ilustrados, a suprimir: superstición, ignorancia, irracionalidad. “La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación *articula* su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de ‘lo culto’ y ‘lo popular’. Esto es, de lo popular como in-culto, de lo popular designando, en ese momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que le falta. Definición del pueblo por exclusión, tanto de la riqueza como del “oficio” político y la educación”¹⁰.

Frente a esta concepción de la cultura del pueblo se construye la del Romanticismo. La concepción romántica, aunque bastante criticada, es destacada por Renato Ortiz por su importante influencia: “Lo que caracteriza el viraje del S XVIII al XIX es el descubrimiento de la cultura popular por los intelectuales” (cabe agregar, en su mayoría intelectuales alemanes, entre ellos Herder y los Hermanos Grimm). Sin embargo, este rescate y revalorización romántica de lo popular -gracias a la cual cobra estatus de cultura lo que viene del pueblo- guarda una serie de pre-conceptos que es importante develar. Al respecto, Barbero plantea que aunque los románticos “rescatan la actividad del pueblo en la cultura, en el mismo movimiento en que ese hacer cultural es reconocido, se produce su secuestro: **la originalidad de la cultura popular reside esencialmente en su autonomía, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica**. Y al negar la circulación cultural, lo de veras negado es el *proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación*. Y al quedar sin sentido histórico, **lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia al pasado, cultura-patrimonio, folclore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo niño, primitivo**”. Así, para los románticos el pueblo simboliza el esplendor del pasado, una cierta pureza original.

⁷ ORTIZ, Renato (1989). Notas históricas sobre el concepto de cultura popular.

⁸ BARBERO, Martín (1987). De los medios a las mediaciones.

⁹ ESCOBAR, Ticio (1987). El mito del arte y el mito del pueblo.

¹⁰ BARBERO, Martín, *ob. cit.*

Al respecto de este momento histórico, De Certeau, en el texto *La belleza del muerto*¹¹, ubica al período 1850-1890 como una segunda etapa de ese culto a un pueblo que “queda constituido de ahí en más como objeto de ciencia” pero encuentra que allí mismo comienza la censura de la que ha sido objeto la cultura popular para ser estudiada. Relata un hecho en Francia que le permite reconstruir su tesis: “El nacimiento de los estudios consagrados a la literatura de cordel (el libro iniciador de Nisard es de 1854) está, en efecto, ligado a la **censura social de su objeto**. (...) Una represión política se halla en el origen de una curiosidad científica: la eliminación de los libros considerados ‘subversivos’ e ‘inmorales’”. Dentro de esta etapa, De Certeau ubica un tercer momento 25 años más tarde de aquellos hechos (alrededor de 1870) cuando se produjo la primer “oleada folclórica” que define a la **cultura popular como patrimonio**, digna de preservarse como en un museo. **Popular “está asociado aquí a lo natural, lo verdadero, a lo ingenuo, a lo espontáneo, a la infancia**. A menudo, el celo folclórico se desdobra en preocupaciones federalistas en las que el sentido político es evidente. No es por azar que, de allí en más, popular sea siempre identificado como campesino”. Y agrega: **“el pueblo es, en suma, el buen salvaje: en la reafirmación cultural puede acontecerle la reserva o el museo**. La perspectiva de los eruditos puede quererse neutra y, por qué no, simpática. Es la más secreta violencia del primer folclorismo lo que debió camuflar su violencia. La misma que nos conduce al presente”. El autor sentencia que, de ahí en más y a partir de su constitución como objeto de ciencia, la historia de las investigaciones sobre cultura popular es la historia de una represión.

A partir de estas etapas y, siguiendo a Canclini¹² se desarrollan luego estudios antropológicos sobre cultura popular que para él son, generalmente, “monografías de origen culturalista que describen comunidades locales o grupos étnicos”. Señala después una etapa más reciente donde empiezan a aparecer con fuerza estudios sobre lo popular que provienen de la comunicación y otras disciplinas afines (esto tiene que ver con el desarrollo de los estudios culturales tal como se han desarrollado en Latinoamérica especialmente) donde el acento ha estado fuertemente puesto en el lugar de lo popular en la cultura masiva.

3. “Cultura popular”

En este apartado haremos un recorrido por las definiciones en torno a las culturas de los sectores populares elaboradas por distintos y representativos autores. Esta selección no implica un acuerdo con cada uno de esos desarrollos, los cuales, como veremos, se contradicen, se complementan, se diferencian o se asemejan. Las elegimos, en cambio, por su representatividad dentro de la investigación sobre el tema, para agruparlas en sus puntos en común procurando encontrar luego rasgos de algunas u otras al momento de realizar el análisis de las políticas culturales en torno al tema en el contexto de la provincia de Mendoza.

a. García Canclini: las culturas populares en el contexto del capitalismo

Comenzaremos por García Canclini, quien en el libro *Las culturas populares en el capitalismo*¹³ empieza preguntándose qué es la “cultura popular” y esboza respuestas que se ofrecerían desde distintas perspectivas: para los románticos, creación espontánea del pueblo, comunidades puras sin el contacto con el desarrollo capitalista; para el mercado, la memoria del pueblo convertida en mercancía, lo popular como otro nombre de lo primitivo; para el turismo, espectáculo exótico de un atraso que la industria va convirtiendo a curiosidad, adornos para comprar y decorar,

¹¹ DE CERTEAU, Michel, *La belleza del muerto*. En *La cultura en plural*.

¹² GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Ni folclórico ni masivo, ¿qué es lo popular?*

¹³ GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*.

la cultura, igual que la naturaleza, como un espectáculo. Es importante destacar el contexto en que el autor se pregunta esto y sobre el cual escribe su libro: un México con gran cantidad de población indígena en el marco actual del capitalismo, tal como se vive en algunos lugares de Latinoamérica, y en el que el turismo erosiona fuerte las tradiciones locales. Explicita que en el libro tratará de explicar “por qué los indígenas producen cada vez más sus artesanías y fiestas para otros, para que sean compradas y miradas. (...) interrogamos lo que en los productos populares hay de económico y de simbólico, lo que se vende y lo que se desea”.

Así, desde su concepción ya planteada de cultura, entiende a **“las culturas de las clases populares como resultado de una apropiación desigual del capital cultural, la elaboración propia de sus condiciones de vida y la interacción conflictiva con los sectores hegemónicos”**. Tras un repaso por teorías sobre la desigualdad entre culturas, el autor señala que “Ambos espacios, el de la cultura hegemónica y el de la popular, están interpenetrados (...)”.

Un poco más adelante, Canclini incluye la postura de Gramsci al momento de hablar de las culturas populares: “Lo que nos parece más fecundo de la contribución gramsciana, (es) su conexión de la cultura con la hegemonía. Aquellos apuntes suyos fueron organizados y extendidos por Alberto M. Cirece (...) que refuta a quienes definen la cultura popular por propiedades intrínsecas, por una serie de rasgos que le son propios, y la caracteriza, en cambio, en relación con las culturas que la enfrentan, la popularidad de cualquier fenómeno deber ser establecida por su uso y no por su origen, como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia”. Lo que constituye la popularidad de un hecho cultural, agrega, “es la relación histórica, de diferencia o de contraste, respecto de otros hechos culturales”.

En la conclusión del libro, Canclini retoma esto de la dificultad de definir lo “popular” por “ciertas propiedades intrínsecas”. Para él lo “popular” no puede fijarse en un tipo particular de productos o mensajes, ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular porque haya sido producido por el “pueblo” o éste lo consume, sino que entiende que “el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. **Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que le confiere esa identidad**”.

b. Stuart Hall: las culturas populares, entre el consentimiento y al resistencia

Pasemos ahora a Stuart Hall, según lo que expone en su artículo *Notas sobre la deconstrucción de “lo popular”*¹⁴. Allí, el autor plantea que “Durante la larga transición hacia el capitalismo agrario y luego en la formación y evolución del capitalismo hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo trabajador, las clases obreras y los pobres. Este hecho tiene que ser el punto de partida de todo estudio, tanto de la base como de la transformación de la cultura popular. Los cambios de equilibrio y de las relaciones de las fuerzas sociales durante la citada historia se manifiestan, una y otra vez, en las luchas en torno a las formas de la cultura, las tradiciones y los estilos de vida de las clases populares. El capital tenía interés en la cultura de las clases populares porque la constitución de todo un orden social nuevo alrededor del capital requería un proceso más o menos continuo, pero intermitente, de reeducación en el sentido más amplio de la palabra. Y en la tradición popular estaba uno de los principales focos de resistencia a las formas por medio de las cuales se pretendía llevar a término esta «reformación» del pueblo. De ahí que durante tanto tiempo la cultura popular haya ido vinculada a cuestiones de tradición, de formas tradicionales de vida y de ahí que su «tradicionalismo» se haya interpretado equivocadamente tan a menudo como fruto de un impulso meramente conservador, que mira hacia atrás y anacrónico. **Lucha y resistencia, pero también, por supuesto, apropiación y expropiación**”. Hay aquí una interpretación de la cultura de

¹⁴ HALL, Stuart, *ob. cit.*

los sectores “populares” que la sitúa en el medio de la lucha capitalista y las interpreta como un juego constante de contradicciones.

Esta doble dialéctica, la continúa explicando Hall: “La transformación es la clave del largo y prolongado proceso de «moralización» de las clases laborales, «desmoralización» de los pobres y «reeducación» del pueblo. En sentido «puro», la cultura popular no consiste en las tradiciones populares de resistencia a estos procesos, ni en las formas que se les sobreponen. Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones. En el estudio de la cultura popular deberíamos empezar siempre por aquí: con el doble ruego de la cultura popular, el doble movimiento de contención y resistencia, que siempre está inevitablemente dentro de ella”.

A continuación, se ocupa del adjetivo «popular». “Este término puede tener varios significados diferentes; no todos ellos son útiles. Tomemos el significado más racional: las cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo”. Hall descarta este significado: “Esta primera definición, pues, no es útil para nuestros propósitos; pero podría obligarnos a pensar más profundamente en la complejidad de las relaciones culturales, en la realidad del poder cultural y en la naturaleza de la implantación cultural. Si las formas de cultura popular comercial que nos proporcionan no son puramente manipulatorias, entonces es porque, junto con los atractivos falsos, los escorzos, la trivialización y los cortocircuitos, hay también elementos de reconocimiento e identificación, algo que se aproxima a la re-creación de experiencias y actitudes reconocibles, a las cuales responden las personas. El peligro surge porque tendemos a pensar en las formas culturales como completas y coherentes: o bien totalmente corrompidas o totalmente auténticas. Cuando por el contrario, son profundamente contradictorias, se aprovechan de las contradicciones, especialmente cuando funcionan en el dominio de lo «popular»”.

Pasa entonces, Hall a una segunda definición: “Se trata de la definición descriptiva. La cultura popular son todas aquellas cosas que «el pueblo» hace o ha hecho. (...) Con esta definición también tengo dos dificultades”. La primera de éstas es su infinita expansión, ya que “virtualmente cualquier cosa que «el pueblo» haya hecho alguna vez tiene cabida en la lista (...). El problema estriba en cómo distinguir esta lista infinita (...) de lo que no es la cultura popular. La segunda dificultad, que el autor encuentra como más importante, es que es imposible “recoger en una sola categoría todas las cosas que hace «el pueblo», sin observar que la verdadera distinción analítica no surge de la lista misma -que es una categoría inerte de cosas y actividades-, sino de la oposición clave; el pueblo/no del pueblo. Es decir, el principio estructurador de «lo popular» en este sentido son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura de elite o dominante y la cultura de la «periferia». Es esta oposición la que constantemente estructura el dominio de la cultura en la «popular» y la «no popular». Pero no puedes construir estas oposiciones de una manera puramente descriptiva. Porque, de período en período, cambia el contenido de cada categoría” Y agrega entonces, que “Lo importante, pues, no es un mero inventario descriptivo (...) sino que son las relaciones de poder que constantemente puntúan y dividen el dominio de la cultura en sus categorías preferidas y residuales”.

Se queda entonces, con una tercera definición: “En un período dado, esta definición contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares.” Valora principalmente de esta definición que “continúa insistiendo en que lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la «cultura popular» en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante”.

Ya finalizando, el autor agrega: “La cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que

puede ganarse o perderse en esa lucha. Es el ruedo del consentimiento y la resistencia.”

c. Aníbal Ford: cultura popular, una respuesta a la cultura dominante

Sigamos ahora con los aportes al tema de Aníbal Ford, basándonos en su texto *Cultura dominante y cultura popular*¹⁵. El autor habla desde la realidad Argentina y en el texto que citamos sostiene que un trabajo crítico debe ser un trabajo que, por un lado, ataque a la cultura dominante y, por otro, afirme y explore los procesos que se oponen a aquella. Define a la cultura dominante como “reproductora del sistema elitista y dependiente, naturalizadora y confirmadora del orden existente, a la cultura de la apropiación, de la reificación, de la alienación, de la mitificación, de la represión, etc.”. En el otro extremo, ubica a “esas formas culturales que a pesar de estar sometidas a la expropiación, a la recuperación desdialéctizadora, a la represión, fueron o van formando, junto a otras luchas, una conciencia **nacional y popular**”. Sería ésta la llamada “cultura popular”, que Ford identifica con la cultura nacional, al usar las dos expresiones una junta a la otra igualándolas.

A continuación, en el texto se enumeran algunos factores que han sido los causantes del “desenfoque o el olvido con respecto a estas zonas”. Estos serían, en primer lugar, la persistencia del concepto burgués de cultura, que hace “de la cultura de una clase la cultura universal, la única cultura, la civilización. Un concepto que tiene una vertiente elitista (...) y una vertiente reformista, distributiva y en última instancia represiva”. Otro de los orígenes de las negaciones con respecto a la cultura popular se encuentra en las afirmaciones provenientes del liberalismo y de la izquierda: “De ahí se termina reconociendo como único centro impugnador de la cultura dominante a la subversión directa o a la ortodoxia, según los casos, y se otorga a las clases populares un rol pasivo, no creador, carente de iniciativa histórica”. Concluye planteando que “una redefinición de los conceptos de cultura nacional y cultura popular debe apoyarse en el análisis concreto de la historia argentina (...). No serán los códigos de la cultura burguesa ni los análisis hechos sobre otras realidades los que indicarán el camino para valorar los procesos culturales que influyeron efectivamente (...) en la formación de una conciencia de clase (...) y de una conciencia antiimperialista, de una cultura que no se hunde sino que marcha y crece junto al proceso de liberación y cuyo corpus complejo, contradictorio y en gran parte perdido, puede ser explorado en fenómenos diversos, que van desde la producción de los marginados a los pensadores nacionalistas y revisionistas, de las lecturas de los medios de comunicación que hace el proletariado industrial a las manifestaciones populares, de los payadores anarquistas y radicales a los ídolos de la etapa peronista, del proteccionismo cultural a la producción de los intelectuales marginados o insertos en la industria cultural, de la vida cotidiana y las organizaciones del barrio al carbón y la tiza, del periodismo obrero al periodismo de denuncia, del cine populista al cine de liberación, y en tantos otros fenómenos en los cuales se fue y se va articulando, muchas veces de manera precaria y contradictoria **una respuesta ante la cultura dominante, directa o indirectamente unida a las luchas populares**”.

d. Grignon y Passeron: culturas populares, alteridad e interacción desigual

A continuación, agregaremos algunos fragmentos del libro *Lo culto y lo popular*, de Claude Grignon y Jean-Claude Passeron¹⁶. En el capítulo *Simbolismo dominante y simbolismo dominado*, los autores plantean que cuando se intenta describir “sin

¹⁵ FORD, Aníbal (1985). *Cultura dominante y cultura popular*. En FORD, A., RIVIERA, J.B. y ROMANO, E. *Medios de comunicación y cultura popular*.

¹⁶ GRIGNON, Claude y PASSERON Jean-Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*.

prejuicios” una “cultura otra”, surge inmediatamente como método el relativismo cultural. Sin embargo, aclaran que los buenos aportes que éste puede hacer al estudiar culturas lejanas no deben dispensarlo de un examen atento de los efectos que produce al aplicarlo, sin procesamiento alguno, a las **culturas de los “grupos dominados dentro del funcionamiento de un orden social”**.

Para estos casos, sugieren dos principios: “1) no importa en qué condición social funcione una cultura, tiende a organizarse como sistema simbólico; 2) una dominación social tiene siempre efectos simbólicos sobre los grupos dominantes y dominados que asocia.”

Para los autores, “El principio del relativismo cultural se presta a una aplicación sin problemas sólo en el caso límite en que la diferencia cultural es al mismo tiempo *alteridad pura*, y no como en el caso de las culturas populares, **una alteridad mezclada** a los efectos directos (explotación, exclusión), o indirectos (representaciones de legitimidad o de conflictualidad), de una relación de dominación que asocia, en todo tipo de prácticas, a dominantes y a dominados como contrapartes de una **interacción desigual**.”

Un poco más adelante en el libro citado, en el capítulo II, Grignon y Passeron hacen referencia a la perspectiva legitimista y su concepción de la cultura popular y, en relación a ella, señalan que **“definida exclusivamente con referencia al gusto dominante, o sea negativamente, en términos de desventajas, de exclusiones, de privaciones, de ausencia de opción, de no consumos y de no prácticas, etc., la cultura popular aparece, necesariamente, en esta perspectiva como un conjunto indiferenciado de carencias**, desprovisto de referencias propias, en el interior del cual podemos tratar apenas de distinguir estratos de densidad simbólica decreciente, que van de la “cuasi-símil-cultura” de las capas sociales fronterizas con la pequeña burguesía (...) a la no cultura del subproletariado y de los “excluidos”.”

No hay que perder de vista que en este capítulo los autores están ocupándose de lo que llaman “dominocentrismo” –cuando el eje se establece en los sectores dominantes- y es en este sentido que, inmediatamente después de la afirmación anterior, agregan: “la teoría “focalista” de la vida social y de la cultura que encontramos en Maurice Halbwachs mostraba ya el etnocentrismo, o más exactamente el dominocentrismo que obsesiona aún, de modo disfrazado y denegado, a las descripciones legitimistas del gusto popular. (...) Halbwachs establece una doble correspondencia, **por una parte, entre las clases populares, las necesidades biológicas elementales o “primarias” (...), y los consumos y los gustos más comunes, y, por otra, en el punto opuesto, entre las clases dominantes, las necesidades menos “materiales”, los bienes más raros y los gustos más depurados**”.

e. Bourdieu: culturas populares, la elección de lo necesario y la dominación aceptada

Incluimos ahora algunos aportes sociólogo Pierre Bourdieu que destacan por su base empírica centrada en un análisis cuantitativo previo. En el libro *La distinción*¹⁷, este autor dedica un capítulo a lo que llama “la elección de lo necesario”. Y quienes elegirían lo necesario, desde su postura, serían las “clases populares”. Desarrollamos, a continuación, su tesis.

Bourdieu habla en sus escritos del “habitus”, al cual define como “necesidad hecha virtud” y señala que esta proposición se experimenta de modo evidente en el caso de las “clases populares” (a las cuales él mismo menciona entre comillas y como “clases”) “puesto que la necesidad abarca perfectamente, por lo que a ellas se refiere, todo lo que de ordinario da a entender esa palabra, esto es, la ineluctable privación de los bienes necesarios. **La necesidad impone un gusto de necesidad que implica**

¹⁷ BOURDIEU, Pierre (1979). La distinción.

una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable (...). Cabe destacar que para el sociólogo “la clase social no se define sólo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el *habitus* de clase que “normalmente” (...) se encuentra asociado a esta posición”.

Para él, **el de las clases populares es el gusto de necesidad y su principio, la conformidad**. Señala que “la *eficacia propia del habitus* se ve bien cuando ingresos iguales se encuentran asociados con consumos muy diferentes, que sólo pueden entenderse si se supone la intervención de principios de selección diferentes”.

Sostiene entonces que las “clases populares” se inclinan hacia una **estética pragmática y funcionalista** y rechazan la gratuidad de los ejercicios formales y cualquier especie del arte por el arte. Esto se debería a su sumisión a la necesidad, la cual se encontraría “en la base de todas las elecciones de la existencia cotidiana y de un arte de vivir que impone la exclusión de las intenciones propiamente estéticas como si de “locuras” se tratase. Así, los obreros, con mayor frecuencia que todas las demás clases, dicen que les gustan las viviendas claras y limpias, fáciles de mantener, o los vestidos de calidad adecuada que en cualquier caso les asigna la necesidad económica. La elección doblemente prudente de una prenda de vestir que sea a la vez “sencilla” (...), es decir, tan poco señalada y tan poco arriesgada como sea posible (...), esto es, barata y duradera a la vez (...) se impone sin duda como la estrategia más *razonable* dados, por una parte, el capital económico y el capital cultural (...) que se pueden invertir en la compra de tal prenda, y dados, por otra parte, los beneficios simbólicos que se pueden esperar de tal inversión (...).”

De esta forma, las prácticas “populares” tendrían como principio la “elección de lo necesario”, en el sentido “de lo que es técnicamente necesario, práctico (o, en otro lenguaje, funcional) (...) y de lo que viene impuesto por una necesidad económica y social que condena a la gente “sencilla” y “modesta” a unos gustos “*sencillos*” y *modestos*”.

Para el autor, “**la adaptación a una posición dominada implica una forma de aceptación de la dominación** (...). Sería fácil enumerar las características del estilo de vida de las clases dominadas que encierran, a través del sentimiento de incompetencia, de fracaso o de indignidad cultural, una forma de reconocimiento de los valores dominantes. (...)”.

A modo de conclusión, casi al final del capítulo Bourdieu sentencia: “Los que creen en la existencia de una “cultura popular”, verdadera alianza de palabras mediante la cual se impone, quíerese o no, la definición dominante de la cultura, no deben esperar encontrar, si van a ver lo que hay allí, otra cosa que los dispersos fragmentos de una cultura erudita más o menos antigua (como los conocimientos “médicos”) seleccionados y reinterpretados evidentemente con arreglo a los principios fundamentales del *habitus* de clase e integrados en la visión unitaria del mundo que éste engendra, y no la contracultura que ellos reclaman, cultura enfrentada a la cultura dominante (...)”.

Para ampliar las hipótesis del francés, completaremos con el estudio preliminar que realiza Néstor García Canclini del libro *Sociología y cultura*¹⁸. En el mismo, el autor latinoamericano anticipa que el texto de Bourdieu al que introduce denomina “gustos” a los niveles culturales y los divide en “gusto legítimo”, “gusto medio” y “gusto popular”. A esto, inmediatamente Canclini objeta: “Queremos decir que encontramos insatisfactoria la designación de “gusto legítimo”, pues convierte en concepto descriptivo una pretensión de las clases dominantes. Preferimos, entre las diversas denominaciones empleadas por Bourdieu, la de gusto burgués o estética burguesa, porque identifican ese modo de producción y consumo cultural por su carácter de clase. Diremos, por lo tanto, tomando en cuenta la obra total de este autor, que el

¹⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*.

mercado de bienes simbólicos incluye, básicamente, tres modos de producción: burgués, medio y popular.

Volviendo al texto, luego de esta apreciación, el autor realiza una síntesis de las principales características de cada una de estas estéticas, a partir de las teorizaciones desarrolladas por el sociólogo francés. Lo que Canclini hace es citar y construir en sus palabras aquello que Bourdieu ha elaborado respecto las inclinaciones de los distintos sectores sociales. Citamos fragmentos de su estudio:

1. *La estética burguesa*: Señala que Bourdieu realizó la primera gran investigación sobre "el gusto de élite" con el público de museos y señala, basándose en la sociología que analiza que, en cuanto a las estadísticas sobre visitantes, resulta que estos son en mayor proporción de clase alta y educación superior.

Hace referencia, entonces, a lo que ha desarrollado Bourdieu al respecto: "El arte moderno propondría una *lectura paradójica*, pues supone el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación. Es lo que llama *estética incestuosa*: el arte por el arte es un arte para los artistas. A fin de participar en su saber y en su goce, el público debe alcanzar la misma aptitud que ellos para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, debe cultivar un interés puro por la forma, esa capacidad de apreciar las obras independientemente de su contenido y su función. Al fijar un modo "correcto" y hermético de apreciar lo artístico, supuestamente desvinculado de la existencia material, el modo burgués de producir y consumir el arte organiza simbólicamente las diferencias entre las clases. Los bienes culturales acumulados en la historia de cada sociedad no pertenecen realmente a todos (aunque formalmente sean ofrecidos a todos). No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada, pues sólo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo".

Así, "la burguesía desplaza a un sistema conceptual de diferenciación y clasificación el origen de la distancia entre las clases. Coloca el resorte de la diferenciación social fuera de lo cotidiano, en lo simbólico y no en lo económico, en el consumo y no en la producción. **Crea la ilusión de que las desigualdades no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es.** La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como "dones" o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica entre las clases."

2. *La estética de los sectores medios*: Estaría constituida, para el francés, por la industria cultural y por ciertas prácticas, como la fotografía, que serían características del "gusto medio". La primera se diferencia del campo artístico de élite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado. Así, las obras del arte medio se distinguirían "por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, por excluir los temas controvertidos a favor de personajes y símbolos estereotipados que facilitan al público masivo su proyección e identificación".

Son extensos los pasajes que el francés dedica en este punto a la fotografía, como característica del gusto medio. Canclini se permite agregar al respecto que hoy esta función se desplazó a la televisión y el video, sin embargo "Bourdieu casi no se ocupa en sus estudios de las nuevas tecnologías comunicativas".

3. *La estética popular*: Lo primero que aquí se destaca, tal como ya vimos en las citas extraídas de *La distinción*, es que para el investigador francés "**las clases populares se rigen por una "estética pragmática y funcionalista"**". Rehúsan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales, de todo arte por el arte. Tanto sus preferencias artísticas como las elecciones estéticas de ropa, muebles o maquillaje se someten al principio de "la elección de lo necesario".

“Pertener a las clases populares equivaldría a "renunciar a los beneficios simbólicos" y reducir las prácticas y los objetos a su función utilitaria: el corte de cabello debe ser "limpio", la ropa "simple", los muebles "sólidos". Aún las elecciones aparentemente suntuarias tienen por regla el gusto de la necesidad”, se describe en torno a lo elaborado por Bourdieu.

En torno a *La distinción*, Canclini expresa que allí se “acumulan ejemplos semejantes para demostrar que el consumo popular se opone al burgués por su incapacidad de separar lo estético de lo práctico. Se opone, pero no deja de estar subordinado. La estética popular es definida todo el tiempo por referencia a la hegemónica, ya sea porque trata de imitar los hábitos y gustos burgueses o porque admite su superioridad aunque no pueda practicarlos. Incapaz de ser como la dominante e incapaz de constituir un espacio propio, la cultura popular no tendría una problemática autónoma. (...) En escasas páginas Bourdieu admite que los sectores populares cuentan con algunas formas de protorresistencia, manifestaciones germinales de conciencia autónoma”

e.1. La discusión latinoamericana en torno a Bourdieu

En este momento del desarrollo, Canclini cita los resultados de las investigaciones de un sociólogo brasileño, Sergio Miceli, quien aplicó este modelo al estudio de la “industria cultural” en su país. A raíz de sus análisis, éste observó que “tal subordinación de las clases populares a la cultura dominante corresponde, hasta cierto punto, a los países capitalistas europeos, donde hay un mercado simbólico unificado. En Brasil, en cambio, y en general en América Latina, el modo de producción capitalista incluye diversos tipos de producción económica y simbólica. No existe "una estructura de clase unificada y, mucho menos, una clase hegemónica (equivalente local de la “burguesía”) en condiciones de imponer al sistema entero su propia matriz de significaciones”. Encontramos más bien un "campo simbólico fragmentado" que implica aún mayor heterogeneidad cultural en las sociedades multiétnicas, como la misma brasileña, las mesoamericanas y andinas (...)”

A raíz de esto, Canclini plantea que es necesario reformular la concepción de Bourdieu, a fin de “incluir los productos culturales nacidos de los sectores populares, las representaciones independientes de sus condiciones de vida y la resemantización que hacen de la cultura dominante de acuerdo con sus intereses”.

A esto, agrega el autor otra polémica que tiene que ver con la división radical que Bourdieu encuentra entre la estética "pragmática y funcionalista" de las clases populares y la capacidad que restringe a la burguesía de instaurar un campo autónomo de lo simbólico y lo bello. “Desde los criterios estéticos hegemónicos puede costar descubrir "la intención de armonía o de belleza" cuando una familia obrera compra una olla o decora su cocina, pero la observación de sus propios modelos de elaboración simbólica demuestra que tienen maneras particulares de cultivar lo estético, no reductibles a la relación con los modelos hegemónicos ni a la preocupación utilitaria, que también suelen estar presentes. Así lo testimonien muchos trabajos dedicados al estudio de las clases populares”, argumenta Canclini.

Además, desde Latinoamérica, introduce referencias totalmente distintas al universo que examina Bourdieu para sus análisis (la sociedad francesa) y que le sirven para argumentar su postura frente a la de aquel. Así, expresa que “en los países latinoamericanos una amplia bibliografía antropológica ha documentado la **particularidad de las estéticas populares**, incluso en sectores sociales incorporados al mercado capitalista y al estilo urbano de vida. (...) Coincidimos con Bourdieu en que el desarrollo capitalista hizo posible una fuerte autonomización del campo artístico y de los signos estéticos en la vida cotidiana, y que la burguesía halla en la apropiación privilegiada de estos signos, aislados de su base económica, un modo de eufemizar y legitimar su dominación. Pero **no podemos desconocer que en las culturas**

populares existen manifestaciones simbólicas y estéticas propias cuyo sentido desborda el pragmatismo cotidiano.”

f. De Certeau: culturas populares, “un arte de hacer” lo cotidiano

Otro interesante aporte es el de De Certeau¹⁹, quien se acerca al estudio de las “culturas populares” a través de sus investigaciones en torno a las prácticas cotidianas, estudios que se articulan a partir de tres determinaciones: el uso que los individuos hacen de los objetos sociales, los procedimientos cotidianos y la lógica de las prácticas (determinadas reglas a las cuales obedecen las operaciones diarias). En este último punto, manifiesta que plantear eso es regresar al problema “de lo que es un *arte* o una *manera de hacer*”. Y sostiene, en relación al tema que nos interesa, que “a través de este sesgo, la **“cultura popular” (...) se formula esencialmente en “artes de hacer” esto o aquello, es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una *ratio* “popular”, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar”.**

Se infiere de esto que habrían distintas “maneras de hacer” según los sectores sociales, diferentes maneras de pensar y actuar de las personas según el grupo social al que pertenezcan. Encontramos aquí, por un lado, cierto punto de contacto con el concepto de “habitus” de Bourdieu y, por otro lado, con la idea que retoma Canclini y que citamos más arriba de que la “popularidad” de un fenómeno se define por su uso.

Ahora bien, planteado lo anterior, en el capítulo II del libro que citamos, De Certeau se ocupa, especialmente, de las “Culturas Populares”. Hace referencia a lo que llama un cierto “uso popular de la religión” que modifica el funcionamiento de ésta. Se refiere a una “manera de utilizar” los sistemas impuestos, lo cual constituiría la “resistencia a la ley histórica de un estado de hecho y a sus legitimaciones dogmáticas. (...) **Mil maneras de *hacer/deshacer el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y representaciones establecidas.*** (...) En esas estratagemas de combatientes, hay un arte de las buenas pasadas, un placer de eludir las reglas de un espacio limitante.” Subrayen a estas ideas algunos fuertes presupuestos que asocian lo popular a la resistencia, las luchas, la falta de espacio propio y una relación particular con ciertas reglas impuestas por otros sectores de la sociedad que limitan a los sectores populares.

Resulta interesante, además, otra perspectiva diferente dentro de la cual este autor enmarca su aproximación a la “cultura popular”, la cual inspira en **la problemática de la enunciación**. Se basa en el análisis preformativo de Austin, la semiótica de Greimas y la semiología de la Escuela Lingüística de Praga y propone, a partir de las marcas del lenguaje, volver a las “maneras de hacer de los operadores”.

De acuerdo a esta teoría, señala tres lugares donde se exponen las formalidades de las maneras ocasionales de hacer: los juegos específicos de cada sociedad, los cuentos y leyendas (a los primeros de cuales identifica como los “discursos estratégicos del pueblo”) y los “giros” (efectos, figuras) del habla que caracterizarían el “arte de habla popular”. De esta forma, con estos ejemplos de terrenos en los cuales identificar las modalidades específicas de prácticas enunciativas “se abre la posibilidad de analizar el inmenso campo de un “arte de hacer”, diferente de los modelos que imperan (...) de arriba abajo en la cultura habilitada por la enseñanza (...) Pero hay dos cuestiones que pesan sobre esta investigación. (...) Por un lado, ¿a partir de dónde llamamos a este “arte” diferente? Por otro, ¿a partir de dónde (desde qué sitio diferente) procedemos a su análisis? Tal vez al recurrir a los

¹⁹ DE CERTEAU, Michel (1996). La invención de lo cotidiano.

procedimientos mismos de este arte, podamos revisar su definición de “popular” y nuestra posición de observadores”.

Las preguntas son, por lo menos, inquietantes y el autor sostiene que las diferencias son sociales, económicas, históricas “entre los practicantes” -entre los que ubica a obreros y campesinos- y los investigadores.

Además, hace una aclaración importante a los fines del estudio: “No es posible encasillar en el pasado, en el campo o en los primitivos los modelos operativos de una cultura popular. Existen en el centro de las fortalezas de la economía contemporánea.” El desafío, entonces, para nosotros, investigadores es encontrarlos y definir esa cultura hoy.

Otro punto a destacar en este texto, y al que se acerca la tesis de Canclini, es cuando habla del uso que los medios populares hacen de las culturas difundidas por las elites productoras de lenguaje. “Los conocimientos y los simbolismos impuestos son objeto de manipulaciones por parte de los practicantes que no son sus fabricantes”, sentencia.

g. Ginzburg: culturas populares y culturas dominantes, entre la dicotomía y la circularidad

Seguimos ahora con el prefacio del texto de Carlos Ginzburg, *El queso y los gusanos*²⁰, donde habla de la escasez de investigaciones sobre “cultura popular” en los estudios históricos. Al respecto, sostiene que los pocos testimonios sobre las clases subalternas del pasado constituyen el primer obstáculo con el que tropiezan las investigaciones históricas al emprender un abordaje en torno las mismas. No obstante, señala que hay algunas excepciones, como la historia del molinero en torno a la que girará su libro. Antes de comenzar con éste propiamente dicho, en el prefacio deja sentados algunos aspectos claves que pueden sernos útiles.

Allí señala que la existencia de diferencias culturales dentro de las denominadas sociedades civilizadas constituye la base de la disciplina que se ha “autodefinido como folclore, gemología, historia de las tradiciones populares y etnología europea”. Sin embargo, manifiesta que “el uso del término “cultura”, como definición del conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico, es relativamente tardío y préstamo de la antropología cultural. Sólo a través del concepto de “cultura primitiva” hemos llegado a reconocer la entidad de una cultura entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como “el vulgo de los pueblos civilizados”. La mala conciencia del colonialismo se cierra de este modo con la mala conciencia de la opresión de clase. Con ello se ha superado, al menos verbalmente, no ya el concepto anticuado de folclore como mera cosecha de curiosidades, sino incluso la postura de quienes no veían en las ideas, creencias y configuraciones del mundo de las clases subalternas más que un acervo desordenado de ideas, creencias y visiones del mundo elaboradas por las clases dominantes quizás siglos atrás”. Vemos cómo este autor también retoma la idea que sostiene que la cultura de los sectores populares sería el resabio de la antigua cultura de las elites en tiempos anteriores.

Luego de su intervención anterior, Ginzburg expresa que en ese punto se plantea la **discusión sobre la relación existente entre la cultura de las clases subalternas y la de las clases dominantes. “¿Hasta qué punto es en realidad la primera subalterna a la segunda? O, por el contrario, ¿en qué medida expresa contenidos cuando menos parcialmente alternativos? ¿Podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura?”**.

En cuanto a su concepción de cultura popular, mientras encuentra como punto de partida de muchas investigaciones una imagen **estereotipada y edulcorada** de la

²⁰ GINZBURG, Carlo (1981). *El queso y los gusanos*.

misma (especialmente en aquellas en torno a la literatura del *colportage*²¹), Ginzburg habla de **“dicotomía cultural, pero también circularidad, influencia recíproca (...) entre cultura subalterna y cultura hegemónica”**.

Más adelante señala que después de criticar los estudios mencionados sobre la literatura del *colportage*, **un grupo de investigadores ha llegado a preguntarse “si la cultura popular existe fuera del gesto que la suprime”**. **“La pregunta es puramente retórica y la respuesta es claramente negativa”**, agrega el autor inmediatamente.

Para él, todo lo dicho anteriormente sirve para demostrar **“la ambigüedad del concepto de “cultura popular”**. Para él es valiosa la hipótesis formulada por Bajtin de una **influencia recíproca entre cultura de las clases subalternas y cultura dominante**. Aunque precisar el modo y el momento de tal influencia (...) significa afrontar el problema con una documentación que, en el caso de la cultura popular, como hemos señalado, es casi siempre indirecta”. En base a esta afirmación sostiene luego que la cultura popular se advierte sólo a través de documentos fragmentarios y deformantes, procedentes en su mayoría de los “archivos de la represión”.

h. Fiske: la cultura popular, entre la industria y la vida cotidiana de la gente

Incluimos ahora algunos aportes de John Fiske, que procura definir a la cultura popular tal como se presenta en el contexto de una sociedad industrializada, de mercancías e industria cultural. Extraemos algunos fragmentos de su libro *Comprender la cultura popular*²² donde cita a autores cuyas ideas ya hemos desarrollado como De Certeau, Stuart Hall y Bourdieu. Las teorizaciones de Fiske condensan los aportes de estos autores y constituyen, en base a ellos, una concepción en torno al pueblo y su cultura poniendo como eje a “la gente” y su vida cotidiana.

En el capítulo 2 del libro mencionado, comienza por afirmar: **“La cultura popular en las sociedades industrializadas es en el fondo contradictoria”**. Explica que, **por una parte es una cultura industrializada**, puesto que sus objetos son producidos y distribuidos por una industria que busca ganancias y persigue sus intereses económicos. Pero por otra, **es una cultura de la gente** y los intereses de la gente no son los de la industria. (...) La cultura popular no es sólo consumo, es cultura”. Y para él cultura es el proceso activo de generar y distribuir significaciones y placeres dentro de un sistema social; y aunque industrializada, nunca puede ser descrita adecuadamente en términos de comprar y vender mercancías. “La cultura es un proceso vivo, activo que sólo puede ser desarrollado desde adentro, no impuesto desde adentro o arriba. Los temores de los teóricos de la cultura de masas no llegaron a cumplirse porque la cultura de masas es una contradicción tal en sus términos, que ella no puede existir. Una cultura homogénea, producida externamente, no puede ser vendida como algo hecho a las masas. La cultura, simplemente, no funciona de esta manera, ni tampoco la gente actúa o vive masivamente, como un agregado de personas alienadas, unidimensionales, cuya conciencia es sólo falsa y cuyas relaciones con el sistema que los esclaviza es únicamente el de incautos inconscientes. La cultura popular es hecha por la gente, no producida por la industria cultural”.

Para Fiske el pueblo no es una categoría sociológica estable, no puede ser identificado ni sometido a un estudio empírico puesto que no existe como una realidad objetiva. Pueblo es “un conjunto cambiante de alianzas sociales que puede ser mejor

²¹ Por literatura del *colportage* se refiere a los “libritos de cuatro cuartos, toscamente impresos (almanaques, coplas, recetas, narraciones de prodigios o vidas de santos) que vendían por ferias y poblaciones rurales los comerciantes ambulantes.

²² FISKE, John (1992). *Comprender la cultura popular*. Traducción Jorge Hidalgo para la cátedra Teoría de la Comunicación I, FCPyS, UNCuyo.

descripto en términos de una colectividad sentida por la gente que en términos de factores sociológicos externos como clase, género, edad, raza, región o lo que se quiera agregar. Tales alianzas pueden coincidir, pero no necesariamente, con la clase y otras categorías sociales; pueden con frecuencia atravesar dichas categorías o ignorarlas”.

Considera que **la gente realiza la cultura popular en la *interface* entre los productos de la industria cultural y la vida cotidiana**. La cultura popular es hecha por la gente, no impuesta sobre ella, nace de adentro, desde abajo, no desde arriba. Y citando a De Certeau admite que “la cultura popular es el arte de arreglárselas con lo que el sistema provee”.

Entiende que el hecho de que la gente no pueda producir y hacer circular sus propios bienes, no significa que la cultura popular no exista. Otra vez recurre a De Certeau y manifiesta que “la gente se las arregla con lo que tiene, y lo que tiene son productos de la industria cultural y de otras industrias. (...) **La cultura de la vida cotidiana reside en el uso creativo y diferenciado de los recursos que provee el capitalismo**”.

Veremos cómo, de aquí en más, Fiske hace fuerte hincapié en el tema del uso como elemento decisivo para la construcción de lo popular.

Entonces, para que sean populares, los bienes deben, para él, reunir necesidades bastante contradictorias. “Por una parte, están las necesidades de homogeneización y centralización de la economía financiera. (...) El producto debe, por lo tanto, apelar a lo que hay más de común en la gente y rechazar las diferencias sociales. Lo que hay más de común en la gente en las sociedades capitalistas, es la ideología dominante y la experiencia de subordinación y falta de poder. (...) De modo que todos los bienes culturales, en mayor o menos grado, tienen la marca de fuerzas que podemos llamar disciplinarias, hegemónicas, de centralización, masificación, mercantilización, etc.

En oposición a estas fuerzas, por otra parte, están las necesidades culturales de la gente, (...). Estas fuerzas populares transforman la mercancía cultural en un recurso cultural, pluralizan las significaciones y placeres que dicha mercancía le ofrece, evade o resiste sus esfuerzos disciplinarios, fractura su homogeneidad y coherencia, invade y roba en su terreno. **Toda cultura popular es un proceso de lucha, de luchas por significar la experiencia social, la propia condición como persona y sus relaciones con el orden social, los textos y bienes en este orden social**”.

Y cita aquí a Stuart Hall quien afirma que “La cultura popular, especialmente, se ha organizado sobre la contradicción: fuerzas populares versus bloque de poder”.

Fiske entiende a continuación que esto lo lleva a Hall a concluir, tal como citáramos más arriba, que el estudio de la cultura popular debería empezar siempre con “el doble movimiento de la apropiación y resistencia que es siempre inevitable dentro de ella”.

Profundizando en la situación, entiende que el que llama “capitalismo blanco y patriarcal” ha fracasado en su intento de homogeneizar el pensamiento y la cultura de sus sujetos. “Nuestras sociedades son forzosamente diferentes y esta diversidad es mantenida por las fuerzas populares y culturales frente a la variedad de estrategias de homogeneización”.

El autor entiende que “la sociedad está estructurada en torno a una compleja matriz de polarizaciones (clase, género, raza, edad, etc.), cada una de las cuales tiene una dimensión de poder. No hay diferencia social sin diferencia de poder, de modo que una manera de definir lo popular es, como lo hace Hall, identificarlo por su oposición al *bloque de poder*”.

Encuentra que es en **la vida cotidiana de la gente** donde se negocian y cuestionan los intereses contradictorios de las sociedades capitalistas; y señala a De Certeau como uno de los teóricos más importantes de la cultura y las prácticas de la vida cotidiana y su trabajo sobre el conflicto social, estrategias y tácticas. Destaca que

subyace a esto el supuesto de que el poderoso es pesado, sin imaginación y excesivamente organizado, mientras que el débil es creativo, ágil y flexible. De modo que el débil recurre a las tácticas de guerrilla contra las estrategias del poderoso, realiza entradas furtivas en los textos o estructuras y le opone su astucia y ardidés al sistema.

“El poderoso construye *lugares* donde ejerce su poder –ciudades, centros comerciales, escuelas (...)-. El débil construye sus propios *espacios* dentro de esos lugares”. Recurre entonces a un ya citado fragmento de De Certeau que, con su énfasis en las resistencias populares, encuentra en la cultura de la vida cotidiana “formas de usar los sistemas impuestos” que entiende como “artimañas”. Destaca, además, como la contribución distintiva de De Certeau, a su insistencia en el poder del subordinado y en los puntos vulnerables del sistema.

Luego de todos estos aportes, Fiske se concentra en definir a la cultura popular. Comienza por afirmar **que “no puede haber cultura popular dominante porque la cultura popular se forma siempre como reacción a, y nunca como parte de las fuerzas de dominación”**.

Para entender la interacción de fuerzas en esta **lucha constante entre el “bloque de poder” y el pueblo**, el autor considera que es importante evitar la esencialización de los significados al sacarlos de sus momentos culturales e históricos específicos de producción. “Una lectura, así como un texto, no puede ser en sí mismo resistente o conformista: es el uso que hace un lector socialmente situado el que determina su sentido político”.

Y las **lecturas populares serían siempre contradictorias**, abarcando aquello que es resistido así como la resistencia inmediata. Por esto, la cultura popular es para él un concepto tan elusivo: “no puede ser localizado con firmeza en sus textos ni en sus lectores. (...)”

Lo popular, por lo tanto, es determinado por las fuerzas de dominación en tanto es siempre formado en reacción a esas fuerzas; pero lo dominante no puede controlar totalmente las significaciones que el pueblo puede construir, las alianzas sociales que puede formar. El pueblo no son sujetos indefensos frente a un sistema ideológico irresistible, pero tampoco son individuos determinados por una libre voluntad; son un conjunto móvil de alianzas sociales integrado por agentes sociales en un terreno social, que sólo le pertenece en virtud de su constante rechazo a cedérselo al imperialismo de los poderosos. Cualquier espacio ganado por los débiles, es ganado y retenido duramente, pero es ganado y es retenido”.

Además, señala que **la cultura popular es producida bajo condiciones de subordinación** y refiere al trabajo *Distinción* de Bourdieu. Señala allí que su explicación sobre el funcionamiento de las culturas burguesas y proletarias son útiles si entendemos a **la cultura proletaria como una forma de cultura popular, producida por la clase subalterna en una sociedad capitalista**. Sin embargo, la clase no sería el único eje de dominación-subordinación. Si bien reconoce la estrecha interconexión entre clase y cultura, no las ubica de modo tan determinista en su relación mutua. **“El proletariado y lo popular se superponen pero no son conceptos coextensos”**.

A modo de conclusión, Fiske afirma que **la vida cotidiana está constituida por las prácticas de la cultura popular y se caracteriza por la creatividad de los débiles al usar los recursos de un sistema que los despoja del poder mientras rechazan someterse a ese sistema**. “La cultura de la vida cotidiana se describe mucho mejor a través de metáforas de luchas o antagonismos: estrategias opuestas a tácticas, burguesía versus proletariado; hegemonía versus resistencias; ideología atacada o evadida; el poder de arriba vs. el poder de abajo; disciplina social enfrentada al desorden. Estos antagonismos, estos choques de intereses sociales están motivados primariamente por el placer: el placer de producir significaciones propias de la existencia social y el placer de eludir la disciplina social del bloque de poder”.

i. Alabarces: la cultura popular en la Argentina reciente

Pasemos ahora a la postura al respecto de la “cultura popular” de Pablo Alabarces²³ que plantea que “Preguntarse por lo popular significa, persistentemente, preguntarse por el otro y por lo otro, es decir, por lo subalterno”, y a agrega que “los sujetos que me preocupaban se caracterizan por la desigualdad, y no por la acumulación indigesta de diferencias que cualquier productor televisivo medianamente avisado admite como multiculturalismo”. Completa esto confesando: “gramscianamente, sigo pensando lo popular como un término diferencial que sólo puede leerse en relación con lo no popular”. Vemos como Alabarces sienta postura respecto al tema, habla no de meras diferencias en relación a la cultura de los sectores “populares”, sino más bien de desigualdad. Luego, realiza algunas afirmaciones sobre “lo popular”:

1. “Hablar de lo popular es usar siempre una lengua intelectual. No se puede hablar de lo popular desde una lengua popular, porque lo popular no tiene capacidad de autonomización (...). El texto sobre lo popular (...) es siempre metadiscurso. Y como diría Barthes, violento.
2. Seguir hablando de lo popular es seguir hablando más de una tradición que de una categoría. ¿Por qué popular y por qué no subalterno? (...) En este sentido mi insistencia es exclusivamente sobre una tradición, es la tradición en la que nos hemos formado, es la tradición latinoamericana que insiste, insistió y espero que siga insistiendo en seguir hablando tozudamente de lo popular. (...)
3. **El pueblo no existe, y popular es sólo un adjetivo. Un adjetivo no sustancial: porque lo que define la cuestión es la dimensión de lo subalterno, de lo que en una escala de jerarquía es lo dominado.** (...)El pueblo no existe como tal, no existe algo que podamos llamar pueblo, (...) pero lo que existe y seguirá existiendo es la dominación y esa dominación implica la dimensión del que domina, de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno. Todo estudio de lo popular es histórico. Exige una dimensión diacrónica, (...) pero a la vez es sincrónico.
4. Si todo texto es opaco, por definición, como la semiótica se encarga de recordarnos continuamente, **el texto popular es doblemente opaco**, está doblemente oculto; oculto en el mecanismo de los signos, pero también porque está narrado por la lengua de otro.
5. **Todo saber sobre lo popular es conjetural**, y está condenado a ser conjetural. El análisis cultural es un continuo juego de interpretaciones, una continua producción de conjeturas a partir de las huellas en los discursos.
6. En última instancia **lo popular se define por** una cosa, y es **el conflicto**. Si la dominación, estructurada como violencia, simbólica o corporal, instituye lo popular, lo popular seguirá obsesivamente definido a partir de la relación conflictiva con aquello que lo domina.
7. De Certeau sostiene que los textos doctos sobre lo popular eliminan la infancia, el sexo y la violencia, diseñando una geografía de lo eliminado que revela la intención censora del texto represivo (de Certeau, 1999). Podríamos decir que lo eliminado hoy en la superficie de la cultura contemporánea son los cuerpos, la violencia y la política. Hay cuerpos que siguen siendo no representados, hay cuerpos que siguen siendo no decibles, y esos cuerpos deben ser expulsados. (...)A la vez, la violencia represiva se nombra como orden, y la violencia sobre el cuerpo popular se nombra como justicia, y a la violencia popular se la llama simplemente violencia porque a secas, es el término de la condena.
8. Todo lo que discutimos es simplemente para saber lo que hacemos y lo que haremos, simplemente para tener, parafraseando a Ginzburg, una exasperada

²³ ALABARCES, Pablo (2002). Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular. En www.catedras.fsoc.uba.ar

conciencia de aquello que hacemos cuando trabajamos con la **dimensión inasible de lo popular**".

4. Arte popular

Pese a que comprendemos en nuestro, como ya dijimos, a la cultura en un sentido antropológico amplio, no podemos dejar que admitir que mucho de lo elaborado en materia de "cultura" por el Estado tiene que ver, específicamente, con producciones artísticas. Por ello, creemos conveniente dedicar un apartado en el que realizar algunas especificaciones respecto del "arte popular", es decir, aquellas expresiones simbólicas que se gestan en el ámbito de los sectores populares.

Comenzamos citando a Adolfo Colombres quien en el libro *Teoría transcultural del arte*²⁴ se refiere en el capítulo VII a "la condición del otro en el arte", encuadrando la cuestión de lo artístico popular dentro de la relación dominador-dominante, centro-periferia. Allí, comienza por afirmar que la revisión crítica de la estética occidental permite afirmar que ella es relativa y, por tanto, que el concepto de arte que ella impone no es algo universal, sino que es universalizado a través de procesos de dominación cultural. Entra, entonces, en la dialéctica centro/periferia, lo que equivale a "instalarse en una situación de poder, donde se instituye otro y por lo común se lo estigmatiza, pero se le niega o recorta a la vez su alteridad, o el derecho a ella, porque un sistema de dominación no puede ser nunca pluralista".

Respecto a esta condición subalterna, señala que la misma "no dice nada sobre una cultura en sí, pero da cuenta de una situación que la afecta profundamente, pues busca descomponer, corromper su sistema simbólico". Sin embargo, desconfía del cuestionamiento que García Canclini realiza de los conceptos de "subalterno y periférico, como algo que va perdiendo vigencia frente a una «cartografía alternativa del espacio social». Diluida por esta vía la dialéctica, (...) las identidades históricas quedan a la deriva, acosadas y desgarradas por el discurso publicitario de los medios, que se presenta como cultura y es aceptado como tal por grandes sectores de la población. En el cuestionamiento de García Canclini subyace cierto nominalismo deshonesto, pues no puede eliminarse un concepto que designa la situación de opresión, la dolorosa circunstancia de hallarse expuesto a un continuo bombardeo de imágenes colonizadoras que ni siquiera tienen la dignidad de una verdadera cultura, como antaño, sin eliminar la opresión. (...) Por otra parte, aceptar el concepto de periferia, como espacio subalterno, no implica soslayar el análisis de las contradicciones que se dan tanto en el centro como en la periferia. Más que cuestionar entonces el concepto de periferia, y sin perder de vista en ningún momento la dialéctica primordial, se debe observar no sólo las dialécticas internas, sino también los nuevos mecanismos que arbitra el centro para des-situar al oprimido sin dejar de oprimirlo, para apañar los resortes hegemónicos y neutralizar asimismo lo que Ticio Escobar llama «las insolentes apropiaciones de las márgenes»". Dicho esto, señala que de ningún modo se puede ver a lo periférico como un simple revés del centro, como su lado oscuro, pues esto lleva a entender la alteridad como una carencia o ausencia de determinados valores. Entiende, entonces, que "lo periférico no es lo intruso, lo que ha sido expulsado o ha crecido al margen, sino lo que fue situado por el centro en otro espacio (...), un espacio donde el centro ejerce o intenta ejercer una dominación, a fin de imponerle sus propios cánones pero sin incorporarlo plenamente a su sistema".

Sin embargo, retomando a nuevamente a Ticio Escobar, reconoce que en los últimos tiempos la situación se tornó más compleja, dado que la mercantilización cultural del capitalismo tardío "exige que éste renueve sus productos alimentándose de alteridades. Va así en busca de lo auténtico y lo original, de lo étnico y lo popular, y las

²⁴ COLOMBRES, Adolfo (2004) *Teoría transcultural del arte. Un pensamiento visual independiente*. Ediciones del Sol SRL. Buenos Aires, Argentina.

obras que corresponden a estos sistemas caen igualmente en una explotación comercial, siendo consumidas por una cultura –si puede llamarse cultura a eso- que avanza celebrando la impureza, la hibridez y el pastiche”.

Plantea así, que la percepción de la condición subalterna debe ser la conciencia de una dominación, la que debe cristalizar en estrategias para ponerle fin y permitir el florecimiento de su producción simbólica. Al asumir el control de sí misma, la cultura dejará de ser periférica, pues se habrá convertido para sus partícipes en algo valioso, que ocupa el centro de la vida social. Sin embargo tiene reparo al momento de ciertas “puestas en escena de la diferencia” en el seno del centro, las cuales “resultan a menudo grotescas, no sólo por lo desmesuradas y patéticas, sino también por haberse dejado llevar al espacio del centro (...)”. Explica que es provechoso poner en escena la diferencia cuando se trata de confrontar con el modelo que se presenta como único o superior, negando o minimizando la alteridad, pero no cuando se trata tan sólo de “danza la diferencia en los tablados del centro, pues éste, para afianzarse como tal, precisa de las reverencias de la periferia, que ella acepte representar su rol subalterno en el juego hegemónico, que se nutre siempre en un falso pluralismo. Falso, porque se rige de la asimetría. Por otra parte, carnavalizar la diferencia inyecta al centro algo de sangre nueva, alienta su prejuicio de superioridad y proporciona ingresos nada despreciables al mercado, a la vez que neutraliza su potencial crítico, la conversión en teoría de prácticas capaces de desmentir su pretendida universalidad. Para evitar esto, el centro instituye mecanismos de domesticación de las diferencias, que desarticulan, neutralizan y finalmente estereotipan hasta la caricatura los aspectos más críticos y urticantes de los discursos producidos desde la alteridad, sacándolos de su propio terreno, como la mejor forma de diluir la guerra de los imaginarios en amistosos cambios de opiniones”.

Siempre ubicando la discusión en el seno de la dialéctica centro-periferia y las relaciones de dominación, Colombres explica que en el terreno específicamente del arte, el centro se reserva la función de teorizar (...) en el más alto nivel, dejando a la periferia la tarea de ocuparse de algunos aspectos particulares, siempre que no minen las bases de esa teoría “universal”.

Señala, ya completamente detenido en la cuestión del “arte popular” y la artesanía, que “el problema del arte es el problema de todo lo que se coloca fuera de él”, lo cual se ha convertido en un poderoso mecanismo de dominación. Explica que el concepto occidental de arte fue introducido en América en el siglo XVIII y en África en las primeras décadas del XX, desplazando a casi todas las formas simbólicas de las colonias a la esfera del “no-arte”, por responder a principios diferentes. Así, todo lo diferente es visto como primitivo y lo primitivo como una “pre-realidad”.

“Las obras situadas en esa esfera del “no-arte” son las artesanías, concepto que no responde por cierto a categorías propias de esas culturas, sino que se origina en el medioevo europeo, como una práctica centrada más en la habilidad manual que en la creatividad y expresividad, más en lo reiterativo y serial que en lo único. (...) obras cuya belleza era puramente ornamental (...)”.

Colombres destaca la importancia del arte popular, ya que entiende que en él se manifiestan los aspectos más específicos de las matrices simbólicas que se enfrentan a la estética occidental y porque constituye en ámbito “más heroico de la resistencia a la colonización visual (...)”. Para librar con éxito la “guerra de imaginarios que se intensifica hoy en todo el mundo, como resultado del proceso de globalización” los sectores ilustrados deberían dejar de lado los prejuicios elitistas y los sectores populares tomar el control de su producción simbólica, poniendo fin a las manipulaciones folcloristas y profundizando el deseo de su descolonización, lo que les permitirá plasmar su propia modernidad. En cuanto al “acceso a la modernidad del arte popular”, el autor plantea que ésta pasa por la toma de conciencia de los artistas de los aspectos estéticos de su producción, a fin de elaborar una puesta en valor desde adentro (...)”

Habiendo destacado (y justificado) su importancia, Colombres se detiene en la conceptualización del “arte popular”, para lo cual se refiere a la “cultura popular”: “Lo popular no debe interpretarse como una especificidad en sí, puesto que (...) alude tan sólo a una **condición subalterna, que por fuerza pertenece a un proceso de dominación**. La particularidad, la identidad alterna, no brota entonces de esta condición, sino de la misma matriz simbólica dominada”. Con esta primer definición cobra gran sentido el desarrollo anterior en torno a la dialéctica centro-periferia, dominado-dominante.

Hace referencia, a continuación, a otras definiciones elaboradas por distintos autores: “Para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea. Para Rodolfo Stavenhagen es, en gran medida, la cultura de las clases subalternas, o sea, una cultura de clase, aunque o deja de reconocer la amplitud y ambigüedad del concepto. Mario Margulis la define como la cultura de los de abajo, creada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. Es sobre todo una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, quienes la crean y ejercen. (...) Ticio Escobar sugiere cuidarse de las definiciones negativas de lo popular, que destacan su carácter marginal, excluido, para empezar a verlo en términos positivos, como expresión de lo diferente. Apunta también al carácter ambiguo de dichas culturas, que pueden asumir tanto posturas contestatarias como conciliadoras e incluso conservadoras, por lo que tanto pueden oponerse al orden hegemónico como plegarse, gustosas, a sus consignas.

La cultura popular, más que una síntesis, **es una suma, porque en todo país hallaremos varias culturas colocadas en una situación subalterna** por una o más culturas dominantes. En América encontramos distintas culturas campesinas regionales, culturas populares urbanas (...), culturas populares de inmigración (...) y las neoafricanas, de gran importancia en el norte de Brasil Haití y Cuba. (...) Se suele incluir también en dicho concepto a los grupos indígenas, pero si bien éstos se hallan sujetos asimismo a una situación subalterna, presentan particularidades que conviene estudiar por separado”.

Así definida la cultura popular, describe cómo para la cultura dominante el arte popular no es arte sino artesanía. Y agrega: “Esta desvalorización del arte popular se armoniza con la actitud “científica” de llamar supersticiones a sus creencias, fetichismo a su religión, brujería o fantasía sin sustento a su ciencia. Por lo general, (...) la producción simbólica de los sectores subalternos es llamada “artesanía” de un modo global e indistinto, por lo que tal categoría deviene un verdadero cajón de sastre, donde los objetos pierden toda individualidad y contexto al destinárselos a un *folk market* sin sentido crítico, que desconoce sus significados profundos, por lo que su consumo se torna puramente decorativo”.

Por eso Colombres señala que el arte popular debe vaciar ese cajón de sastre del folclorismo para poder situar luego cada obra en el lugar que le corresponde. De esta manera, entiende que al recuperar el control de su arte, los sectores subalternos activarán ya los procesos de conciencia en torno a él, distinguiendo las obras que planteen mayores exigencias estéticas.

En relación a lo popular, en la esfera de las artes visuales, distingue más adelante tres tipos de objetos: 1) Aquellos de carácter sagrado o utilitario, destinados a cumplir una función social, en los que lo estético tiene por finalidad reforzar el cumplimiento de dicha función; 2) Los que no cumplen con funciones sagradas o utilitarias y se presentan como puramente estéticos, al procurar sólo comunicar un conjunto de formas y significados propios de una subjetividad y de la cultura a la que pertenece quien los hace; 3) Objetos realizados para cumplir una función utilitaria (sagrada o no), que dejaron ya de cumplirla. En estos tres tipos de objetos existe una intención estética, la cual puede canalizarse por dos vías distintas: 1) La reiteración un tanto mecánica de elementos formales preestablecidos, con técnicas ya conquistadas por la cultura; y 2) La creación, bajo el acervo tradicional, de nuevos elementos

formales, técnicas y espacios de expresión. La primera vía lleva a la producción artesanal y la segunda al **arte popular** en sentido estricto, teniendo en cuenta, para el autor, que el sentido expresivo en el caso del arte popular es el que explora, no el estado de ánimo subjetivo ni la psicología del artista, sino las dimensiones ocultas de la cultura.

Sin embargo, plantea la necesidad de abrir un debate interno entre quienes realizan estas prácticas (artesanías y arte popular) para instituir políticas diferentes para uno y otro grupo.

Colombres también hace referencia a un fenómeno al que llama “el congelamiento del arte subalterno” y que creemos importante desarrollar para realizar luego el análisis de las políticas culturales ya que, indudablemente, aparece como un riesgo al momento de abordar políticamente la cultura popular.

El autor describe que “hasta el día de hoy existen críticos, intelectuales y hasta antropólogos convencidos de que los artistas tanto indígenas como de otros sectores subalternos (...) deben ser no sólo fieles a su tradición sino también repetirla ciegamente, pues de lo contrario no la estarían preservando sino pervirtiendo, cediendo a la aculturación. De acuerdo a este criterio, todo desarrollo evolutivo se traduciría en una lamentable pérdida de identidad. La repetición no es vista como fosilización de un espíritu, sino como saludable signo de permanencia, de resistencia frente a una modernidad (...)”.

Así, afirma que “lo pernicioso de este pensamiento es su tendencia a cristalizar en políticas culturales que proclaman la inmovilidad del arte subalterno y salen al cruce de todo intento renovador (...)”. Respecto al temor de que la aculturación destruya las culturas populares, señala que difícilmente habrá progreso social con estancamiento cultural. “Todo acto connivente con la inhibición de las posibilidades de desarrollo del arte subalterno sirve (...) para incrementar la distancia cultural entre las sociedades dialécticamente confrontadas, brecha evolutiva en la que se ceban la discriminación racial y clasista, así como para ahondar el complejo de inferioridad del oprimido y el de superioridad del sector dominante”.

Describe que la sociedad dominante, preocupada por el fenómeno posmoderno que conduce a la desaparición de las grandes memorias colectivas, parece buscar consuelo en la fosilización de la memoria: “se fosiliza el arte y los aspectos más dinámicos de la cultura, encerrándolos en vitrinas”. Así, “al fosilizar el arte y el conjunto de la cultura por la vía del folclore, se fosiliza la memoria, quebrando así sus nexos con la vida”. Respecto al folclore, entiende que éste muestra la tendencia a exaltar los aspectos conservadores de la cultura que han servido “a la dominación del pueblo, a abolir su dimensión de profundidad y limar hasta la caricatura y el grotesco sus aristas contestatarias”. Así, señala entonces que la conservación no puede ser nunca la política a seguir en el ámbito de las culturas subalternas, y especialmente en lo que atañe al arte.

Respecto particularmente a las políticas culturales, Colombres afirma que enfocan de modo preferente o exclusivo a la cultura ilustrada, llegando en el mejor de los casos a promover como representativas de la cultura nacional las obras de algunos artistas que se nutren de valores, formas y técnicas populares, pero se detienen llenas de dudas ante las culturas subalternas, a las que no pueden entender “fuera del prisma deformante del folclore”. Por otro lado, si se logra sortear ese escollo, señala que “suele caerse en el simplismo de platear el desarrollo cultural y artístico de esas culturas como una “elevación” hacia las alfombras de la cultura ilustrada dominante”.

Asimismo, plantea que quien asume la tarea de apoyar el desarrollo de la cultura y el arte popular ha de tener presente que así como hay en éstos aspectos contestatarios, hay otros retardatarios que han servido para perpetuar la opresión y trabar todo intento de actualización histórica, pues la cultura dominante apela a ellos cuando quiere posar de tradicionalista.

Completaremos el desarrollo anterior con los aportes de Ticio Escobar²⁵ que, dentro del amplio espectro de las prácticas, objetos y producciones “populares”, se detiene en “**la cuestión de lo artístico popular**”. En el capítulo dedicado al tema, el autor discute primero algunas interpretaciones respecto a lo “artístico popular” para proponer, finalmente, un “concepto operativo de arte popular que permite considerar **ciertas expresiones del pueblo como formas artísticas particulares** y dejar de lado exclusiones discriminatorias que considera a la cultura dominante como la única capaz de dar una versión poética de sí misma”. A partir de esta breve introducción, Escobar sienta claramente su postura respecto al tema y al terminar el capítulo expone:

“En este trabajo se consideran como arte popular en sentido amplio, a las **manifestaciones particulares de diferentes sectores subalternos en las que lo estético formal no conforma un terreno autónomo sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos**”. (...)

Es válido hablar, pues, de arte popular desde el momento en que **es posible reconocer valores creativos y expresivos e intenciones estéticas en ciertas manifestaciones de los pueblos**. (...) el arte popular representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte y supone pautas colectivas de producción y –tradicionalmente– circuitos de circulación y consumo comunitario. En cuanto, al menos en parte, significan una manera de verse a sí misma y comprender el mundo, las formas de arte popular implican además un factor de autoafirmación y una posibilidad política de réplica.

Es decir que si (...) entendemos lo popular a partir de la situación objetiva de una comunidad (la subordinación) y lo cultural popular desde la particular elaboración simbólica que hace internamente esa comunidad de tal situación, consideramos como **arte popular al conjunto de las formas sensibles, las expresiones estéticas de esa cultura en cuanto sean capaces de revelar verdades suyas**, aunque estén profundamente conectadas con todas las otras formas y cargadas de diversas funciones, usos y valores sociales.

Por eso no es válido utilizar un concepto de arte popular definido de antemano a partir de propiedades sustantivas que le caracterizarían: rasgos intrínsecos provenientes de su origen (tradicional, campesino), de sus técnicas (procesos manuales de producción, rusticidad) o cualidades formales prefijadas que le definirían esencialmente y le serían propias (uso del color y la profundidad, grado de abstracción). Lo que caracteriza al arte popular es su posibilidad de expresar estéticamente determinadas situaciones históricas desde la óptica de una comunidad que se reconoce en sus signos y se sirve de ellos para comprender dichas situaciones y actuar sobre ellas”.

III. POLÍTICAS CULTURALES

1. Análisis diacrónico de las investigaciones y desarrollos teóricos en América Latina

Consideramos que es importante aclarar aquí que al abordar este concepto lo haremos desde la perspectiva latinoamericana (autores, definiciones, discusiones y análisis de realidades culturales del continente). Esto se fundamenta, primero, en las afinidades histórico-político-culturales que nos vinculan con los países latinoamericanos, de lo que se desprende una cierta pertinencia teórica de los textos seleccionados al abordar luego el análisis de la problemática de las Políticas Culturales en la provincia de Mendoza. Y, en segundo lugar, porque consideramos que el desarrollo teórico respecto a la temática en el continente es sumamente rico e interesante como para ser rescatado y, al menos, delineado a través de la selección realizada para este corpus.

²⁵ ESCOBAR, Ticio, *ob. cit.* Capítulo *La cuestión de lo artístico popular*.

Realizaremos un esquemático recorrido diacrónico por los principales desarrollos e hitos teóricos respecto de la temática.

1.1 En América Latina se debate sobre Políticas Culturales: *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*²⁶

La Comisión Mundial sobre Políticas Culturales (MUNDIACULT), integrada por 144 países miembros de la UNESCO, se reunió en la Ciudad de México del 26 de julio al 6 de agosto de 1982. De esta reunión surgió una declaración que se considera fundamental para el desarrollo posterior en materia de tratados y conferencias internacionales para la definición de cultura y políticas culturales, con una fuerte impronta latinoamericana. Como veremos más adelante, los principios de esta declaración han sido posteriormente revisados, sin embargo nos sirven tanto como perspectiva diacrónica, como para comprender los desarrollos subsiguientes en la temática.

Este documento reconoce en sus líneas iniciales que la educación y la cultura son esenciales para un verdadero desarrollo del individuo y la sociedad. Y tiene como uno de sus aportes principales el consenso logrado respecto al concepto de cultura, a la cual entiende como “el conjunto de los **rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social**. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, (...) la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. (...) A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden”.

Con esta definición como base, la Declaración postula una serie de principios que deben regir las Políticas Culturales. Entre ellos:

- Cada cultura representa un conjunto de valores único e irreemplazable.
- La afirmación de la **identidad cultural** contribuye a la liberación de los pueblos. Por lo tanto, cualquier forma de dominación niega o deteriora dicha identidad.
- La identidad cultural de un pueblo se renueva y enriquece en contacto con las tradiciones y valores de los demás.
- Identidad cultural y diversidad cultural son indisociables.
- La esencia del pluralismo cultural es el reconocimiento de múltiples identidades culturales.
- Las políticas culturales deben proteger, estimular y enriquecer la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo; así como establecer el más absoluto respeto y aprecio por las minorías culturales, y por las otras culturas del mundo.
- Se reconoce la igualdad y dignidad de todas las culturas.
- La cultura procede de la comunidad entera y a ella debe regresar. No puede ser privilegio de elites ni en cuanto a su producción ni en cuanto a sus beneficios
- El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida.
- Es imprescindible establecer las condiciones sociales y culturales que faciliten, estimulen y garanticen la creación artística e intelectual, sin discriminaciones de carácter político, ideológico, económico y social.
- El desarrollo y promoción de la educación artística comprende no sólo la elaboración de programas específicos que despierten la sensibilidad artística y apoyen a grupos e instituciones de creación y difusión, sino también el fomento de actividades que

²⁶ UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. En http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

estimulen la conciencia pública sobre la importancia social del arte y de la creación intelectual.

- El desarrollo global de la sociedad exige políticas complementarias en los campos de la cultura, la educación, la ciencia y la comunicación.

- La cultura es el fundamento necesario para un desarrollo auténtico. La sociedad debe realizar un esfuerzo importante dirigido a planificar, administrar y financiar las actividades culturales. A tal efecto, se han de tomar en consideración las necesidades y problemas de cada sociedad. Para hacer efectivo el desarrollo cultural han de incrementarse los presupuestos correspondientes.

Citamos algunos puntos fundamentales de esta Conferencia puesto que la definición de cultura que postula ha sido de gran aceptación en el continente, especialmente en congresos y conferencias internacionales sobre cultura, Política Cultural y otras temáticas afines. Por otro lado, se trata de un texto que ha tenido gran impacto dada la trascendencia de un organismo como la Unesco, por tener participación de una gran cantidad de países del mundo y por la fuerza, al menos discursiva, en cuanto a derechos y principios que emana de este tipo de declaraciones. Así, estos son considerados como postulados fundamentales y generales respecto a los que la "comunidad internacional" acordó y que deberían regir cualquier política cultural.

Y aunque hoy algunos de estos aspectos y derechos nos parecen teóricamente obvios, podemos observar que aún hay realidades, lugares, culturas, pueblos en los que realmente no se efectivizan. El desafío que estos nos siguen planteando es realizar un salto desde su generalidad y carácter declamatorio a la particularidad de las realidades y problemáticas socio-culturales, cuidando de que no se trate un mecanismo que en pos de la proclamación de la diferencia termine sólo por aceptarla cuando se trata de un "otro folclórico", idealizado, pero condenando y marcando desigualdad con "otros reales". Esto tiene que ver con las críticas al multiculturalismo realizadas por Žižek, quien lo señala como "lógica cultural del capitalismo multinacional". Considera que la extendida aceptación multicultural del otro es meramente declaratoria y en el fondo se trata de una nueva forma de racismo, el "racismo posmoderno", y que la "tolerancia multiculturalista" es la ficción hegemónica de la globalización actual. "El multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un "racismo con distancia": "respeta" la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad "auténtica" cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada", afirma el autor. Y así mismo, enlaza esto con la extensión sin precedentes del sistema capitalista actual y una crítica a los estudios culturales: "La problemática del multiculturalismo que se impone hoy –la coexistencia híbrida de mundos culturalmente diversos- es el modo en que se manifiesta la problemática opuesta: la presencia masiva del capitalismo como sistema mundial universal. Dicha problemática multiculturalista da testimonio de la homogeneización sin precedentes del mundo contemporáneo. Es como si, dado que el horizonte de la imaginación social ya no nos permite considerar la idea de una eventual caída del capitalismo (...), la energía crítica hubiera encontrado una válvula de escape en la pelea por diferencias culturales que dejan intacta la homogeneidad básica del sistema capitalista mundial. Entonces, nuestras batallas electrónicas giran sobre derechos de las minorías étnicas, los gays y las lesbianas, los diferentes estilos de vida y otras cuestiones de ese tipo mientras el capitalismo continúa su marcha triunfal"²⁷.

²⁷ ŽIZEK, Slavoj (1998), Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional, en JAMESO, Fredric y ŽIZEK, Slavoj, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*.

1.2. García Canclini abre el juego teórico: publicación de *Las Políticas Culturales en América Latina*

Dentro de las teorizaciones sobre el tema, señalaremos en primer lugar al libro publicado por Néstor García Canclini en 1987, *Las Políticas Culturales en América Latina*, que se ha convertido casi en hito de la temática por ser uno de los primeros trabajos sistemáticos que teoriza sobre las “culturas populares” en América Latina a través de la mirada y reflexión de los mismos latinoamericanos. El libro, que recoge escritos de investigadores de diversos países del continente, es un texto referencial que instala en el mundo académico de Latinoamérica la problemática de la cultura como política, esboza definiciones, realiza un panorama de las principales tendencias o “paradigmas” de la acción cultural, analiza las realidades de distintas culturas y sus problemas en cuanto a la intervención política. Por todo ello, el texto es de cita casi ineludible en cualquier referencia a la temática que se pretenda, al menos esbozar, una descripción diacrónica de las investigaciones sobre Políticas Culturales en el contexto general latinoamericano.

En la Introducción, explicará Canclini sobre el renovado interés que en los '70/'80 se instala respecto a las Políticas Culturales. Señala que se trata de un concepto que tiene “prefiguraciones lejanas”, cuyo origen puede indagarse en los proyectos fundadores de políticos intelectuales del continente como Sarmiento o Vasconcelos. Sin embargo, advierte que “es en las últimas décadas cuando las cuestiones que dicha fórmula [política cultural] abarca cambian su aspecto y su lugar. (...) Comienzan a encararse en América Latina la creación de ministerios de cultura (...) A la vez, se aplican al conocimiento de la cultura metodologías de investigación tan rigurosas como a las otras partes de la estructura social (...) Es esta nueva situación la que tratamos de recoger y discutir en este libro”²⁸

También en la Introducción, el autor sienta su propia postura sobre el tema y define a las políticas culturales como “el conjunto de **intervenciones** realizadas por el **Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados** a fin de **orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.**”²⁹ Luego, se detiene en describir distintas concepciones y modelos que organizan la política cultural. Nos interesa rescatarlos y explicarlos brevemente, para retomarlos luego al analizar la realidad en materia de política cultural de la provincia de Mendoza que nos ocupa.

Los paradigmas de la acción política en la cultura, para Canclini, serían:

a) *El mecenazgo liberal*: se basa fundamentalmente en la subvención a artistas y escritores, cuya protección se guía “por la estética elitista de las bellas artes”. “Dichas acciones perdiguen siempre un rédito publicitario para quien las financia. (...) El mecenazgo suele reducirse a la alta cultura y no pretende fijar estrategias globales para resolver los problemas del desarrollo cultural.

b) *El tradicionalismo patrimonialista*: Esta posición parte de comprender a la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales e irracionales (el amor a una misma tierra, la religión), sin tomar en cuenta las diferencias sociales entre los miembros de cada nación. Aquí, “la dinámica histórica, que ha ido construyendo el concepto –y el sentimiento– de nación, es diluida en la *tradición*”. (...) Su política cultural consiste en la preservación del patrimonio folclórico, concebido como archivo osificado y apolítico”. Las diversas tendencias de este paradigma pretenden encontrar la cultura nacional “en algún origen quimérico de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en las *virtudes* del pasado desprendidas de los procesos sociales que las engendraron y las siguieron transformando. No toman en cuenta, por lo tanto, las

²⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor (1987) *Políticas culturales en América Latina*.

²⁹ Ob. cit. Pág 26

manifestaciones culturales presentes de las clases subalternas que se apartan de ese origen idealizado (...)"

c) *El estatismo populista*: Para esta concepción también sustancialista de la cultura la identidad se aloja en el Estado, que aparece como el lugar donde se condensan los valores nacionales. "Una organización más o menos corporativa y populista concilia los intereses enfrentados y distribuye entre los sectores más diversos la confianza de que participan en una totalidad protectora que los abarca"

En esta concepción se exige a las iniciativas populares que se subordinen a los "intereses de la nación" (fijados por el Estado) y se descalifican los intentos de organización independientes. También suele recurrirse al origen étnico o al orgullo histórico para reforzar la afirmación nacional. **La política cultural de esta tendencia identifica la continuidad de lo nacional con la preservación del Estado.** Esta política favoreció en el primer gobierno peronista el desarrollo de la cultura subalterna (por ejemplo el tango) y generó una industria cultural bajo la protección del Estado (política nacional de radiodifusión, creación de estudios de cine) que legitimó y divulgó muchos temas y personajes populares.

El autor entiende que "Rara vez el nacionalismo populista reconoce que muchos ingredientes conformistas o fatalistas del folclor deben ser reformulados (...)"

d) *La privatización neoconservadora*: Aquí Canclini señala que la corriente hegemónica del momento en que escribe el libro es la que "desarrolla una política coherente con la reorganización monetarista de las sociedades latinoamericanas". Señala que tras la crisis económica internacional de mediados de los setenta, se reorganiza el modelo de acumulación y se restringe el gasto público en servicios sociales, entre ellos el financiamiento de programas educativos y culturales (este relato contextual se condice con el que detallamos antes en el Marco Teórico).

En cuanto a la política cultural que promueve esta doctrina neoconservadora, Canclini señala que su objetivo es "fundar nuevas relaciones ideológicas entre las clases y un nuevo consenso que ocupe el espacio semivacío que ha provocado la crisis de los proyectos *oligárquicos* –que dieron origen a la cultura de elites-, de los proyectos *populistas* –que impulsaron la reivindicación de las culturas y los movimientos populares- y de los proyectos *socialistas* de los años sesenta y setenta –que intentaron fundar una nueva cultura política en las luchas revolucionarias. Para lograrlo, los principales recursos son transferir a las empresas privadas la iniciativa cultural, disminuir la del Estado y controlar la de los sectores populares".

Así, la reducción de los fondos públicos y las exigencias de productividad impuestas por la tecnocracia monetarista, lleva a los Estados a reducir las acciones "no rentables" y los eventos que "no se autofinancien" y concentra la política cultural en la promoción de grandes espectáculos de interés masivo.

e) *La democracia cultural*: Concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de "alta cultura". Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. Sin embargo, Canclini señala que se han realizado varias críticas a este paradigma, de entre ellas destacan dos. La primera sostiene que la democratización, cuando consiste sólo en divulgar la alta cultura, implica una definición elitista del patrimonio simbólico y la imposición paternalista al resto de la población. La otra crítica plantea que el distribucionismo cultural ataca los efectos de la desigualdad entre las clases pero no cambia las formas de producción y consumo de bienes simbólicos. El autor explica que "Las investigaciones realizadas sobre consumo cultural en Europa, y los escasos estudios existentes en América Latina, demuestran que las diferencias en la apropiación de la cultura tienen su origen en las desigualdades socioeconómicas y en la diversa formación de hábitos y gustos en distintos sectores".

f) *La democracia participativa*: Las críticas al paradigma anterior han llevado a formular un paradigma alternativo que "apunta más a la creatividad que a las obras, más a la participación en el proceso que al consumo de sus productos" (Vidal-Beneyto citado

por Canclini). Esta postura entiende que ya que no hay una sola cultura legítima, la política cultural no debe dedicarse a difundir sólo la hegemónica sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad. Este paradigma es fundamentalmente el proyecto de movimientos y grupos alternativos y también ha recibido algunas críticas: “Por una parte, se señala que estos grupos idealizan a los sectores populares (etnias indígenas, clase obrera, grupos subalternos) imaginándolos ajenos a las contradicciones del desarrollo capitalista, como fuerzas enteramente contestatarias e impugnadoras. Tienden a aislar sus condiciones mediatas de vida, a exagerar su “resistencia a la dominación” y descuidar la participación de las clases populares en los procesos estructurales de las sociedades de masa. Por lo mismo, estos movimientos ejercen cierta oposición en ámbitos restringidos, pero no logran construir alternativas culturales, ni menos formular políticas, a escala de la sociedad global, para disputar efectivamente la hegemonía a los grupos dominantes”.

Para finalizar su Introducción, Canclini deja planteadas las que señala como dos problemas claves para construir políticas populares en cultura:

- *La investigación de la vida cotidiana y las necesidades populares.*
- *La reorganización de la cultura bajo el desarrollo industrial tecnológico*

Este último punto señalado por el autor no es otra cosa que la conformación de la llamada “Cultura Mediática” y otros términos con los que desde las Ciencias de la Comunicación se explica la influencia de los Medios Masivos de Comunicación en los procesos culturales (conceptos como “Modelos Mentales Mediados por los Media” de Gallino y “aculturación” de Gerbner hacen referencia a estos procesos). En este sentido, se plantea como clave profundizar sobre la influencia (recíproca) entre los medios de comunicación y los distintos sectores populares de la provincia de Mendoza, para procurar desentramar esa “reorganización de la cultura” a la que refiere Canclini.

Para finalizar, el autor plantea una última inquietud: “La política cultural debe ser también una política del placer” afirma. Explica señalando que “Hoy reconocemos que los procesos culturales son espacios donde se construyen la unidad simbólica de cada nación y las diferencias entre las clases, donde cada sociedad organiza la continuidad y las rupturas entre su memoria y su presente. Pero la cultura es además el territorio donde los grupos sociales se proyectan hacia el futuro, donde elaboran práctica e imaginariamente sus conflictos de identidad y realizan compensatoriamente sus deseos. Por esto mismo, gran parte de lo que llamamos cultura no tiene utilidad práctica. (...) todos los pueblos invierten esfuerzo, tiempo y dinero en fiestas y producción de objetos superfluos, en pintarse el cuerpo y decorar su entorno, en muchas actividades que no tienen otro fin que el goce estético y el enriquecimiento de la comunicación. La mayoría de estas prácticas son efímeras (...) Importa el gasto que se realiza en ellas por lo que significan como placer y experiencia”.

1.3. Los '80: intelectuales latinoamericanos discuten sobre Políticas Culturales

En el libro arriba citado de García Canclini, se publican una serie de escritos que abordan la temática que nos ocupa a través de la mirada de la realidad cultural de distintos autores del continente hacia el retorno a la democracia tras las últimas dictaduras militares. Por la perspectiva, por la cercanía o similitudes con nuestras realidades culturales locales, por las propuestas elaboradas, hemos elegido aquí dos de estos textos de los que extraeremos los puntos principales. Uno que aborda la temática desde las culturas indígenas en México y otro que desde Chile analiza las oportunidades que existen para actuar mediante políticas culturales.

a. Guillermo Bonfil: Las Políticas Culturales y la cultura de los pueblos indios

Desde México, el autor (antropólogo y uno de los referentes de la investigación en torno a la cultura indígena y las Políticas Culturales en su país) señala cómo, positivamente, se ha avanzado desde el indigenismo integracionista (que tenía como objetivo sustituir la cultura india –a la que ni siquiera se le atribuía “verdadera cultura” sino más bien costumbres- por otra cultura, la “cultura dominante occidental y cristiana”) al reconocimiento de la legitimidad, por parte de varios gobiernos, del pluralismo étnico y hacia un “indigenismo participativo” (“ya no se trata de una política *para* los indios, sino *con* los indios”).

Sin embargo, el autor señala que ante este nuevo indigenismo persiste “una visión ingenua que se manifiesta en algunas concepciones implícitas o explícitas”:

- Una tendencia a idealizar románticamente a las culturas indias en la que no se toma en cuenta el proceso de dominación que han padecido por más de cinco siglos. “Con esto se eliminan, por una parte, muchas reivindicaciones históricas fundamentales; por otra parte, se cancela, de hecho, la posibilidad de que se *actualicen* las culturas indias, es decir, de que alcancen su ser contemporáneo que les ha sido negado por la dominación colonial”

- Otra tendencia en reducir la especificidad cultural de los pueblos indios a una serie de rasgos “folclóricos” y, por lo tanto, de centrarse únicamente en que se conserven esos rasgos (danzas, indumentaria, música, ritos y fiestas) “casi siempre, aunque no se diga, para deleite de turistas que buscan color local”. “Aquí hay, por un lado, una concepción atomizada de la cultura, que se entiende como un conjunto de rasgos aislados e inconexos de entre los cuales puede elegirse a discreción cuáles se conservan y cuáles desaparecen o cambian. Por otro lado, existe un tinte de mentalidad colonial que admite la diferencia cultural siempre y cuando se reduzca únicamente a rasgos exteriores”.

- Una tercera tendencia tiene que ver con la concepción de la inmovilidad de las culturas indias, que considera que cualquier cambio es contaminante y atenta contra la pureza de las culturas indias y contra la identidad de los pueblos. “La sola concepción de una cultura estática ya es aberrante, todas las culturas cambian, permanentemente; el cambio, la transformación, es la forma de ser de la cultura. En ese sentido, no hay culturas “puras”. Existe en este planteamiento una visión colonial, museística, de la especificidad cultural de los pueblos indios. Es otra manera de imponer: ustedes no cambien porque nosotros (que sí cambiamos) sabemos que es mejor que permanezcan tal cual están”.

- La última concepción es aquella en la que subyace la convicción de que no existen en verdad otras metas ni otros caminos para el desarrollo de las sociedades, que no sean los de las sociedades occidentales.

Tras detallar estas –peligrosas- tendencias, el autor se detiene más adelante en su propuesta respecto a las políticas culturales en relación a los “pueblos indios” (como entiende conveniente llamarlos). Señala que las políticas culturales “deberían ser definidas y puestas en práctica por los propios pueblos indios. (...) Esto implica autonomía: no más una política cultural *para* los pueblos indios, sino las políticas culturales *de* los pueblos indios”.

Entiende que esto no es fácil ya que “la condición actual de la mayoría de los pueblos indios presenta problemas y limitaciones severas para empresas como la de definir e instrumental una política cultural propia”. Desde la destrucción de la organización social y la eliminación de élites intelectuales indias por parte del orden colonial hasta los innumerables efectos de todos los recursos impuestos durante 500 años para lograr la hegemonía del sistema imperante (como convencer a muchos indígenas de que efectivamente la cultura dominante es superior). Y, en la base del problema, el empobrecimiento real y creciente de los pueblos indios y su pérdida de recursos materiales, lo cual limita las posibilidades de emprender políticas culturales autónomas. “Las limitan, por una parte, porque restringen la capacidad de producción

cultural en el más amplio sentido del término; también porque plantean problemas inmediatos que sólo con un alto nivel de conciencia política y ética pueden entenderse y manejarse en el marco alternativo de un proyecto cultural autónomo”.

Finaliza el texto esbozando algunas propuestas que conduzcan a allanar el camino para lograr el objetivo final señalado en materia de políticas culturales y culturas de los pueblos indios. Señala la importancia de “favorecer los procesos de recuperación cultural y consolidación de las etnias, es decir, ampliar y diversificar los espacios de su propia cultura, aquellos en los que el grupo tiene control sobre los recursos culturales. En ese sentido, y con esa intención última, deben revisarse y orientarse las políticas culturales gubernamentales, con la participación indispensable de los propios pueblos indios a través de sus organizaciones y representantes legítimos”.

Postula que es necesario, también, “abrir espacios para el intercambio de experiencias y diálogo intercultural entre dirigentes, maestros y promotores indios, funcionarios gubernamentales y técnicos indigenistas, investigadores y todas las personas interesadas en la construcción de una sociedad plural y democrática, a fin de que sea posible avanzar en el análisis de los aspectos teóricos, metodológicos y prácticos de la recuperación cultural en contextos multiétnicos”. Finalmente, señala que “la formación de cuadros originarios de los diversos pueblos indios para desarrollar tareas orientadas a la autonomía cultural, es un paso indispensable y urgente. Los programas de capacitación han de cuidar con especial atención no caer en visiones etnocéntricas que contradicen el proyecto de autonomía cultural”.³⁰

b. José Joaquín Brunner: Políticas Culturales y democracia

El texto de Brunner publicado en el libro *Políticas Culturales en América Latina* tuvo una primera y más extensa versión en un Seminario sobre Políticas Culturales en la transición a la democracia realizado en Chile, desde donde el autor escribe, en 1985. El mismo texto aparece nuevamente en el libro publicado por el autor en 1988, *El espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Como el libro ha sido referente también en la temática en América Latina, antes de pasar al capítulo publicado en el libro de Canclini nos detendremos en algunas consideraciones sobre Políticas Culturales que Brunner realiza en su propio libro.

Allí, señala que “(...) intervenir políticamente en la cultura, o sea, *hacer políticas culturales* es una materia compleja y delicada. Es como zurcir el mar con una aguja. Es **introducir una voluntad programadora en medio de un universo comunicativo** que se mueve con autonomía pero que está sujeto, al mismo tiempo, a múltiples condicionamientos de tipo institucional, sin que estos últimos agoten jamás las posibilidades de la cultura, de su creación, transmisión y recepción.”³¹

Más adelante, continúa profundizando en la temática acerca de qué significa hacer Políticas Culturales. Entiende que para hablar de Políticas Culturales hay que distinguir, por lo menos, dos planos de constitución de la cultura. Uno que llama “microscópico”, propio de la esfera privada “donde los individuos interactúan entre sí elaborando directamente un mundo de sentidos compartidos”. Brunner entiende que en este plano la cultura apenas puede ser tocada por Políticas, “o sea, por diseños deliberados de intervención por medio del empleo de medios eficaces procurando obtener efectos deseados”. Tiene que ver, este plano, con el vocabulario de un grupo o formas de sentarse en la mesa, como ejemplifica el autor, esfera que entiende queda exenta de políticas por pertenecer al plano íntimo, personal.

El otro plano de la cultura es de dimensiones “macrosociales” y públicas, “de procesos institucionales a través de los cuales la cultura es elaborada, transmitida y

³⁰ BONFIL, GUILLERMO (1987) Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales. En *Las Políticas culturales en América Latina*.

³¹ BRUNNER, JOSÉ JOAQUIN (1988), Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales.

consumida de maneras relativamente especializadas”. Éste es el plano de la “cultura socialmente organizada” y remite a la noción sociológica de cultura, donde ésta aparece como una “organización de la cultura, es decir, el conjunto de agentes, instituciones (o aparatos), procesos y medios que se encuentran involucrados en una producción simbólica socialmente organizada para llegar a públicos especializados a través de específicos canales de comunicación”. Brunner entiende que las Políticas Culturales tienen por objeto la cultura en este segundo plano, y en función de esto las define como **“los intentos de intervención deliberada, con los medios apropiados, en la esfera de constitución pública, macrosocial e institucional de la cultura, con el fin de obtener efectos buscado. (...) Más ampliamente dicho, esas políticas pueden encaminarse a mantener, modificar parcialmente o a alterar por completo los arreglos fundamentales que definen el modo de producción y transmisión de la cultura en una sociedad determinada.”**³²

1.4. Discusiones actuales en Latinoamérica

En los años recientes en América Latina han proliferado las investigaciones sobre Políticas Culturales e incluso varios autores han enfatizado en éstas como un área de intervención crucial. Conjuntamente, se ha introducido a las mismas como un área de debate y discusión crucial en las agendas de organismos internacionales como el BID, la UNESCO, la OEI, el Banco Mundial.³³

En este sentido, la investigadora mexicana Ana María Ochoa Gautier, en un texto presentado en la 3ra Reunión del Grupo de Trabajo de CLACSO "Cultura y Poder", titulado “Políticas culturales, academia y sociedad: intermediaciones” y posteriormente publicado como parte del libro *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (compilado por Daniel Mato), refiere a la multiplicidad de aproximaciones a la noción de Políticas Culturales en Latinoamérica, la cual explica a partir de las “diferentes maneras cómo intelectuales, instituciones o distintos tipos de organizaciones (grupos de artistas, movimientos sociales) se han apropiado de la idea cada vez más común en los últimos tiempos de que la cultura es un campo organizativo que se puede articular para lograr fines de consolidación o transformación simbólica, social y política específicos (UNESCO, 1999, 2000)”.

Así, la autora presenta tres nociones contemporáneas de Políticas Culturales, entre ellas la que ya citamos de García Canclini. La segunda definición que la autora propone es la de Alvarez, Dagnino y Escobar: “Interpretamos la política cultural como el **proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto**. Esta definición de política cultural asume que las prácticas y los significados -particularmente aquellos teorizados como marginales, opositivos, minoritarios, residuales, emergentes, alternativos y disidentes, entre otros, todos éstos concebidos en relación con un orden cultural dominante- pueden ser la fuente de procesos que deben ser aceptados como políticos”.³⁴

La tercera definición que Ochoa propone es la de Tixeira Cohelo, que sostiene: “La política cultural constituye una **ciencia de la organización de las estructuras culturales** y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos

³² BRUNNER, JOSÉ JOAQUIN (1988), *ob.cit.*

³³ OCHOA GAUTIER, Ana María (2002) *Políticas culturales, academia y sociedad*. En MATO, Daniel (comp.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*.

³⁴ Extraído por la autora de: ALVAREZ, Sonia, Dagnino, Evelina y ESCOBAR, Arturo (1999) *Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina*. En: Arturo Escobar: *El Final del Salvaje. Naturaleza, Cultura y política en la antropología contemporánea*.

comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas.”³⁵

Por su parte, Juan Luis Mejía Arango (Universidad EAFIT – Medellín-) en un artículo publicado en la Revista *Pensamiento Iberoamericano*³⁶ hace un recorrido por la evolución de las políticas culturales de América Latina desde 1987 hasta 2009, tomando como fecha referencial 1987, año de publicación del libro *Las Políticas Culturales en América Latina* editado por Néstor García Canclini. Y aunque reconoce que no han pasado muchos años desde la publicación de este libro, señala los importantes cambios contextuales que en este período se han sucedido: “en 1987 no había concluido la terrible noche de las dictaduras, el narcotráfico apenas se insinuaba, Internet era una fantasía de la ciencia ficción, el neoliberalismo y las nuevas concepciones sobre el papel del Estado se cocinaban en Washington, aún no se hablaba de desarrollo sustentable, Hugo Chávez era un joven oficial del ejército venezolano, el muro de Berlín dividía un mundo bipolar.(...) Las políticas culturales no pueden ser ajenas a tantos cambios.”

Describe así, que cuando se publicó el libro de García Canclini, **las políticas culturales de los países latinoamericanos** seguían teniendo como soporte legal el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y tenían como objetivo el **fortalecimiento de la identidad cultural** que fue el eje predominante en las Conferencias de Yakarta, Accra y Bogotá, preparatorias de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales celebrada en México en 1982.

En los años posteriores a la Declaración de México, la preservación y promoción de la identidad, y la dimensión cultural del desarrollo se convirtieron en el objetivo central de los documentos sobre políticas culturales en América Latina. Como soporte de estos documentos, se encontraría el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948): el derecho de todo individuo a pertenecer y tomar parte de una cultura. Así, con el fin de garantizar el derecho individual a la cultura, surge el deber del Estado de protegerlo a través de las políticas culturales.

Sin embargo, mientras los documentos oficiales pregonaban la preservación y promoción de la identidad como eje de las políticas, las ciencias sociales (antropología, sociología, historia) cuestionaban la existencia de una identidad. El mito de las naciones homogéneas culturalmente se empezó a desvanecer. En los Estados no había cultura, sino **culturales**. El mito fundacional de la homogeneidad cultural, sobre el que se construyeron los Estados nacionales latinoamericanos, se derrumbó.

Por tanto, el autor señala que política cultural basada en la preservación de la identidad (interpretando que cuando esos documentos hablan de “identidad” lo hace, siempre, en referencia a la “identidad nacional”, frente a la cual reconocen la igualdad de las diferentes culturas, de los diferentes Estados) quedó hecha añicos. De la misma manera, explica que el soporte jurídico de reconocer la acción estatal en la garantía al derecho individual “a la cultura” quedó corto en su alcance. Arango cita entonces al profesor Jesús Prieto de Pedroc que en su libro *Cultura, culturas y Constitución* sostiene que la diversidad lleva implícita la existencia de otros derechos, no ya individuales sino colectivos, que son “los derechos de la cultura”. El derrumbe afectó, también, la institucionalidad cultural pensada para interpelar la cultura y no las culturas. De esta manera, en las últimas dos décadas del siglo XX y en la primera del XXI, los Estados latinoamericanos se “refundán”, se “reconstituyen”, se “reconocen” desde la diversidad, lo multiétnico, lo pluricultural, lo plurinacional, lo intercultural. (conceptos tomados de las distintas constituciones latinoamericanas).

³⁵ Extraído por la autora de: COHELO, Teixeira (2000) *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*.

³⁶ MEJÍA ARANGO, Juan Luis (2009) *Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009*. En Revista *Pensamiento Iberoamericano* “*El poder de la diversidad cultural*” N° 4- 2da época. Néstor García Canclini y Alfonso Martinelli (Coordinadores).

El autor entiende, entonces, que al definir la plurinacionalidad, es decir la coexistencia de pueblos originarios, comunas, comunidades o nacionalidades en el territorio del Estado, las constituciones reconocen, consecuentemente, los derechos colectivos. Sin embargo, sostiene que la gran encrucijada que viven muchos de estos países es cómo resolver de manera armónica la tensión natural que genera la diversidad. De igual manera la gestión cultural adquiere nuevos y complejos retos. De la relativa fácil gestión de los tres pilares clásicos de la administración cultural (fomento a la creación, protección del patrimonio y divulgación cultural) se pasa a una compleja trama de relaciones con otros sectores y con nuevos campos de acción impensables dos décadas antes.

Incluso, sostiene que el cambio de paradigmas de Estado que plasman las constituciones de última generación no están acompañadas de una transformación en la estructura y concepción de la institucionalidad cultural, y ésta sigue interpellando a una nación blanca, cristiana y de habla castellana.

Respecto a la institución estatal dedicada a abordar la cultura el autor señala que ésta varía entre dos modelos: el directo, vía Ministerio de Cultura, teniendo como guía el Ministerio de Cultura de Francia (1959); y el indirecto, teniendo como ejemplo el Arts Council of Great Britain, creado por John Maynard Keynes, en 1946. Y describe que, en términos generales, se puede afirmar que en las últimas creaciones institucionales se adopta una forma híbrida, que combina Ministerio y Consejo. “En general existe consenso en que **la formulación de la política debe hacerla un órgano colectivo** (consejo, congreso, cabildo) y **la ejecución de la política un ente ejecutivo** (ministro, secretario, presidente del consejo)”.

A toda esta situación contribuiría el cambio de modelo de desarrollo que se genera en América Latina en los años noventa del pasado siglo. De alguna manera, la institucionalidad cultural latinoamericana surgió como parte de las reformas del Estado que se generan como consecuencia del modelo económico implantado en la década del sesenta. “El modelo, basado en la sustitución de importaciones, la protección económica y la urbanización, implicó también la reforma administrativa del Estado. El sector cultural entró en la reforma, más desde un aspecto de racionalidad administrativa que de concepción de la cultura. (...) En efecto, la primera institucionalidad tenía como propósito aglutinar bajo un solo ente la dispersión de instituciones que desde el siglo XIX habían surgido en estos países y que se alojaban en distintas instancias de los organigramas estatales. Las bibliotecas, archivos, teatros, museos y conservatorios fueron recogidos bajo un solo ente generalmente adscrito a los ministerios de educación. Desde el punto de vista funcional la institucionalidad se basaba en la difusión cultural, fomento a las bellas artes y protección al patrimonio cultural. Treinta años después, el modelo económico da un giro de 180 grados. A partir del llamado Consenso de Washington, los postulados sobre los que se había construido el modelo económico, y se habían reestructurado administrativamente los Estados, se derrumba. La protección es anatema. El nuevo paradigma es la libertad de mercados. Las empresas estatales, configuradas para prestar servicios básicos, pasan a manos privadas. El Estado se reduce a su mínima expresión y la institucionalidad cultural no es ajena a esta tendencia. Se presenta, entonces, una gran paradoja: mientras las constituciones reconocen que la cultura es “fundamento de la nación”, mientras los movimientos sociales reivindican el papel fundamental de la cultura, mientras los documentos internacionales definen a la cultura como “el fin último del desarrollo” (Informe Pérez de Cuellar, declaración de Estocolmo 1998), la institucionalidad cultural se ve debilitada económica, conceptual y políticamente”. El discurso neoliberal frente a la cultura se sustenta en que la dimensión cultural gira en la órbita de la libertades de pensamiento, creación y expresión y, por tanto, como en la primera generación de Derechos Humanos, la obligación del Estado es de “no hacer”, es decir, abstenerse de actuar, pues su acción, a través del dirigismo estatal o la censura, pone en riesgo las libertades sagradas. Según esta concepción el derecho a la cultura es un derecho individual y no social.

A finales de la década de los años noventa, una serie de publicaciones y eventos retoman el tema del papel de la cultura en el desarrollo.

Así, “ante la impresionante bibliografía generada por intelectuales latinoamericanos y ante los innumerables campos de acción cultural que se desprenden de sus estudios, el autor se pregunta: “¿por qué motivo semejante producción intelectual no logra influir de manera contundente en el contenido de las políticas?” Y como respuesta, sostiene que la UNESCO es el lugar desde donde se abreva buena parte de la acción cultural en el continente. Fundamentalmente, en lo que el autor denomina “segunda generación de convenciones promovidas por la UNESCO³⁷”.

1.5. La institucionalidad de la cultura en Argentina y Mendoza

Por su parte, aunque Juan Luis Mejía Arango en su repaso por las instituciones estatales que en los distintos países latinoamericanos abordan lo cultural no hace referencia a la situación en nuestro país, creemos importante detenernos en la temática en nuestro contexto nacional y provincial. Para ampliar esto, recurriremos a algunos fragmentos de un artículo de Rubens Bayardo publicado en el libro *Políticas Culturales en Ibero-América*³⁸ en los que se ocupa a la temática de “la organización del área encargada de las políticas culturales nacionales y sus principales instituciones” en el país. Allí señala que la primera organización centralizada del área fue la Comisión Nacional de Cultura (1935) dependiente del Poder Ejecutivo, antecedente de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, creada en 1948. Postula que el área ha variado reiteradamente su posición en la estructura y en la jerarquía del Estado nacional. Con el regreso del país a la democracia, durante la presidencia del radical Raúl Alfonsín (1983-1989), se la incluyó en el organigrama de la Administración Pública Nacional como Secretaría de Cultura dependiente del Ministerio de Educación y Justicia. Así se mantuvo en los primeros años del gobierno peronista de Carlos Menem. Pero desde 1991 bajó al rango de Subsecretaría, dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Luego, durante la segunda presidencia de Menem en 1996, el área de cultura se separó del nuevo Ministerio de Educación y pasó a ser una Secretaría directamente dependiente de la Presidencia de la Nación. Se elevó su jerarquía al rango de Secretaría de Estado, pasando así a integrar el Gabinete de Ministros y a contar con un renglón presupuestario propio establecido por ley. Prácticamente desde ese mismo momento comenzaron a circular versiones más o menos oficiosas acerca de la constitución de un Ministerio de Cultura o de un Ministerio de Deporte, Cultura y Turismo, que afianzaría esta elevación de rango, pero esto no llegó a concretarse. Sin embargo bajo el gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001) la Secretaría fue durante un período de Cultura y Medios de Comunicación, y en otro de Cultura y Comunicación, para regresar posteriormente a ocuparse exclusivamente de Cultura.

La actual estructura de la Secretaría de Cultura de la Nación (SCN, cuyo Secretario es Jorge Coscia) está vigente desde el 2002 y según consta en la web institucional³⁹, incluye cinco Direcciones Nacionales: la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos, la Dirección Nacional de Artes, la Dirección Nacional de Política Cultural y Cooperación Internacional, la Dirección Nacional de Acción Federal y la Dirección Nacional de Industrias Culturales.

³⁷ MEJÍA ARANGO, Juan Luis (2009) Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. En Revista *Pensamiento Iberoamericano “El poder de la diversidad cultural”* N° 4- 2da época. Néstor García Canclini y Alfonso Martinelli (Coordinadores).

³⁸ BAYARDO, Rubens (2009), Las políticas culturales en la Argentina. En CANELAS RUBIM, Antonio y BAYARDO, Rubens (coordinadores), *Políticas Culturales en Ibero-América*.

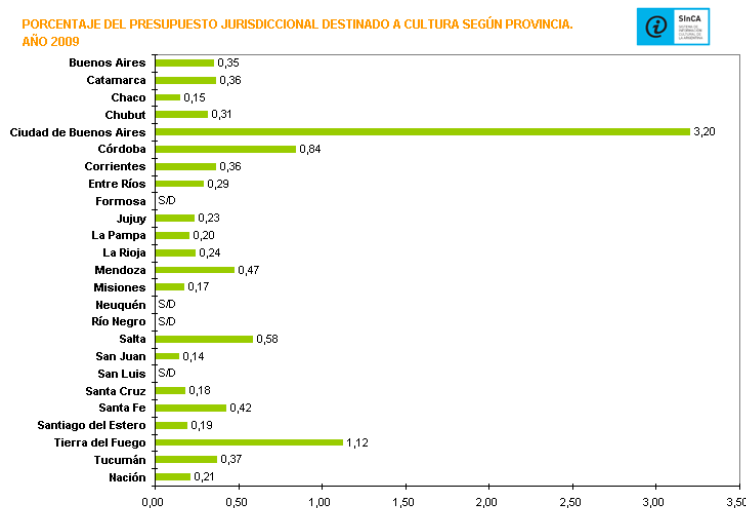
³⁹ www.cultura.gov.ar/institucional/

Por su parte, en Mendoza la Secretaría de Cultura está organizada bajo la siguiente estructura: Secretario (Prof. Ricardo Scollo), Coordinación de Acción Territorial, Dirección de Exportación Cultural y Desarrollo de Recursos, Dirección de Desarrollo Cultural, Dirección del Fondo Provincial de la Cultura, Dirección de Producción Cultural, Dirección de Patrimonio Cultural y Dirección de Comunicación Cultural.

Cabe agregar aquí que ni en la provincia ni en el país hay una Ley general de Cultura, aunque desde hace algunos años a nivel nacional se plantea con fuerza desde diferentes sectores el impulso de la Ley Federal de Cultura.

a. Presupuesto cultural en Argentina

En este apartado, procuraremos delinear algunos aspectos que hacen a la realidad cultural actual en el contexto nacional en lo que refiere a presupuesto. La fuente de información para este punto es la publicada en el “Sistema de información cultural de la Argentina”⁴⁰, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación. Reproducimos aquí un cuadro de la situación al 2009, el más reciente publicado:



En este cuadro, Mendoza aparece con un 0.47% del presupuesto destinado a cultura, un monto ínfimo, que sin embargo es superior al de muchas de las provincias. A la cabeza figura la Ciudad de Buenos Aires con un 3.20% y San Juan como la provincia que menos destina a cultura con un 0.14%.

Ampliamos esta información con otro cuadro comparativo, esta vez uno que discrimina el presupuesto cultural anual por habitante, según las provincias. Seleccionamos nuevamente el último período publicado, que corresponde a 2009.

⁴⁰ www.sinca.cultura.gov.ar

Provincia	Presupuesto Cultural por Habitante 2009
Buenos Aires	\$ 12.63
Catamarca	\$ 25.58
Chaco	\$ 8.26
Chubut	\$ 37.93
Ciudad de Buenos Aires	\$ 169.25
Córdoba	\$ 26.50
Corrientes	\$ 11.64
Entre Ríos	\$ 9.04
Formosa	S/D
Jujuy	\$ 11.39
La Pampa	\$ 13.88
La Rioja	\$ 16.32
Mendoza	\$ 17.93
Misiones	\$ 6.44
Neuquén	S/D
Río Negro	S/D
Salta	\$ 23.34
San Juan	\$ 7.20
San Luis	S/D
Santa Cruz	\$ 44.10
Santa Fé	\$ 16.44
Santiago del Estero	\$ 10.40
Tierra del Fuego	\$ 48.37
Tucumán	\$ 14.05
Nación	\$ 11.85

Fuente: Elaboración propia del SInCA en base a información provista por los Organismos de Cultura Provinciales y las proyecciones de población de INDEC, elaboradas según los resultados del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001.

Es importante realizar un cruce de estos dos cuadros, puesto que sólo el porcentaje destinado a cultura no dice mucho, ya que su incidencia real varía según la cantidad de habitantes entre los que éste se distribuya. Así, aunque Mendoza está superando la media con su 0.47% destinado a cultura, la provincia se ubica por debajo de la media de \$25 por persona destinados cultura a nivel nacional, recibiendo sus habitantes sólo \$17.93 anuales en 2009.

Respecto a la evolución presupuestaria provincial en materia de cultura, el libro "Hacer la cuenta"⁴¹ describe: "la provincia de Mendoza muestra una tendencia creciente en los montos ejecutados, pero una fuerte disminución en términos relativos a partir del año 2008. En el año 2006 Mendoza gastaba \$15.292.449 en cultura, lo que representaba un 0,56% de participación en el presupuesto total provincial. Durante los años 2006 y 2007, el presupuesto crece en términos absolutos, pasando a \$18.904.010 y \$23.291.122, respectivamente. Esta suba también se produce en términos relativos, pasando del 0,56% al 0,60% la participación presupuestaria para ambos años. Es dable destacar que estos porcentajes eran relativamente altos en comparación con otras provincias argentinas. Hacia el año 2008, el presupuesto sigue creciendo en términos absolutos y pasa a \$30.250.523. Sin embargo desciende en términos de participación presupuestaria al 0,48%, porcentaje que se mantiene estable en el año 2009 (0,47 %).

⁴¹ SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL DE LA ARGENTINA (2010), Hacer la cuenta. La gestión pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura.

1.6. Políticas Culturales y culturas populares

El investigador guatemalteco Celso A. Lara Figueroa, quien posee una vasta trayectoria en el continente en materia de desarrollos teóricos sobre folclore y cultura popular aborda la temática que nos ocupa en su artículo “*Apuntes teóricos sobre la investigación de la cultura popular en América Latina*”⁴². Allí sostiene que uno de los rasgos más importantes en relación con la investigación, promoción y difusión de la cultura, estriba en conocer y manejar su carácter histórico, “el que en los últimos tiempos se ha intentado desvirtuar, transformar y reducir mecánicamente a la expresión última de sí misma: su expresión concreta pero abstracta, en el sentido de aislarla de todo su contexto histórico y social. De esta manera se habla de un arte popular, de una artesanía tradicional, a las cuales hay que modificar para adaptarlas a las nuevas corrientes de gustos y modas del capitalismo, sin tomar en cuenta el sentido cosmogónico profundo que para cada uno de los pueblos representan estas manifestaciones de la creación colectiva.”

Así, el autor reafirma que son las condiciones económico-sociales las que constituyen la base de la cultura, por lo que ésta no puede ser comprendida en abstracto. Esto le permite afirmar que si la cultura es concreta y existe como expresión de las fuerzas sociales que componen la sociedad, es la expresión de una sociedad dividida en clases, por lo que puede hablarse de una cultura dominante o hegemónica y una cultura subalterna o periférica. La interacción de ambas culturas conformaría el patrimonio cultural de un pueblo. “Este patrimonio se percibe a través de la obra de sus artistas, de sus intelectuales, pero también, por medio de las creaciones anónimas, materiales o no, surgidas del alma popular -en el sentido de Gramsci y no de Heine-, y a través de un conjunto de valores propios y auténticos que dan un sentido a la vida colectiva de una sociedad”.

Habiendo afirmando entonces la existencia de esa cultura “subalterna o periférica”, que no es otra que la cultura popular, avanza y afirma que ésta “quedará a nivel de disquisiciones académicas, a nivel de discusión, a nivel de llanto y suspiros, pero no de aprehensión científica, si no se acciona conjuntamente con el portador de esta cultura específica. (...) Es la **investigación participativa**, la del binomio investigador-cultor de la cultura -valga el pleonasma-, la que permite encontrar las auténticas raíces de nuestros pueblos”.

Así, entiende que **cualquier acción que desee realizarse en beneficio de las culturas populares debe estar basada en una política cultural que contemple como aspecto prioritario la investigación participativa de la realidad socioeconómica que rige el sector de la cultura tradicional.**

Entiende, además, que el papel de investigador está íntimamente ligado a la difusión y aplicación de esta investigación participativa, la cual debe hacerse a varios niveles, a saber:

1. A nivel de los propios portadores de la cultura popular tradicional.
2. A nivel de los otros grupos sociales -en particular las capas medias-.
3. A nivel de organismos nacionales de cultura y educación.
4. A nivel de los organismos internacionales.

Para finalizar su propuesta, sostiene que es imprescindible incorporar la cultura popular tradicional a la educación de nuestros países.

Al respecto de los desarrollos de este autor, creemos importante aclarar que, si bien, sus desarrollos constituyen un interesante aporte en cuanto a propuesta de acción cultural que parte de la investigación, no podemos perder de vista que su concepción de la cultura popular es una cultura, primero, en singular; luego tradicional, es decir, vinculada a determinados “cimientos de identidad” tanto nacional como latinoamericana y, por último, vinculada estrechamente con lo “nacional”. Quedan

⁴² LARA FIGUEROA, Celso (1998), *Apuntes teóricos sobre la investigación de la cultura popular en América Latina*, en: *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina*.

fuera de sus teorizaciones, entonces culturas populares que llamaríamos “no tradicionales”, sectores populares urbanos, rurales modernos, etc.

ANÁLISIS DE POLÍTICAS CULTURALES Y “CULTURAS POPULARES” EN EL CONTEXTO LOCAL

1. Metodología utilizada

Para realizar el presente análisis de la realidad cultural de la provincia de Mendoza, nos hemos circunscripto al contexto actual, particularmente a partir del 2008, comienzo de la última –y actual- gestión de gobierno. Hemos utilizado una metodología cualitativa, a partir de la realización y análisis de una serie de entrevistas. El objetivo es que ellas nos permitan señalar algunas características del panorama cultural local, y mediante las voces de distintos actores culturales, analizar la situación de las políticas culturales en Mendoza respecto a las culturas populares. A tal fin, hemos escogido a personas representativas del medio local. Las entrevistas realizadas son a los siguientes actores culturales:

1. Entrevista a la Lic. Graciela González de Díaz Araujo, profesora de literatura, docente y Directora de Investigación y Desarrollo de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.
2. Entrevista a Sonia De Monte, dramaturga, cuentista, poeta, novelista y actriz. Directora de Ediciones Culturales de Mendoza.
3. Entrevista David Blanco. Actor, profesor, ex Presidente de la Asociación Argentina de Actores en Mendoza.
4. Entrevista Mgter. Sonia Vicente, docente e investigadora de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.
5. Prof. Ricardo Scollo, Secretario de Cultura de la provincia de Mendoza, desde 2008 a la actualidad.

Posteriormente, procederemos al análisis de las mismas, mediante la elaboración de categorías y la correspondiente extracción de parte de las entrevistas que se relacionen con las mismas. Así mismo, realizaremos también un análisis de la página web de la Secretaría de Cultura. El objetivo es analizar, tanto desde lo realizado (a través de las opiniones recogidas en las entrevistas y lo observado en la web) como desde lo discursivo (entrevista Secretario) las Políticas Culturales estatales locales en relación a las culturas de los sectores populares.

2. Elaboración de categorías y análisis de entrevistas

Para proceder al análisis, determinaremos 4 categorías útiles a los fines de nuestra investigación. En cada una de ella citaremos extractos de las entrevistas que correspondan con las mismas.

Las categorías son:

1. Panorama cultural reciente en Mendoza (características)
2. Definición, concepto de “Cultura popular” y/o sus expresiones
3. Políticas Culturales estatales en la Mendoza reciente y actual
4. Políticas Culturales y culturas populares
5. Rol ideal del Estado en materia de Políticas Culturales

En función de estas categorías, ubicaremos a continuación fragmentos de las entrevistas que se ajustan a las mismas para proceder a su análisis.

Categoría 1. Panorama cultural reciente en Mendoza (características)

Lic. Graciela González Díaz de Araujo:

“Hablar de los últimos diez años del teatro mendocino es sumamente complejo porque en el ‘99 se crea el Instituto Nacional del Teatro. Los primeros cinco años coexisten los grandes

directores, que vienen de otra época y que son los referentes del teatro independiente. Cuando digo teatro independiente estoy hablando de un teatro que tiene que ver con el '70, con la ideología, donde hay una mística grupal, donde se persiguen metas comunes, los elencos tienen una cierta trayectoria en el tiempo. Y las personas que te puedo nombrar como referentes del teatro independiente son, obviamente, Ernesto Suárez, Gladys Ravalle, Maximino Moyano, camadas de gente que empezó en los 60. Después te puedo decir que los 2 directores mas preponderantes de una generación intermedia son Walter Neira y Victor Arrojo, cada uno con su grupo, Neira con Viceversa, arrojo con Cajamarca. ¿Qué es lo que sucede? Yo creo que hace como cinco años, con la posmodernidad, se fragmenta y se pierde todo aquello que traía el teatro independiente. Hoy en día, cuando a mi me toca evaluar qué ha pasado en los últimos años, considero que ha habido una despolitización por parte de los jóvenes, donde se nuclean en forma muy fragmentaria para un estreno, una puesta, una obra. Es decir, no hay una consolidación de grupos en pos de ideales, sino que hay encuentros fortuitos para aprender nuevas técnicas. Y ya los grupos que se conforman y el director, tiene que ver más que nada con las tendencias estéticas. Por ejemplo, Neira había sido el referente del absurdo acá en Mendoza, muy fuerte. Arrojo había buscado distintas estéticas por las que va pasando. Aparece nueva generación de dramaturgos, por ejemplo, Sacha Barrera Oro, aparece otro gran dramaturgo que esta exiliado que es Arístides Vargas, hermano de Chicho Vargas que dirige la murga del Barrio La Gloria. Y cambia el campo teatral. Al dar el Instituto Nacional del Teatro subsidios a los espectáculos, la gente trabaje en pos del producto más que en función del grupo. Esto en cuanto al teatro de sala. Paralelamente, en el teatro comunitario hay una bisagra muy importante que es Ernesto Suárez (...)"

"Suárez es el director que (...) desde los '60 ya se interesa por el teatro comunitario (...) Con el regreso a la democracia se va a producir un regreso al teatro comunitario como se hizo en los '70. Lo hizo Norman Brisky, lo hizo Suárez, tenía mucho que ver con el gremialismo y era absolutamente político. Va a aflorar en toda la argentina el deseo de utilizar al teatro como herramienta de desarrollo social. Entonces yo podría decirte que acá en Mendoza hay espacios de teatro comunitario muy importante. Uno de ellos es el teatro en la cárcel. Ahí están Pablo Flores y Ulises Naranjo. Otro es la eclosión y el nacimiento de las murgas, de las cuales la del barrio La Gloria es la más contundente, de la mano de Chicho Vargas y en su momento del padre Contreras. Aparte de un montón de murgas ya más artísticas que pasan a ser una expresión crítica, que tienen más que ver con la murga uruguaya, como Baldosas Flojas. (...) parte, Cultura esta subsidiando programas de teatro comunitario. Ahí está Jorgelina Jenón, Mario Ruarte, hay todo un programa dirigido por Lilita Bermúdez. (...) Otra cosa para el campo también importante es la creación de, hace mas o menos diez años, de la Escuela Popular de Teatro donde esta Mariú Carrera, una mujer comprometida con los derechos humanos. Allí se forman actores populares para dedicarse a murga, a teatro barrial". (...)

(...) "el teatro comunitario de hoy (...) utiliza herramientas estéticas que tienen que ver con la murga, el teatro callejero. La otra cosa sería que no persigue un fin estético en si mismo, no persigue que el producto sea bello y perfecto. Es decir que lo que le interesa es llegar a la gente para tratar de brindarles herramientas para esa comunidad. Se vuelve a un lenguaje mas simple, alejado del hermetismo del teatro de sala y se vuelve a una noción de estructura más corta de la obra donde aparecen muchos procedimientos brechtianos. Otra cosa del teatro comunitario de hoy es que utiliza todas las herramientas, la danza, el canto, la acrobacia, la murga y casi siempre lo que se hace es buscar un problema que tiene la comunidad, aislarlo o concientizar, y eso llevarlo a la obra de teatro. Ya sea mediante la técnica de creación colectiva que es improvisación que luego se reúne en un texto o darle la problemática a un dramaturgo para que escriba una obra. Ahora apunta más al desarrollo de las personas para mejorarlas, para unirlas, para superar el individualismo de la sociedad actual". (...)

Sonia De Monte:

"Yo creo que las direcciones de cultura departamentales existen sencillamente porque así está estipulado, por usos y costumbres, pero sinceramente no cumplen ninguna función excepto ser la comisión organizadora de la fiesta de la Vendimia y traer de tanto en tanto algunos espectáculos que creen que son populares (...)"

[Respecto a los cambios de denominaciones que ha ido teniendo el organismo dedicado a cultura dentro del Estado en Mendoza] "Ha habido varios avatares, porque primero fue Ministerio de Cultura, Ciencia y Tecnología, después fue Dirección de Acción Cultural, después fue creo que otra vez Ministerio de Cultura y Educación, sino me equivoco. Y después se hizo una prueba con el Instituto Provincial de la Cultura copiando precisamente estos modelos

Europeos neoliberales como de autogestión, de entes autárquicos que se manejaban con este tema, que es cierto el director de ese organismo tenía rango de ministro pero ya con la denominación de Instituto...ya te está dando una pauta de terminología ajena a la cultura.”(...) (...) Que en esta oficina, que es Ediciones Culturales de Mendoza, creada por ley, una ley que ordena que tenemos que hacer libros, cuadernos de información, folletos, etcétera, de editores mendocinos, distribuirlos y promocionarlos, y en estos últimos dos años creo que de casualidad hemos hecho 5 libros, ya te da la pauta de que, primero se está estafando a la población porque hay una ley que no se cumple. Se está estafando porque hay un presupuesto aprobado que ni siquiera sabemos a dónde va. Ediciones Culturales es un ente autárquico que no depende de ninguna dirección, como ahora de Desarrollo Cultural. Es una forma de desviar los fondos. Y hemos editado cosas buenas, no tan buenas, pero hay un panorama de lo que es la literatura en Mendoza, sus autores.”

David Blanco:

“Yo creo que el acervo cultural mendocino nace con el exterminio de los indígenas que, gracias a dios los estamos redescubriendo. Pero este exterminio y este olvido de lo autóctono nos lleva a tener que encontrar lo que somos en otros lugares, en querer parecernos más a lo extranjero. Ha sido todo un largo proceso, de negar lo que somos, de dónde venimos, de negar a nuestro pueblo, ya que hablamos de popular, su cultura, sus saberes...”

(...) “El 90% de las actividades artísticas, carnavales, encuentros artísticos, etcétera, de la provincia son hechos independientemente”

(...) “sólo un 0,47% del presupuesto se destina a cultura”

“En los `60 se llevó adelante un movimiento teatral muy fuerte, con muchas iniciativas, personas muy valiosas, con muchos ideales, y muy ligado a los sectores populares, que fue acallado después por la dictadura. Hoy creo que lo popular pasa más por las murgas que tocan ritmos pegadizos, canciones conocidas a las que les cambian la letra...ellos son los que están más cerca del decir del pueblo. Las letras reflejan lo que vive el pueblo, participan pibes de los barrios, actúan en los mismos barrios (...)”.

(...) “Salta, por ejemplo, tiene más peñas que cafés. Catamarca tiene profesores de folclore en todas las escuelas. De 8.000 leyes que hay en Mendoza no hay 10 de cultura. Eso te da un poco el panorama de la situación. En la Provincia no hay ley general de cultura (...). Y lo más terrible es que el Gobierno no se plantea estas cosas. Ni siquiera hay una denominación para cultura: fue el Instituto Provincial de Cultura, una Subsecretaría, ahora Secretaría. Lo dije en una entrevista del MDZ, ¿qué poder de negociación puede tener un subsecretario? Y a nivel municipal es más terrible, no existe presupuesto en cultura, para tener fondos los debe autorizar el Ministro de Gobierno departamental. Las direcciones de cultura departamentales son lamentables”.

Mgter. Sonia Vicente:

(...) “trabajé, por ejemplo, sobre las iglesias de Lavalle, rescatadas por la historia del arte local y por las políticas de patrimonio. Pero son en general rescatadas las más antiguas, la de las Lagunas del Rosario, la más importante de la zona de Lavalle, que le llaman “la catedral del desierto” tiene ese mérito. Si lees todo lo escrito sobre esa iglesia, tiene el mérito de haberse salvado de los terremotos, de estar en el desierto, pero no se le asignan muchos méritos estéticos, es decir, hay méritos patrimoniales: es valiosa porque es vieja, porque históricamente es representativa. Pero nadie dice “esto tiene un valor estético” o por lo menos no se lo alcanza bien a trabajar”.

“Hay otras [expresiones de la cultura popular] que nosotros hemos trabajado también mucho, que yo tengo varios trabajos, por ejemplo el caso la de las ermitas y cenotastes, que son los monumentos funerarios en los cuales no está el cavado, que generalmente uno los ve al costado del camino, en la ruta. Es una especie de muerto anónimo que tuvo una muerte violenta, que generalmente es una persona joven y a la cual se le levanta esa especie de monumento como una forma de recordarlo. Esos monumentos tienen una estética muy particular, ahí está la estética popular propiamente. La sociología se ha ocupado de eso aunque no desde lo estético. Y ahí es cuando te decía yo que muchas veces cuando se lo presento a los alumnos como un elemento de la cultura popular, que tiene un costado estético interesante, muy característico de lo popular, les cuesta mirarlo y genera un rechazo, porque todavía tienen una cabeza muy formada desde el criterio europeo. Incluso yo también tenía esa cabeza muy formada, mi padre fue artista plástico y a mí desde chica me formaron en el gusto europeo, moderno y hasta me daba dolor de estómago ver esas cosas, una reacción física.

Después cuando una, los chicos, ya puede superar esa primera instancia podés ahí trabajar todos los elementos del gusto popular”.

Prof. Ricardo Scollo:

“El panorama cultural actual local puedo afirmar que está cumpliendo un rol fundamental vinculado directamente a la construcción de “ciudadanía cultural” (...)”

Categoría 2: Definición, concepto de “Cultura popular” y/o sus expresiones

Lic. Graciela González Díaz Araujo

“Comunitario y popular [en el caso particular del teatro] coexisten. Para mi es comunitario un teatro que se hace en un lugar donde coexisten clases sociales.”

“El teatro comunitario siempre es popular porque tiene un destinatario que es el público común y corriente. Popular no significa para mí en arte que vaya dirigido a las clases sociales bajas. Popular es lo que hace Ernesto Suárez que tiene lleno Los Angelitos con un lenguaje claro y que llega a mucho público, eso es el teatro popular. Para mi teatro popular es aquel que opuesto al teatro de sala hermético que congrega a una elite de 15 personas con pretensiones de ilustración y de cultura y de refinamiento estético que acude a ver expresiones que no son entendibles para el pueblo. La categoría de popular para mi no tiene en si valoración, que sea popular no significa que sea bueno o malo. Más popular que Tinelli nada, llega a todos los hogares. Ahora, que sea popular no niega que eso sea lo más mediocre, lo más perverso, lo peor que se le puede dar al público. Es decir que en la categoría popular hay que distinguir el mensaje que tiene ese producto artístico y qué es lo que provoca en la gente. Ahora, el teatro hoy esta dividido en dos. Teatro para exquisitos, que van y ven obras que solo pueden entender ellos o un teatro de tipo popular al que accede mucha gente de distintas generaciones que va al teatro a ver, con una entrada accesible. Ahora, el teatro como herramienta de desarrollo social hecho para mejorar la sociedad es otra cosa. Ya sería teatro comunitario, que es popular, porque su destinatario se encuentra en zonas de riesgo.

Sonnia De Monte:

[Para hablar de lo popular hay que precisar] desde qué etapa histórica tomamos, porque podemos hablar de lo popular en la colonia, antes o después de la colonia. Y ahí lo que se nos entorpece es la comprensión de lo popular, porque es una palabra que tiene su fidelidad lingüística pero de todas maneras las palabras han ido perdiendo o ganando acepciones, para bien o para mal, en el correr del tiempo y de las ideologías que se han ido planteando en el país. No se si nos podemos meter en eso o por ahí lo vemos hasta cuando se llamó pueblo, que la cosa era de una manera. Y cuando la palabra “pueblo” se desprestigió, lo popular empezó a ser otra cosa. Pero no porque naturalmente sea otra cosa, sino imposición. Ese devenir fue impuesto, porque lo emergente, lo que surge de la gente y toda esta cultura, este bagaje loco que tenemos encima, de tantas nacionalidades, de tantos aprendizajes, de tantas clases que tenemos en este país, hace que lo popular fluctúe mucho, pero siempre debería ser lo popular, y sin embargo no es así. Y lo que fue popular se transformó en masivo. Y lo que significa que hay otra cosa popular que es absolutamente ignorada, y si no es ignorada es destruida. Lo que se estimula, lo que se hace ver “como” que es lo popular y lo que surge de la gente, es lo masivo”.

[se dejó de hablar de pueblo y] “ahora es el ciudadano, es la gente. Entonces todo eso creo que ha hecho que se haya producido precisamente una aculturación tan profunda que lleva a la confusión. Entonces por ahí podemos decir que es popular un programa televisivo porque lo ve la mayor cantidad de población que puede verlo y nombremos por ejemplo Tinelli. Entonces, ¿cómo yo puedo llamar a eso popular? No, eso es masivo y estupidizante, estoy subestimando el término popular”. (...) “tenemos la responsabilidad los que podamos y en los medios donde ejerzamos nuestras profesiones, de tratar de disuadir de llamar popular solamente a lo que es masivo. Porque lo popular está escondido, nadie sabe qué es lo popular, nadie lo encuentra, porque se ha confundido”.

David Blanco:

(...) “hay que hacer una disquisición entre lo popular y lo masivo. Lo masivo puede estar relacionado con lo popular, pero no siempre tiene que ver con lo que el pueblo quiere decir. Lo popular es lo que se transmite de generación en generación; aquello que se transmite de forma

casi natural, que se ha conservado en el tiempo. Hay algo que se puede llamar “gusto popular” y ahí está esa particular cultura. No es algo sistemático, ni que aparezca en libros o museos, tiene que ver con lo que se hace todos los días, gustos, elecciones, saberes que se transmiten de generación en generación (...)

(...) “me alejo, obviamente de las posturas que reducen la cultura a lo artístico, yo creo que la cultura tiene más bien que ver con los modos de hacer”. (...)

“Lo popular en el teatro es muy cambiante porque tiene que ver, fundamentalmente, con lo que el pueblo necesita decir. (...) Yo creo que el arte popular tiene que ver fundamentalmente con contenidos que sean del sentir de este pueblo, que es totalmente heterogéneo, con lo que el pueblo siente, necesita decir, lo que sufre, lo que lo hace reír, lo que le preocupa.”

Mgter. Sonia Vicente:

“En lo que yo puedo contribuir (...) es en el concepto de artesanía, haciendo algunas precisiones con respecto a este concepto, eso correspondería a lo que llamamos cultura popular o arte popular. Dentro de la cultura popular, aquello que es arte en realidad deberíamos conceptualizarlo con el término de artesanía, aunque yo prefiero el uso del concepto de arte popular, entendiendo por popular lo que dice García Canclini de que la palabra popular es una palabra que tiene una trágica historia, igual que artesanía, porque ha sido usada para muchas cosas y al último se quedó vacía de contenido. Canclini lo usa siempre para referirse a los sectores subalternos. En ese sentido, lo que corresponde llamar arte popular es lo que se denomina también artesanía.

La palabra artesanía es una palabra que nació en Europa en la modernidad y se la utiliza para contraponerla al arte “verdaderamente artístico”. Ese arte en general es un arte pensado sin funciones prácticas, en la modernidad aquello que llamamos arte queda totalmente despojado de sus funciones prácticas y tiene lo que podríamos llamar una función estética pura. Es decir, el arte en la modernidad es para ser contemplado, no para ser usado, esa es la idea. Y entonces, a qué llamamos artesanía, a las cosas que tienen un nivel estético, un nivel formal, pero que al mismo tiempo tienen un valor de uso, una función práctica. (...) Ahora, esa palabra, en la modernidad primero se la utiliza para calificar las cosas que tienen una función práctica. Habían unas artesanías muy exquisitas, con un costado estético muy relevante, pero también hay otras en Europa que no tienen ningún costado estético, ahí hay una jerarquía, pero a todo eso se lo llama artesanía. También se le llama al producto de los oficios. Hay gente que tiene el oficio pero además tiene el criterio estético, que eran artesanos. Y hay otro artesano inferior, mucho más desvalorado pero también llamado artesano, que hace artesanías que carecen del costado estético interesante, pero lo mismo es artesanía. Cuando vienen a América, encuentran que toda la producción prehispánica es una producción con funciones prácticas, ya sea destinada al culto, la música por ejemplo que se hace en América está muy ligada al culto, o bien con el entretenimiento como función práctica. Entonces, cuando encuentran todos estos productos no ven obras que tengan una función estética pura ni que tengan los criterios del arte europeo, entonces los llaman artesanías también, y ese nombre de artesanía queda puesto para la producción prehispánica. (...) la gran mayoría de esta producción queda afuera de la historia del arte. Digamos que la historia del arte va a ser la historia no de las producciones prehispánicas sino de las que se hacen siguiendo el modelo europeo en América. Es decir, todo lo que es indígena como todo lo que es mestizo o lo que es popular queda encerrado en la misma bolsa. No se va a distinguir dentro de la producción prehispánica el gran arte de un arte inferior, va a ser arte indígena y ya. Eso hace relativamente poco tiempo. Nosotros ya a esta altura del partido, después de muchas investigaciones sí hacemos otras distinciones particularmente. (...) Esta palabra artesanía también va a pasar por otros momentos, porque cuando se produce la revolución industrial en el siglo XVIII, a ese carácter práctico que tienen las cosas se va a sumar el desprecio por lo manual, lo pre-capitalista. Entonces las artesanías en el siglo XVIII, XIX y parte del XX van a ser doblemente desvaloradas, primero por su carácter práctico y segundo por su carácter manual. A mediados del siglo XX, cuando nosotros recuperamos lo manual frente al hartazgo de los productos de plástico, industrializados, seriados, todos iguales, reintegramos el valor manual a la artesanía pero nos olvidamos siempre de incluirlas en el campo artístico porque todavía conserva nuestra idea de lo que tiene función práctica. (...) Después, en la mitad de los años ‘60, los ‘70, en adelante vamos a empezar a intentar mirar el arte latinoamericano con los criterios con que fue hecho y no con los criterios que traíamos de Europa. Hubo que desenterrar esos criterios, o hubo que crearlos, las dos cosas. Los últimos 40 años nos hemos dedicado en el campo de la estética, de la teoría del arte a intentar ver cuáles eran los criterios que habían en el mundo

prehispánico, cuáles criterios nos faltan y de qué manera podemos suplir las herramientas que no tenemos, porque el arte europeo tenía un aparato teórico muy bien conceptualizado, pero que no servía para valorar el arte latinoamericano. O si lo sacábamos no teníamos con qué valorarlo. Entonces, hemos desenterrado criterios y hemos construido criterios para llevar a cabo esta valoración. (...) “el arte popular, eso que nosotros llamamos popular, no ya solamente lo indígena sino lo latinoamericano, desde la llegada de los españoles en adelante, ese arte popular está reñido con los criterios del arte europeo por varias razones. Entonces qué sucede, a ese arte muchas veces se lo rescata porque no hay otra cosa. Nosotros siempre tenemos una sensación culposa con respecto a las obras del arte popular nuestro. Te doy algunos ejemplos: la cerámica indígena, que tiene mucho valor técnico, pero no tiene valor formal porque es fea (...) si la analizás desde el arte europeo, si le aplicás esos criterios esa cerámica no pasa el examen. Entonces hay que pensar que tal vez haya otros criterios formales, otros criterios técnicos, entonces hubo que rescatar esos criterios para poder revalorar esa cerámica. En el campo de la teoría yo he trabajado mucho en ese proceso. Tiene que ver con romper esquemas previos y construir otros esquemas que te permitan valorar eso. (...) Es todo un proceso de reconstruir el modo de ver, no sólo de pensar, y el modo de sentir”.

Prof. Ricardo Scollo:

“Nuestra gestión cultural es clara y no hace caso omiso de la **cultura popular, a ese conjunto de patrones culturales y manifestaciones literarias, artísticas creadas por el principalmente por el pueblo**. El rol es indiscutible, sólo basta reparar en los programas ejecutados de Orquestas Infante Juveniles, Teatro Comunitario, Didácticos entre otros. En la entrega de equipamiento informático, capacitación y cumplimiento legislativo en referencia a las Bibliotecas Populares. Así también la puesta en valor y normalización del Fondo Provincial de la Cultura con el otorgamiento de subsidios y becas a nuestros hacedores culturales”. (...)

Categoría 3. Políticas Culturales estatales en la Mendoza reciente y actual

Sonnia De Monte:

“Cuando el Estado se siente solamente un gestor, que está de moda la palabra esta, así como industrias culturales, son palabras que no tienen que ver con un pueblo y las condiciones dramáticas en que vive este pueblo. (...) Entonces, con respecto a esto se han tomado esos modelos europeos y norteamericanos sobre la gestión, la industria, la autogestión, vaciando de responsabilidades o quitándole con toda intención, responsabilidades al Estado (...) y acá vamos de aquello general a lo particular, a Mendoza, donde se produce una tremenda confusión con respecto a los términos y a los contenidos de lo cultural, qué contiene lo cultural. Acá se entiende por cultural lo meramente artístico, entonces lo que se hace desde el Estado cuando se habla de Políticas Culturales, es ver si hacemos la ley de teatro, la ley de la orquesta...cuando en realidad estas leyes lo que deben hacer es contener a la población entera, porque eso es lo cultural, lo artístico y también las prácticas cotidianas. (...) en políticas culturales...por ahí hay algún acierto, pero es totalmente casual, no tiene fundamentación teórica, no hay análisis de campo, no hay un estudio sobre esto. (...)”

[Las últimas gestiones en cuanto a lo cultural en la provincia de Mendoza] “han sido absolutamente coherentes de acuerdo a su ideología”.

(...) “cuando dicen que no existen políticas culturales yo discuto eso. Sí existen y son absolutamente apropiadas de esta ideología, son coletazos del neoliberalismo, pero siguen firmes y sí son políticas culturales”.

David Blanco:

“En las acciones, fundamentalmente por parte del Estado se sigue priorizando toda una cuestión de difusión de bellas artes”.

“El 90% de las actividades artísticas, carnavales, encuentros artísticos, etcétera de la provincia son hechos independientemente. En todas estas manifestaciones hay una carencia total de intervención del Estado, que tiene una política de espectáculo pero no cultural. Solamente se producen algunas manifestaciones espasmódicas que rescatan cuestiones artísticas, el resto de lo que promueve el estado tiene que ver con puro espectáculo.

Además, si tenemos en cuenta que sólo un 0,47% del presupuesto se destina a cultura entendemos claramente que la situación de las Políticas Culturales es agonizante. Y si señalamos que se destina \$1.200.000 a seguridad, la cuestión se vuelve alarmante. Y si a eso le sumamos que generalmente el Estado reduce la cultura a las manifestaciones del arte y, ni

siquiera local sino que se invierte en espectáculos que llegan desde otros lados, con cierto renombre, mucha propaganda de los medios, el panorama es aún peor. ¿Cómo puede ser que uno de los eventos culturales más importantes de la provincia sea “Música Clásica por los Caminos del Vino” si ni siquiera las bodegas en que se realiza son de capitales locales? Seguimos pensando con mentalidad importada y además en actividades elitistas, con pretensiones de bellas artes. Se destina para este tipo de eventos un montón de recursos pero no hay ninguna posibilidad de ir a ver las fiestas del Rosario o de la Tradición que se hace en San Carlos. Y encima, cuando se promueve, se difunde alguna festividad se lo hace a modo de espectáculo artístico, lo cual no es otra cosa que una forma más de aculturación. Esto habla de la política cultural en Mendoza, que es escasa, famélica y perversa”.
(...) “En la Provincia no hay ley general de cultura, por lo tanto, la política cultural está totalmente sometida al antojo del funcionario, ni siquiera del gobierno”.

Mgter. Sonia Vicente:

(...) “el problema con las políticas culturales, diría yo, es que no están todavía tomando en cuenta los resultados de la teoría, yo creo que de a poco van a ir haciéndolo”

Prof. Ricardo Scollo:

“El panorama cultural actual local puedo afirmar que está cumpliendo un rol fundamental vinculado directamente a la construcción de “ciudadanía cultural”, a través de políticas inclusivas, con la participación protagónica de la comunidad y sin lugar a dudas la revalorización de nuestra identidad local, nacional y latinoamericana. Venimos trabajando sostenidamente en la puesta en valor de los productos y bienes simbólicos de las diversas culturas locales, y en darles presencia en el escenario nacional e internacional, aprovechando las oportunidades que nos brindan nuestras grandes expresiones ya consolidadas como la Fiesta Nacional de la Vendimia, Americanto, Música Clásica por los Caminos del Vino y la Feria del Libro, entre otras. Buscamos día a día concretar el sueño de una cultura viva, participativa, federal y democrática, pilar fundamental para el encuentro y la construcción de nuestra identidad”. “En el 2007 iniciamos nuestra gestión analizando las políticas culturales que se habían ido sucediendo con sus virtudes y defectos. Desde entonces, trabajamos con objetivos y ejes claros y con el diseño y puesta en marcha de una política cultural con la intervención de diferentes actores sociales. Formamos un equipo responsable (...) y buscamos una nueva mirada: la inclusión social, la participación protagónica de la comunidad, la revalorización de nuestra identidad local, nacional y latinoamericana (...)”

Los **desafíos de nuestra Política Cultural** son: Integración social, Cultura viva, participativa, federal y democrática, Participación protagónica de la comunidad, Revalorización de nuestra identidad local, nacional y latinoamericana

Y los objetivos: Estimular la construcción social de nuestra cultura regional, Crear ámbitos de inclusión en momentos de crisis social, Federalizar las acciones culturales en el territorio, Afianzar el concepto y la acción del hacedor cultural.

Los ejes de trabajo: Federalización territorial, Participación y desarrollo cultural comunitario -Capacitación de artistas, hacedores y gestores culturales, Gestión e infraestructura para el desarrollo sustentable, Investigación y preservación del patrimonio tangible e intangible, Legislación cultural, Fomentos a la comunicación y difusión cultural, Inserción nacional e internacional de la cultura y fomento a la cooperación cultural nacional e internacional”

“Con un criterio amplio, trabajamos por una cultura como herramienta y acción para la transformación social, el desarrollo más equitativo y participativo de nuestra sociedad, y la mejora de calidad de vida para todos y cada uno de los mendocinos”.

“La finalidad de nuestra “política cultural” tiende a dotar de sentido de unidad a la comunidad”

Categoría 4. Políticas Culturales y culturas populares

Sonnia De Monte:

(...) “en general con respecto a lo popular siempre hay una actitud de indeferencia, de indolencia con respecto a lo popular o por lo menos a entender qué es lo popular y trabajar a partir de eso. Y porqué digo indolencia, porque se podría estudiar claramente de qué se trata la cosa y tomar la decisión: “bueno, como nosotros somos neoliberales y capitalistas lo popular no nos interesa y vamos a seguir apostando por espectáculos masificantes y masivos que bla bla bla...” la verdad. Ahora, ninguno lo ha hecho”.

David Blanco:

(...) *“en cuanto [el pueblo] empieza a decir, la Política Cultural de los gobiernos atados a otros intereses, lo van cercando, lo van ocultando, lo van censurando”.*

[La cultura popular en Mendoza] *“No tiene ninguna cabida en las políticas culturales. En una Vendimia las murgas tuvieron una participación muy importante. Se hizo toda una difusión de eso y se destinaron \$20.000 para dividir entre casi 15 murgas cuando el escenario de la fiesta había costado millones. Esto determina el interés del Estado en la Cultura Popular. No hay una política, una decisión seria.”*

Mgter. Sonia Vicente:

(...) *“el problema con las políticas culturales, diría yo, es que no están todavía tomando en cuenta los resultados de la teoría, yo creo que de a poco van a ir haciéndolo.”*

[existe un escollo] *“para hacer una política correcta en este sentido [del arte popular], y es que nosotros estamos acostumbrados a relacionar lo estético con la forma. Pero lo estético en realidad es el conocimiento que nos llega a través de los sentidos y a través de los sentidos no nos llega sólo la forma, nos llegan muchas otras cosas y son esas las que hay que volver a poner dentro del significado de la palabra estética. Y cuando ese esté no solamente armado desde la teoría sino comprendido desde la gente, en ese momento vamos a poder tener unas políticas de cultura popular que sean diferentes”.*

(...) *“cuando un funcionario tiene que hacer un trabajo de estos [seleccionar artesanos y artesanías para una feria, por ejemplo] no sabe cómo regular esto. Entonces qué hace, para no quedar mal con la gente, mete todo. Esto es un problema complejo, entonces en la cabeza de los funcionarios eso que llamamos artesanía cumple ciertos requisitos que se vinieron imponiendo históricamente desde la modernidad hasta hace poco y fueron más o menos sistematizados en los años '60 desde una visión folclorista. (...) Dentro de las políticas culturales todavía hay un gran desconocimiento del valor estético de los productos artesanales”.*

Prof. Ricardo Scollo:

[La política o línea de acción cultural que aborde o se dirija específicamente a las culturas de los sectores populares es] *“La del trabajo concreto, comprometido y federal. Nuestra gestión cultural se desarrolla a partir de una concepción del diseño, rediseño de políticas culturales integrales, con la concurrencia y llamado a acuerdos, consenso, la participación de los sectores privados, públicos, y la comunidad en general”.*

[Respecto al rol del Estado, en materia de cultura respecto a los sectores populares] *“Creemos en las acciones concretas. Por ejemplo el desarrollo de políticas de extensión claras de los espacios que tiene el Estado. Claro ejemplo son la apertura del Espacio Contemporáneo de Arte (E.C.A.) que por primera vez se ha federalizado mediante convocatorias a artistas de todas las disciplinas y de todos los departamentos. El Teatro Independencia, el Archivo General de la Provincia, el Moyano, el Museo Emiliano Guiñazú – Casa de Fader y no podemos dejar de destacar la apertura significativa de la Biblioteca Pública General San Martín al público con servicios varios”.*

[Como acciones culturales concretas se han realizado durante su gestión en relación a los sectores populares] *“Deseo destacar nuevamente el Programa Provincial de Orquestas Infantiles y Juveniles atento hemos concretado 5 orquestas en 5 departamentos de la Provincia beneficiándose 150 niños y jóvenes, provistos de instrumentos musicales, desarrollando sus capacidades artísticas”.*

Categoría 5: Rol ideal del Estado en materia de Políticas Culturales**Sonia De Monte:**

“Conocimiento, primero. Solidaridad, o sea no discriminación. Humanidad. Igualdad, yo no creo en la inclusión, yo creo en la igualdad. La distribución correspondiente de las riquezas, que eso es fundamental para lo cultural, porque esa distribución de las riquezas también es distribución del conocimiento y de la valoración (...)”.

David Blanco:

“Fundamentalmente tener leyes, legislar sobre la cultura, eso garantiza determinadas cosas más allá del funcionario de turno, es imprescindible legislar en materia de cultura. Por otro lado,

entender lo patrimonial como presente. Legislar sobre una cultura que es viva y en movimiento. La cultura no es tradición, está viva en nosotros. (...) hay que legislar para una cuestión permanentemente cambiante, no para la cultura espectáculo y museística. Hay muchas cosas pendientes en materia cultural en la provincia, hay un vacío legal muy grande que da margen a improvisaciones, como dije un Secretario que no tiene demasiado poder de negociación a nivel provincial, un presupuesto miserable. Todo eso es lo que tiene que empezar por cambiar en materia de Política Cultural, sentar una base para desde ahí empezar a construir diferente, asegurando determinadas cosas como la importancia de promover la cultura del pueblo, el sentir de ese pueblo, garantizarle formas de expresarse, no acallararlo, abrirle espacios, darle posibilidades de expresión”.

Mgter. Sonia Vicente:

(...) “Para que hubiese una política cultural correcta, habría que amigar a los dos partes [entre los que trabajan en el nivel académico y los que trabajan en la gestión], acercarlas, instrumentar algún tipo de acercamiento que creo tiene que venir desde nosotros [los que trabajan en el nivel académico] hacia ellos”.

Prof. Ricardo Scollo:

[Respecto a la gestión ideal del Estado Política Cultural] *“En estos años de gestión hemos tenido aciertos y hemos cometido errores. Sin embargo, nadie puede dudar del compromiso, del coraje y de la entrega que ha tenido este Equipo de Gestión Cultural a la hora de tomar decisiones. Tenemos claro cuál es la meta, cuál es el sueño que queremos alcanzar, no vamos a perdernos en la coyuntura, ni en la improvisación. Nuestro proyecto de gestión cultural es claro.*

A partir de la categorización y correspondiente selección de fragmentos de entrevistas acorde a la misma, podemos analizar algunos puntos en referencia a la problemática planteada para este trabajo y que nos permitan ir construyendo las conclusiones pertinentes.

Respecto al **contexto cultural mendocino** (categoría 1), en cuanto al teatro es interesante la descripción del devenir diacrónico de una expresión artística que ha tenido en la provincia marcadas etapas así como importantes exponentes. Es de destacar en las entrevistas la referencia al teatro independiente en los ‘60/’70, fuertemente vinculado a los sectores populares. En este sentido, David Blanco señala que quienes en la actualidad tienen mayor presencia en el campo popular, desde lo teatral, son las murgas.

Por otro lado, tanto Sonia De Monte como David Blanco cuestionan a las Direcciones de Cultura departamentales por la función que cumplen, su falta de política seria, de presupuesto, el tipo de acciones culturales que privilegian (las fiestas departamentales de la Vendimia o algún tipo de espectáculo más o menos masivo). David Blanco califica a estas direcciones, incluso, como “lamentables”.

Estos dos hacedores hacen referencia, también, a la denominación del organismo estatal dedicado al abordaje de lo cultural en Mendoza. Se habla de varios “avatares” a la institución con relación a los cambios en su denominación y el rango que ella le comporta a la entidad a nivel gubernamental. Al respecto, David Blanco se pregunta: *“¿qué poder de negociación puede tener un Subsecretario?”* El cuestionamiento plantea una problemática de fondo en la realidad cultural de la provincia y el país que tiene que ver, fundamentalmente, con la ausencia de una Ley General de Cultura, lo cual señala el actor, permite que la política cultural quede librada “al antojo del funcionario”. A este panorama se agrega el escaso presupuesto destinado a cultura: un 0.47% del presupuesto provincial y la escasa legislación cultural, pese a que la Secretaría plantea este último como uno de sus ejes de acción. El panorama es preocupante, la ausencia de legislación genera un vacío desde el cual se hace muy difícil construir políticas culturales a largo plazo y, por lo menos, con un alto nivel de consenso. El tema del rango y la denominación de la institución cultural tampoco es menor y se debate también a nivel nacional. Es importante recordar aquí uno de los aportes recogidos en el Marco Teórico respecto a las políticas culturales en América Latina, que señala cómo varios Estados han cambiado la denominación de

sus organismos dedicados a Cultura y en los cuales los mismos tienen generalmente el rango de Ministerio. Es interesante el caso de Colombia que cuenta con un Ministerio de Cultura y a su vez un órgano consultivo para la formulación de políticas (Consejo de Cultura).

Como otra característica del panorama local, aparece la situación planteada por Sonia Vicente en cuanto a la dificultad de apreciar estéticamente determinadas obras, especialmente aquellas que provienen del campo de lo popular, los criterios estéticos son diferentes a los occidentales. La investigadora señala que esta dificultad es posible apreciarla en investigadores, alumnos de carreras de arte y también en funcionarios de Cultura.

Respecto a la situación de la literatura local, Sonia De Monte, señala la pobreza de producción en Ediciones Culturales de Mendoza, entidad estatal dedicada a la difusión de escritores locales. La falta de presupuesto aquí resulta clave.

Así, de las entrevistas realizadas se desprende que en Mendoza hay una importante actividad artística, en esto coinciden nuestros cuatro primeros entrevistados. Sin embargo, no podemos dejar de tener presente la apreciación de David Blanco de que el 90% de las producciones artísticas se realizan en forma independiente. Como otra importante característica de lo cultural en Mendoza, destaca la referencia de algunos de los entrevistados a los pueblos originarios como un origen por mucho tiempo negado, negación que se extiende a la cultura popular en general.

En cuanto a la respuesta del Secretario de Cultura, (*“El panorama cultural actual local puedo afirmar que está cumpliendo un rol fundamental vinculado directamente a la construcción de “ciudadanía cultural”*), la misma no contribuye ningún gran aporte al tema. Así mismo, la construcción “ciudadanía cultural”, sin ninguna explicación al respecto (y la imposibilidad de la repregunta que surge del hecho de que la entrevista haya sido respondida vía mail) abre varios interrogantes. Además, cabe señalar que en el cuestionario devuelto por correo electrónico se reproducen textualmente muchos de los fragmentos que aparecen en la página web de cultura, por lo cual consideramos que las respuestas entregadas en nombre del Secretario pierden fuerza en tanto construcción reflexiva del entrevistado en la situación de pregunta-respuesta.

Pasemos ahora al análisis de la segunda categoría, que se refiere a la **concepción de la cultura popular**. Nos parece importante, primero, realizar algunas síntesis. Para Graciela González de Díaz Araujo el teatro “comunitario” es siempre “popular”. Señala que el “teatro popular” es aquél opuesto al teatro *“de sala hermético que congrega a una elite de 15 personas con pretensiones de ilustración y de cultura y de refinamiento estético”*. Como características del teatro popular describe: que su destinatario es el “público común y corriente”, con “lenguaje claro” y que “llega a mucho público”. Dentro del “teatro popular”, el “teatro comunitario” se caracteriza por ser una herramienta de desarrollo social y pone como ejemplos del mismo en la actualidad al teatro en la cárcel, en una fábrica recuperada y a las murgas, por ejemplo, la del Barrio La Gloria.

Respecto a su definición de lo “popular”, sin entrar en mayores precisiones respecto a la conformación del concepto en el campo teatral pero sí atentos a la construcción realizada en el Marco Teórico, creemos que caracterizar a algo (en este caso el teatro) como “popular” porque está destinado a un “público común y corriente” es decir demasiado poco sobre ese destinatario. ¿Qué es ser “común y corriente”? Por su comparación, podríamos inferir que aquellos que no pertenecen a una elite que ve teatro *“con pretensiones de ilustración y cultura...”*. Sin embargo esto no precisa demasiado sobre el público. Y en cuanto a que se caracterice como “popular” porque “llega a mucho público”, la definición tiene más que ver con el concepto de “masivo”, abre más interrogantes que aclaraciones e incluso conlleva ciertos estereotipos respecto del concepto “popular” (que aparece como sinónimo de masivo y “común”, lo cual tiene bastante que ver con el uso del término “la gente” reemplazando a popular,

lo cual cuestiona, por ejemplo, Pablo Alabarces por decir, justamente, demasiado poco sobre ese sujeto).

Bastante más claro al respecto de lo que es lo “popular”, resulta David Blanco quien expresamente lo diferencia de lo “masivo” (en lo cual también hace hincapié Sonia De Monte). El actor explica que lo “masivo” puede estar relacionado con lo “popular” pero no siempre tiene que ver con “*lo que el pueblo quiere decir*”. Para Blanco lo “popular” es lo que “*se transmite de generación en generación casi de forma natural*” y habla de un particular “gusto popular” que tiene que ver con “*lo que se hace todos los días, elecciones*”. Y aclara, además que entiende a la cultura como “modos de hacer”. En esta descripción, su conceptualización remite a los planteos teóricos de De Certeau, quien sostiene que “la cultura popular” (...) se formula esencialmente en “artes de hacer” esto o aquello”. Respecto al “arte popular”, David Blanco entiende que es aquél cuyos contenidos sean “del sentir” de un pueblo al que concibe como heterogéneo.

Por su parte, Sonia De Monte describe a la “cultura popular” como “lo emergente, lo que surge de la gente”. Nuevamente aquí volvemos a retomar la advertencia de Alabarces respecto al extendido término “la gente”. De Monte agrega que el contenido del término “popular” ha ido fluctuando: lo que fue “lo popular” se transformó en “masivo”, por lo tanto, entiende que hay otra cosa que es lo “popular” y que es ignorada, destruida. Advierte que lo que “se hace ver como que es lo popular” y se estimula es lo masivo, que para ella es “estupidizante”. es “masivo”. En esto se acerca a lo que plantea David Blanco, lo cual compartimos.

En lo que refiere a artes visuales puntualmente, Sonia Vicente señala que dentro de la “cultura popular” (a la que vincula con los “sectores subalternos”) el “arte popular” es lo que se llama “artesanía”. En el desarrollo histórico que realiza sobre la conformación del término aparecen varias características a las que fue quedando asociado el vocablo: lo distinto al “arte verdaderamente artístico”, lo que tiene una función práctica, el producto de los oficios, lo manual. La investigadora señala que por estas caracterizaciones, a toda la producción prehispánica, fundamentalmente por su valor de uso, se le asignó el nombre de artesanía. Señala entonces la importancia de construir nuevos criterios estéticos desde lo cual valorar lo artístico popular fuera de los criterios europeos para los cuales el arte popular es, generalmente, artesanía.

Por su parte, el profesor Ricardo Scollo describe a la cultura popular por su origen como “*ese conjunto de patrones culturales y manifestaciones literarias, artísticas creadas por el principalmente por el pueblo*”. Al respecto cabe decir que está bastante superada teóricamente la concepción de que lo artístico popular se constituye como tal porque que haya sido creado en el ámbito popular (del cual en su respuesta no dice nada más). No se puede negar, como postula García Canclini en algunos fragmentos citados en el Marco Teórico, que el carácter popular de un producto o mensaje se adquiere muchas veces en el uso: “el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar *actos o representaciones populares*, lo que le confiere esa identidad

A través de las entrevistas, vemos que hay definiciones muy claras, como las de David Blanco o Sonia Vicente, pero otras en que aparecen algunos estereotipos y reducciones respecto a lo “popular” y su “cultura”. Entendemos que en general, en este contexto actual (lo podemos ver planteado en diversos autores como Fiske, Alabarces, García Canclini) la palabra “popular” ha presencia, lo cual favorece que en su uso se vea vaciada de sentidos que tienen que ver fundamentalmente con nombrar lo dominado, lo subalterno, la desigualdad.

En cuanto a la tercera y cuarta categorías (**políticas culturales en la Mendoza reciente y éstas en relación a la cultura popular**), Sonia De Monte plantea que hay una confusión respecto de los contenidos de lo cultural, entonces la Política es meramente artística. Señala que suelen haber aciertos, pero son casuales, porque la Política Cultural en Mendoza no tiene fundamentación teórica- Para ella, respecto a lo

popular, la actitud de las políticas culturales es de “indiferencia e indolencia” y pone el acento en la falta de estudio de las mismas. Afirma que la Política Cultural responde a una ideología que se corresponde con “los coletazos del neoliberalismo” y que en general es una política del espectáculo.

David Blanco coincide con lo último y agrega que esta Política prioriza las bellas artes. El actor y profesor es también muy crítico y señala que la situación de la Política Cultural en Mendoza es agonizante, explica esto aludiendo al poco presupuesto destinado a cultura, la ausencia de legislación cultural, el rango institucional del organismo estatal dedicado al abordaje de la cultura, la reducción de lo cultural a lo artístico y más aún, a actividades elitistas “con pretensiones de bellas artes”, el ocultamiento o en su defecto la espectacularización de festividades populares. Por todo esto describe a la Política Cultural en Mendoza como “escasa, famélica y perversa”. En cuanto a lo “popular”, entiende que no hay una Política clara al respecto y que en general se tiende a callar, a ocultar, “lo que el pueblo quiere decir”

Por su parte, Sonia Vicente advierte que la problemática de las Políticas Culturales es que no están tomando en cuenta los resultados de la teoría, las investigaciones vinculadas a lo cultural, especialmente en lo referente a la producción popular donde, señala, es necesario “formar el gusto”, realizar su abordaje con otros criterios estéticos.

En cuanto a la visión del Secretario de Cultura, el profesor Ricardo Scollo señala que la Política Cultural “no hace caso omiso de la cultura popular”. Sin embargo, cuando se le pregunta respecto a una Política o línea de acción cultural concreta que aborde las culturas de los sectores populares su respuesta sostiene que es ésta es el “trabajo concreto, comprometido y federal” y completa con el relato del diseño de Políticas Culturales “con la concurrencia y llamado a acuerdos, consenso, la participación de los sectores privados, públicos, y la comunidad en general”. Inferimos que vincula “popular” con el hecho de un acuerdo amplio, “masivo”, lo cual nuevamente no dice nada sobre los sujetos “populares”.

En cuanto a la pregunta sobre cuál considera que debe ser el rol del Estado en materia de cultura respecto de los sectores populares, su respuesta se limita a decir: “Creemos en las acciones concretas” y a mencionar algunas como la “apertura” del Espacio Contemporáneo de Arte, los museos dependientes de la Secretaría, la Biblioteca Pública Gral. San Martín y el Programa Provincial de Orquestas Infantiles y Juveniles (que aparece como el único destacado cuando se le consulta por acciones concretas realizadas en su gestión en relación a los sectores populares).

Coincidimos en que la Política Cultural del Estado debe cristalizar en acciones concretas, pero no se dice nada más respecto al diseño de Políticas específicas que aborden lo popular: conceptualizaciones, ideas fuerza, objetivos. Por otro lado, creemos que la simple “apertura” de espacios no basta como Política. Algunos de nuestros entrevistados hablan de educación y diversos autores coinciden en que es ingenuo suponer que basta con “abrir” un museo o no cobrar entrada, por ejemplo, para que el mismo sea visitado por personas pertenecientes a diferentes clases y sectores sociales. Pierre Bourdieu, en el libro “El sentido social del gusto” señala que de las estadísticas de visitas a los museos (de las que resulta que los visitantes son en su mayoría de sectores sociales altos y medios-altos, lo que se llama la “clase culta”) no se puede concluir que la gratuidad (en este caso podríamos referirnos a la “apertura” de espacios, convocatorias) favorezca automáticamente el acceso de las clases bajas al museo o que las razones económicas sean uno de los obstáculos importantes para la frecuentación de los museos. El autor afirma que situaciones como estas remiten a diferencias en las “necesidades culturales”, las cuales son producto de la educación.⁴³

En cuanto al Programa de Orquestas Infantiles, indefectiblemente está destinado a niños y jóvenes de sectores populares (en la explicación del programa en

⁴³ BOURDIEU, Pierre (2010). El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.

la web se hace referencia a destinatarios de “Barrios con alta vulnerabilidad social”), consideramos que se trata de una interesante iniciativa, sin embargo, el Secretario de Cultura no menciona más acciones vinculadas a lo “popular”. Recorriendo la página web de la entidad nos encontramos con las Bibliotecas Populares, en torno a las cuales la Política de la Secretaría de Cultura se centra en “acompañarlas en forma permanente, con el objetivo de fortalecerlas y jerarquizarlas”.⁴⁴

Fuera de esto, tampoco en la página web aparecen más programas o acciones directamente vinculadas a lo “popular” y menos utilizando este término.

A modo de parcial conclusión respecto a las categorías 3 y 4, debemos señalar que son varias las críticas que nuestros entrevistados realizan a las Políticas Culturales en la provincia.

Por su parte, de la entrevista al Secretario de Cultura surge la delineación de actual Política Cultural en Mendoza. Excede a los fines (y posibilidades) de la presente investigación un análisis exhaustivo de la misma y de la correlación con las acciones implementadas para verificar su pertinencia a los objetivos detallados. En lo que refiere a las culturas de los sectores populares en particular, resta destacar que éstas no aparecen como tales, explícitamente, entre los objetivos de la Política del actual Gobierno. Y aunque el Secretario afirma que no se hace caso omiso a las mismas, consideramos que un solo programa destinado directamente a los sectores populares, sumadas algunas acciones hacia las Bibliotecas Populares, pero dejando afuera políticas y acciones programadas respecto a formas culturales propias de los sectores populares (“formas de hacer”, saberes, tradiciones, comidas, juegos, música, fiestas, etcétera), tanto de los sectores populares urbanos, rurales como de pueblos originarios, no habla más que de una Política de la omisión de lo popular y su cultura. La “cultura popular” no aparece mencionada ni abordada como tal en ningún apartado de la página web. No se encuentra, al menos, material de registro o difusión de expresiones de las culturas populares. Simplemente observamos un gran vacío en cuanto a presencia explícita de lo popular, tanto en la definición de misión, visión y objetivos de la gestión como en el contenido de acciones ejecutadas y descriptas en la web, que entendemos como principal portal de comunicación de la Secretaría de Cultura.

También es importante señalar, en función de las críticas realizadas por los entrevistados, la preponderancia de actividades artísticas difundidas en la página web (espectáculos musicales, exposiciones de artes visuales, obras teatrales). Desprende de esto, la reducción de cultura a arte en la Política Cultural local, puesto que se excluyen muchas expresiones que hacen a una concepción amplia de la cultura,

Finalmente, en cuanto a la **Política Cultural deseada** por nuestros cuatro primeros entrevistados, destacan aquellos puntos que en las recientes gestiones encuentran como ausencias: conocimiento, igualdad, legislación cultural pertinente, promoción y existencia de espacios para la cultura popular, la vinculación de la investigación académica con la gestión.

Por su parte, el Secretario de Cultura destaca el trabajo realizado sin plantear aspectos en los cuales se pueda mejorar o avanzar en materia de Política Cultural. Resulta extraña su omisión a la necesidad de una Ley Federal de Cultura, admitida incluso desde la Secretaría de Cultura de la Nación y el Consejo Federal de Cultura conformado por las máximas autoridades de los entes estatales culturales de las provincias del país, o alguna referencia al aumento del presupuesto cultural para acercarse al menos al 1% sugerido por la UNESCO⁴⁵.

⁴⁴ www.cultura.mendoza.gov.ar

⁴⁵ La pronunciación del Consejo Federal de Cultura puede rastrearse en varios encuentros realizados en los últimos años, como muestra nos basamos en la última reunión del mismo el día 4 de marzo pasado en nuestra provincia, al que pudimos asistir como oyentes. Por su parte, diversos autores hacen referencia a la recomendación de la UNESCO de destinar al menos el 1% del presupuesto a cultura. Uno de ellos es

CONCLUSIONES

Ya la *Declaración de México sobre Políticas Culturales*, de 1982, plantea consenso respecto al abordaje de la cultura en un sentido antropológico amplio. En dicha Declaración, se acuerda que las Políticas Culturales deben **proteger, estimular y enriquecer** la identidad y el patrimonio cultural de **cada pueblo** y se señala que el **patrimonio cultural** incluye también las **creaciones populares y el conjunto de valores que dan sentido a la vida**. En base a la investigación realizada, y atento a una serie de coincidencias posteriores de diversos autores en este sentido, señalamos estos enunciados como punto de partida de las presentes conclusiones y propuestas.

Néstor García Canclini, quien define a las Políticas Culturales como un conjunto de intervenciones orientado a organizar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social, describe distintos tipos de paradigmas y políticas culturales, con las críticas pertinentes a cada uno. Y pese a que han transcurrido casi tres décadas desde la publicación de su libro *Las Políticas Culturales en América Latina*, descubrimos que es posible observar en la actualidad ciertos rasgos de estas clasificaciones en la Política Cultural local. Uno de los rasgos de la Política de “privatización neoconservadora” que el autor describe es la reducción por parte del Estado de las actividades no rentables y los eventos que no se autofinancian, concentrando la Política Cultural en la promoción de grandes espectáculos de interés masivo. Claro ejemplo de esto es lo que sucede en Mendoza con la Fiesta Nacional de la Vendimia y el calendario “Verano Vendimia” que la precede, de las pocas actividades a las que la Secretaría de Cultura destina su organización. En esto, es clara la tendencia a la priorización de mega espectáculos artísticos en Mendoza.

Otro tipo de Política Cultural señalada por García Canclini es aquella que se concentra en la distribución y popularización de la “alta cultura” bajo la hipótesis de que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a bienes simbólicos. Esta postura también puede observarse en la Política Cultural definida en Mendoza, que tiene como uno de sus ejes la “apertura” de museos y espacios de arte y como el principal –y prácticamente único- programa destinado a los sectores “populares” el de Orquestas Infantiles y Juveniles, expresión artística propia de la “alta cultura” ejecutada con fines de desarrollo y promoción social y artística. Las críticas que García Canclini realiza a esta paradigma se pueden hacer extensivas a esta política implementada en Mendoza, especialmente en relación a los sectores “populares”: por un lado, esta política comporta una definición elitista del patrimonio simbólico e imposición de la “alta cultura” al resto de la población; por otro lado, se afirma que el distribucionismo cultural no cambia las formas de producción y consumo de bienes simbólicos ya que las diferencias en la apropiación de la cultura tienen su origen en desigualdades socioeconómicas y en la diferente formación de hábitos y gustos en los distintos sectores. Esto se asimila a lo planteado por Colombres y Pierre Bourdieu en torno a la formación de “necesidades culturales” que tiene como base a la educación. Por ello, compartimos que no basta con políticas que se centren en el “distribucionismo” o la “apertura” sino que es necesario planteos más profundos que se propongan, desde la educación, generar igualdad de oportunidades en el goce estético y en la formación del gusto. Así mismo, reconocemos virtudes al Programa de Orquestas Infantiles y Juveniles destinado a sectores populares, por generar espacios de disfrute artístico aunque se trate de una expresión de la “alta cultura” ya que consideramos que este tipo de acciones avanzan en pos de la señalada igualdad de oportunidades de elección en la formación del gusto (sin dudas no se puede optar por lo que no se conoce). Sin embargo, creemos firmemente que una Política Cultural no puede abordar lo “popular” sólo a través de un único programa, y que además este

Emmanuel Oliverio en un documento publicado en la página web de la Secretaría de Cultura de la Nación.

difunda una expresión artística que no es siquiera propia de la “cultura popular”. Ésta es una falencia de la Política Cultural local, que deja al descubierto una ausencia total de interés al respecto de la cultura de los sectores “populares”. Falta de Política, falta de línea de acción respecto a lo “popular”, falta de espacios consolidados para las expresiones “populares”, falta de registro, de investigación, de difusión. Una serie de carencias que, indefectiblemente, se convierten en falencias de una Política Cultural que se llame inclusiva o completa. Un vacío que denota un total desinterés de la gestión por lo “popular”, incluso desde lo discursivo.

Con esto, sumado a la percepción de algunos de nuestros entrevistados, más el relevo de las actividades organizadas por la Secretaría de Cultura publicadas en su página web, podemos afirmar que se corrobora nuestra primera hipótesis (*No hay una línea de acción contundente respecto a las “culturas populares” sino que se prioriza la “alta cultura”*). Lo primero que surge, entonces, es el desinterés, casi el vacío del abordaje de las complejas culturas de los heterogéneos sectores “populares” locales. Podemos concluir, entonces, que en general la Política Cultural en Mendoza está fundamentalmente centrada en lo artístico, en las “bellas artes” y, muchas veces, en el espectáculo. Poco espacio queda, entonces, para todo aquello que conforma las múltiples cosmovisiones, formas de ser y hacer de los diferentes sectores de la provincia, especialmente de los “populares”.

Creemos importante aclarar en este punto que tomamos esta postura sosteniendo con Pablo Alabarces que seguir hablando de “lo popular” es seguir hablando más de una tradición teórica latinoamericana que de una categoría sociológica. “El pueblo no existe, y popular es sólo un adjetivo. Un adjetivo no sustancial: porque lo que define la cuestión es la dimensión de lo subalterno, de lo que en una escala de jerarquía es lo dominado”, sostiene Alabarces. Insistimos así en hablar de lo “popular” entendiendo que “lo dominado”, “lo subalterno” incluye distintos sectores sociales caracterizados por la heterogeneidad y a los cuales comprendemos como Stuart Hall en “el ruedo del consentimiento y la resistencia”. Evitamos caer en posturas románticas e idealistas al abordar lo “popular”, dentro de lo cual, reconocemos con autores como Colombres, se encierran vicios y virtudes.

En cuanto a la construcción de Políticas Culturales que aborden correctamente lo “popular”, García Canclini afirma la necesidad de la investigación, algo también propuesto por nuestros entrevistados y en lo que coincidimos como punto de partida para la elaboración de Políticas que aborden y promuevan las culturas populares. Este autor propone, por un lado, investigaciones en torno a la vida cotidiana y las necesidades populares. En el contexto local, desde distintos ámbitos académicos se realizan investigaciones que contribuyen un aporte que podría ser sumamente útil tanto para el diseño de las políticas, como para difundir y promover distintos aspectos culturales “populares”. Una propuesta, que surge de la presente investigación y se construye también en el diálogo con nuestros entrevistados, es realizar encuentros entre investigadores y funcionarios (Sonia Vicente es contundente en la necesidad de que la gestión se acerque a la teoría) en torno a distintas disciplinas y problemáticas. También sería importante la participación de hacedores culturales en estos encuentros informativos y formativos, ya que esto contribuiría al debate sobre algunos conceptos de gran peso teórico como el de “pueblo”, en el que incluso en ciertos hacedores encontramos un uso coloquial o estereotipado. Así mismo, proponemos incluir en la página web de la Secretaría de Cultura algún apartado destinado a “información cultural” (existe a nivel nacional y en muchos países) donde se encuentren datos vinculados a economía cultural, consumo cultural, así como el acceso a artículos y trabajos de investigación de diverso tipo. Consideramos que esto puede convertirse en una gran “oportunidad” para las “culturas populares”, ya que muchos de sus aspectos son abordados desde la investigación y encontrarían aquí un espacio en el que difundirse y reconocerse.

Una segunda propuesta de García Canclini para la construcción de acertadas Políticas en torno a las “culturas populares” tiene que ver con investigaciones en torno

a la reorganización de la cultura bajo el desarrollo de las industrias culturales. Esto se relaciona con lo que desde las Ciencias de la Comunicación se conoce como investigaciones en torno a la “Cultura Mediática”, es decir, la influencia recíproca entre medios de comunicación y procesos culturales. Consideramos también clave este tipo de investigaciones ya que, tal como desarrollamos en el Contexto Sociohistórico, destaca en el presente la centralidad de la comunicación, la información y las nuevas tecnologías con un fuerte impacto en las culturas, que se reorganizan tanto en el plano de la forma como del contenido. Las culturas de los sectores “populares” no son ajenas a esta “reorganización de la cultura” -en términos de García Canclini- y se vuelve imprescindible investigarla para el diseño de Políticas Culturales pertinentes.

Además, en cuanto a Políticas Culturales que aborden adecuadamente lo “popular” entendemos que se debe plantear seriamente el tema de las culturas de los pueblos originarios y sus descendientes en Mendoza. Guillermo Bonfil, en algunos fragmentos citados en referencia a la situación de los “pueblos indios” en México, señala que es necesario favorecer los **procesos de recuperación cultural y consolidación** de las etnias, **ampliar y diversificar los espacios de su propia cultura**. Creemos que Mendoza aún tiene una deuda pendiente con los pueblos originarios, totalmente ignorados en la definición de la actual Política Cultural. Consideramos la necesidad planteada por Bonfil: su cultura merece recuperarse y consolidarse, en un contexto local en el que en la Política Cultural ni siquiera se los menciona y en su lugar hay una gran omisión. No sólo es necesaria una recuperación histórica sino de sus expresiones y procesos actuales. Merecen espacios en los que expresarse y darse a conocer para ser reconocidos, cuidando no caer en la folclorización (aislar algunos de sus elementos y ofrecerlos como espectáculo para turistas) y haciéndolos partícipes de la definición de políticas culturales adecuadas, creando, como señala Bonfil, políticas culturales no *para* los pueblos originarios sino *de* pueblos originarios.

En este sentido, compartimos que se ha producido a nivel de la discusión teórica y de declaraciones sobre la temática entre Estados, un cambio de paradigma. Tal como se describió en el Marco Teórico, se ha avanzado hacia el reconocimiento discursivo de la diversidad y lo pluricultural, sin embargo las estructuras institucionales dedicadas a la cultura aún no consiguen adaptarse a estos cambios. En relación a nuestro contexto local, podemos referir, por ejemplo, a la falta de espacios de debate propuestos desde la Secretaría de Cultura en temas como por ejemplo la incidencia cultural de la multiplicación de medios de comunicación a partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, o el impacto cultural de la Ley del Matrimonio Igualitario.

Del mismo modo, la ausencia de “acuerdos”, debates y consensos con los diversos sectores que constituyen el acervo simbólico, así como la el tema del rango de la institución cultural estatal en la provincia y el ínfimo presupuesto destinado a cultura, son fenómenos que afectan gravemente el planteo de una Política Cultural amplia, consensuada y acorde a diversas realidades socio-culturales.

Respecto a la segunda hipótesis planteada, cabe señalar que encontramos escasos ejemplos en los que se incluya a lo “popular” en las Políticas Culturales en Mendoza. Consideramos, entonces, que nos faltan elementos que nos permitan corroborar la misma en su primer variable (que suponía que lo popular está vinculado a la tradición). En cuanto a la segunda variable de la hipótesis (que señalaba que lo “popular” suele ser reducido a lo “masivo”), la confusión entre estos conceptos es señalada y fuertemente cuestionada por algunos de nuestros entrevistados. Observamos también, incluso a nivel de las Políticas Culturales, la consideración extendida de cualquier espectáculo o producto “masivo” como “popular”, consideración que de hecho también cuestionamos. Creemos que la diferenciación entre ambos términos es fundamental al momento de diseñar Políticas que aborden lo “popular”, lo cual excede a lo “masivo” y se encuentra en muchos otros ámbitos, incluso privados y cotidianos.

Por otro lado, el análisis tanto de entrevistas como de la página web de la Secretaría de Cultura, tampoco nos permite corroborar la tercera hipótesis (en referencia a la “folclorización” de expresiones culturales populares). Es como si la “cultura popular” estuviera tan negada, tan oculta, tan omitida que ni siquiera podemos rastrear posturas teóricas respecto a la misma en las Políticas Culturales. Comenzamos el trabajo hipotetizando respecto a la escasa o difusa presencia de las “culturas populares” en las Políticas Culturales estatales en Mendoza y lo finalizamos encontrándonos casi con un vacío total al respecto.

La presencia y revalorización de lo popular resuena fuerte en los hacedores e investigadores de la cultura entrevistados, aparece en sus palabras casi como un grito desgarrado por una visibilidad negada por mucho tiempo (en ningún momento ellos señalan a la presente gestión como responsable de esta ausencia sino que aparece como una ausencia de larga data). Pero la ausencia de lo cultural “popular” desde el Estado (como dijimos, tanto a nivel discursivo como de acciones), prácticamente invalida la posibilidad de continuar con el análisis para las otras dos hipótesis planteadas.

Finalizamos enfatizando la necesidad de la inclusión de políticas que aborden, promocionen, favorezcan, desarrollen y profundicen tanto espacios como producciones, sentidos, formas de hacer, comprender y representar mediante diversas expresiones el mundo vinculados a los sectores subalternos, a todos aquellos que pertenecen a los amplios márgenes del *estatus-quo* establecido. Rescatar, proteger y estimular las particularidades culturales de los sectores “populares” es generar una Política en pos de una real la igualdad de oportunidades. Es lo verdaderamente plural, diverso. Es nada menos que lo justo en el marco de un Estado inclusivo, tal como suponen las democracias modernas

BIBLIOGRAFÍA

- ALABARCES, Pablo (2002). Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular. En VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, 17 al 19 de octubre de 2002.
- BAJTIN, Mijail (1987). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid, Alianza.
- BARBERO, Jesús Martín (1984). Cultura popular y comunicación de masas. En *Materiales para la comunicación popular*. Lima, Centro de Estudios sobre la Cultura Transnacional. Disponible en página web de la Universidad de Buenos Aires.
- BARBERO, Jesús Martín (1987) De los medios a las mediaciones. México, Gustavo Gilli editores.
- BAYARDO, Rubens (2009), Las políticas culturales en la Argentina. En CANELAS RUBIM, Antonio y BAYARDO, Rubens (coordinadores), *Políticas Culturales en Ibero-América*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Nova. Colombia.
- BELL, Daniel (1985). La telecomunicación y el cambio social. En Morgas Spa (Ed). *Sociología de la comunicación de masas IV. Nuevos problemas y transformación tecnológica*. Barcelona. GGMassMedia.
- BONFIL, GUILLERMO (1987) Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales. En *Las Políticas culturales en América Latina*. 3ª edición. México. Grijalbo.
- BOURDIEU, Pierre (1979). La distinción. Madrid, Taurus
- BOURDIEU, Pierre (1988). Los usos del pueblo. En *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (2010) El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. 1ª ed., Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- BRETON, Philippe (2000) El imperio de los medios de comunicación. En *La utopía de la comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUIN (1988), Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Chile. Flacso.
- BUSTOS, Jorgelina (2003). Identificación y evaluación de las estrategias neoliberales. Documento de cátedra Seminario Sobre Cultura Mediática, Mendoza, UNCuyo.

- BUSTOS, Jorgelina (2007). Reflexiones sobre procesos culturales y producción mediática. XI Encuentro de Investigadores en Comunicación. Mendoza, UNCuyo.
- CURRAN, James y otros (1981). Sociedad y comunicación de masas. México, Fondo de Cultura Económica.
- CUCHE, Denys (1999) La noción de cultura en las ciencias sociales. Bs. As. Nueva Visión.
- DANTO, Arthur (2002) Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona. Paidós
- DE CERTEAU, Michel (1996). La invención de lo cotidiano. México, Universidad Iberoamericana.
- DE CERTEAU, Michel (1999). La belleza del muerto. En *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- ESCOBAR, Ticio (1987). El mito del arte y el mito del pueblo. Asunción, Ediciones del Museo del Barro y Rafael Peroni Edit.
- FISKE, John (1992). Comprender la cultura popular. Nueva York, Routledge. Traducción Jorge Hidalgo para la cátedra Teoría de la Comunicación I, FCPyS, UNCuyo.
- FORD, Aníbal (1985). Cultura dominante y cultura popular. En FORD, A., RIVIERA, J.B. y ROMANO, E. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa.
- FREUD, Sigmund (1929/30). Ed. 1993. El malestar en la cultura. Vol 17. CLVIII. Obras completas. Bs. As, Hispamérica. S.A.
- FORD, Aníbal (1994). Culturas populares y (medios de) comunicación. En *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GALLINO, Luciano (1990). El problema MMMM (Modelos Mentales Mediados por los Media). En AA.VV: *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1980). De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular. En *Seminario de Comunicación y Culturas Populares*, Buenos Aires. CLACSO
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982). Las culturas populares en el capitalismo. México. Edit. Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1987) Las Políticas culturales en América Latina. 3ª edición, México. Grijalbo.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1987). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?, en Revista Diálogos de la Comunicación N° 17. Lima, Felafacs.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.
- GARCÍA DELGADO, Daniel (1998). Estado-nación y globalización. Buenos Aires, Editorial Ariel.
- GERBNER, George y otros (1996). Creecer con la televisión: perspectiva de aculturación. En BRYANT, James y ZILLMAN, Dolf (compiladores) *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*. Barcelona, Paidós.
- GIDDENS, Anthony (1999). La tercera vía. Madrid, Ed. Taurus
- GINZBURG, Carlo (1981). El queso y los gusanos. Barcelona, Muchnick Editores.
- GRAMSCI, Antonio (1972). Cultura y literatura. Barcelona, Ed. Península.
- GRIGNON, Claude y PASSERON Jean-Claude (1991). Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- HALL, Stuart, (1984) Notas sobre la deconstrucción de «lo popular». Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona. Crítica.
- LANDI, OSCAR, (1987) Campo cultural y democratización en Argentina. En *Políticas culturales en América Latina*. 3ª edición. México. Grijalbo.
- LARA FIGUEROA, Celso (1998), Apuntes teóricos sobre la investigación de la cultura popular en América Latina, en: *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina N°1*. Cuba. Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO.
- LÓPEZ, Ernesto (1998). Globalización y democracia. Buenos Aires. Red Nacional de Universidades Nacionales.
- LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio (1990) Reseña: Sunkel, Guillermo. Razón y pasión en la prensa popular. En *Revista Historia Crítica* N° 4. Colombia. Universidad de Los Andes
- MARCUSE, HORKHEIMER, Y ADORNO, en PAYNE, M. (2000). Diccionario de teoría crítica y estudios culturales. Buenos Aires, Paidós.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987) De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México. Editorial Gustavo Gilli.
- MEJÍA ARANGO, Juan Luis (2009) Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. En Revista *Pensamiento Iberoamericano "El poder de la diversidad cultural"* N° 4-

- 2da época. Néstor García Canclini y Alfonso Martinelli (Coordinadores). Madrid, España. Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo (AECID) Fundación Carolina.
- MÈLICH, Joan-Carles (1996). Antropología simbólica y acción educativa. Barcelona, Paidós.
 - OBBIOLS, Guillermo y SI SEGNI, Silvia (1994). Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria. Bs. As. Kapeluz. Extracto y adaptación cátedra Seminario Sobre cultura mediática.
 - OCHOA GAUTIER, Ana María (2002) Políticas culturales, academia y sociedad. En MATO, Daniel (comp.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Venezuela. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/ochoa.doc>
 - ORTIZ, Renato (1989). Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. En Revista Diálogos de la Comunicación, Nº 23. Lima, Felafacs.
 - OTERO, CARVAJAL Y BAHAMONDE MAGRO (1983). Capítulo: Un mundo en crisis. Historia Universal. Madrid. Publicación grupo 16.
 - PRIETO CASTILLO, Daniel (1993). La pasión por el discurso. Mendoza, FCPyS, UNCuyo.
 - QUIROGA, Sergio Ricardo (1999). Consumo y cultura mediática. En *III Encuentro de Docentes e Investigadores de la Comunicación del Mercosur*. Río IV, Córdoba.
 - ROMANO, Eduardo (1973). Apuntes sobre cultura popular y peronismo. En AAVV: *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires, Cimarrón.
 - SCHMUCLER, Héctor (1997). Memoria de la comunicación. Buenos Aires, Editorial Biblos.
 - SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL DE LA ARGENTINA (2010), Hacer la cuenta. La gestión pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura. - 1a ed.. Buenos Aires. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
 - SUBIRATS, Eduardo (1990). Transformaciones de la cultura moderna. En CASULLO, Nicolás (compilación y prólogo) *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto.
 - THOMSON, Edward P. (1990). Costumbres en común. Barcelona, Crítica.
 - TORRICO, Erick (2004). Designaciones sobre la sociedad tecnologizada: las visiones predominantes y su crítica. En *Revista de Economía Política de las T.I.C.* Brasil, Vol. VI, Nº1.
 - UNESCO (1982). Declaración de México sobre las políticas culturales. México. En http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
 - UNESCO (2005) Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. París. En: www.unesdoc.unesco.org
 - ZIZEK, Slavoj (1998), Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En JAMESO, Fredric y ZIZEK, Slavoj, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Buenos Aires. Paidós.

LA NACIÓN (5/11/2006). Cultura popular y alta cultura. Por FLORENZANO, Cristóbal y SOMARRIVA, Marcelo en *El Mercurio*, Chile. Consultado en www.lanacion.com

TRABAJO DE TESIS (2009) Análisis comparado sobre las representaciones sociales de la/s cultura/s de los sectores populares construidas por los Medios de Comunicación, tanto comerciales como alternativos. Alumna: Natalia Encinas. Directora: Mgter. Jorgelina Bustos. FCPyS- UNCuyo.

www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces
www.cultura.gov.ar
www.sinca.cultura.gov.ar
www.cultura.mendoza.gov.ar