

Episkenion 1 (junio 2013)  
Nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

## **Contentô. Tensiones para pensar la política cultural**

SANJURJO, Luís (CCC) y Diego DE CHARRAS (Coords.), *Contentô. Tensiones para pensar la política cultural*, Ediciones del CCC/ Publicaciones Sociales-UBA, Buenos Aires, 2011.

Robert March Tortajada  
*Universitat de València/CETAE*

*Contentô* se presenta no sólo como un simple manual, sino como una experiencia de co-edición entre la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y el Centro de Cooperación Cultural. Esto es, como un espacio de reflexión entre investigadores desde una perspectiva transversal por lo que a la realidad argentina se refiere. De este modo, *Contentô* recoge una serie de artículos en torno a las políticas culturales, el teatro y la música, dividiéndose asimismo el libro en esos tres capítulos.

En el primero de ellos, por una parte, Juanjo Villafañe presta atención a diversos asuntos: los datos del Sistema de Información Cultural de la Argentina; cómo se presenta la ciudad de Buenos Aires alrededor del mundo del libro, del cine o de la música; la ley de Mecenazgo, o la distribución de bienes que afectan al PIB. Por otra parte, Villafañe remite a las marcas que las nuevas tecnologías dejan en la lectura o la escritura, concretamente, en el caso de los servidores de internet (*google*). Además, retomando a Deleuze a través de Dubatti, Villafañe se preocupa por lo liminar para pensar el interior como el propio afuera del teatro. Es decir, el teatro como zona de resistencia. Otro artículo de interés en relación a las políticas culturales de la capital porteña es el que elabora Eduardo Otero Torres, donde recorre los distintos gobiernos y contextos de crisis de la ciudad para repensar, en este caso, la cultura en términos de desigualdad, multiplicidad y diversidad.

El segundo capítulo se abre con un texto de Jorge Dubatti, que estudia el teatro en la posdictadura argentina (1983-2009), donde si, por un lado, hilvana cómo la cultura y la barbarie pueden ir de la mano, por otro destaca cómo el teatro actual, la memoria y la crítica están atentos al horror histórico: a aquello que de la dictadura sigue aún en pie. Es decir, la pregunta por cómo la poética teatral puede configurarse como un espacio aurático que abogue por una resignificación más allá del posmodernismo, haciendo hincapié en la noción de trauma en busca de una cicatriz que sabe que no puede ser sanada.

En otra línea, Daniel A. Franco se dedica a examinar la expansión del teatro porteño, centrándose, especialmente, en los seis meses anteriores al corralito. De este modo, repasa la regulación INT; mira con atención en qué medida se vació el Estado; el tema de la exclusión; cómo muchos empleados dejaron de serlo, etc. De forma similar, aunque en relación con la producción teatral en los suburbios, Carlos Fos tantea los diferentes instrumentos con que se cuenta para afrontar los nuevos interrogantes. Así, Fos destaca el papel de la crítica en tanto que pensamiento y defiende una perspectiva de la porosidad de la que pone como ejemplo el papel del teatro de calle durante la dictadura. Como Dubatti, Fos destaca ese vínculo entre civilización y barbarie, y piensa la figura del salvaje como la de aquel indisociable al nosotros. A continuación, Mariana Baranchuk atiende a las dificultades de los actores argentinos y a cómo éstos se han ido organizando su actividad dentro del entramado capital-trabajo. Para ello, Baranchuk explora las agrupaciones gremiales; los momentos de huelga; la presencia-ausencia de participación del Estado en la actividad escénica o, por el contrario, el inicio de convenios con sus fortalezas y debilidades, ganadas o perdidas, por los propios actores. Paula Simkin cierra este segundo capítulo con una mirada hacia las prácticas y las estrategias que posibiliten la difusión de un teatro no comercial, caso del que Simkin acentúa tanto los agentes de prensa como las redes sociales y blogs como intermediarios con el público.

En el capítulo dedicado a la música, Amparo Rocha Alonso estudia el *folk* argentino en tanto que constructor de identidad. Por un lado, se interesa por el rock, el tango, el *jazz*, la cumbia, el cuarteto o la electrónica y, por otro, se pregunta, por ejemplo, por la recuperación del *rock* como efecto post Malvinas. Además, sin olvidar el papel de la crítica, de los medios y del propio Estado, Rocha observa cómo las nuevas tecnologías permiten el acceso a ésta. Por otro lado, Luis Sanjurjo plantea la discusión acerca de qué tipo de políticas culturales existen y cuáles son las que se quieren. Para ello, inspecciona el concepto de gobernabilidad de Foucault, para apuntar a las relaciones de poder. Asimismo establece una cartografía en la que detalla las regiones estatales con sus posibles dispositivos musicales, teniendo en cuenta no sólo las políticas culturales, sino preguntándose en qué medida un músico novato puede verse dentro de ellas, acceder, por ejemplo, a la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. En otra línea, con tal de pensar la figura del destinatario, Manuel Tufro parte de un conjunto de entrevistas a músicos del rock para reflexionar acerca de la creación de sentido y de la noción de experiencia. Maximiliano Senkiw y Germán Marcos, sin embargo, cuestionan el tango como parte del imaginario del ser porteño, esto es, en cómo la construcción de la identidad se vincula al relato y al negocio de lo estereotipado. Finalmente, Mariano Ugarte se centra en el desfase o en el desencuentro entre políticas y políticas culturales, prestando atención a lo emergente y a lo experimental como configuradores de significaciones. Para terminar, María Elena Larregle destaca tanto la creación de escuelas y centros de enseñanza musical —después del fin de la dictadura, a partir del 83—, como el papel de la universidad, de la Escuela Musical de Avellaneda y del IUNA (Instituto Universitario de Arte).