



La cultura y sus políticas

Análisis del Programa Cultural en Barrios.

Autor:

Rabossi, Fernando

Tutor:

LacARRIERU, Mónica Beatriz

1997

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado



88777
24 JUN 1997
Agr. ENTRADA

LA CULTURA Y SUS POLÍTICAS:
Análisis del Programa Cultural en Barrios

Fernando Rabossi

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS

Dirección:
Dra. Mónica Lacarrieu

Tesis de Licenciatura
CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Buenos Aires, julio 1997

INDICE

AGRADECIMIENTOS	I
ALGUNAS ACLARACIONES	III
INTRODUCCIÓN	1
Construyendo esta investigación.....	4
Cartografía de esta tesis.....	6
CAPITULO 1 - NOTAS SOBRE EL CAMPO	10
Trabajando en la sociedad de uno y en ambientes conocidos.....	12
Entre el extrañamiento y el convertimos en extraños.....	12
Acerca de cómo conocí un Centro Cultural.....	13
Iniciando esta investigación.....	14
Los problemas de algunas elecciones.....	16
Desarmando presupuestos.....	22
De entrevistas y registros.....	26
El problema de una institución dispersa.....	28
Cuando los antropólogos no son extraños.....	29
CAPITULO 2 - DELIMITANDO CONCEPTUALMENTE EL TERRENO ...	33
Cultura, ¿qué cultura?.....	34
Sobre políticas culturales.....	38
Campo cultural, políticas culturales y “políticas de la cultura”.....	41
Entre el estado y la ciudad.....	43
CAPITULO 3 - BREVE PRESENTACIÓN DEL PROGRAMA	48
El surgimiento.....	49
El Programa Cultural en Barrios.....	50
El PCB en la bibliografía.....	52
CAPITULO 4 - APUNTES PARA UNA HISTORIA INSTITUCIONAL.	
El desarrollo del Programa Cultural	
en Barrios en el marco de la Municipalidad	
de la Ciudad de Buenos Aires	56
Algunas notas para el estudio de	
la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.....	58
Administraciones: imágenes y desarrollos.....	59
(1) De Saguiet a Suarez Lastra: el programa bajo el gobierno radical	59

(2) El programa bajo el gobierno justicialista.....	63
a. La gestión Grosso.....	63
b. La Intendencia de Bouer.....	67
c. Dominguez Intendente.....	70
Notas sobre un desarrollo discontinuo.....	73

CAPITULO 5 - “PREGUNTENME QUE YO LES RECOMIENDO, ¿A QUÉ TALLER LES GUSTARÍA VENIR?”..... 75

Los talleres en el programa.....	77
Los talleres en el centro.....	79
Bailando tango en San Telmo.....	80
Números y detalles.....	83
¿Tan sólo una academia?.....	89
<u>Anexo</u> : Listado de Talleres del Centro Cultural	
Fortunato Lacamera (San Telmo) - 1984/1995.....	93

CAPITULO 6 - DE EVENTOS, FIESTAS Y ESPECTÁCULOS..... 95

San Telmo, 1994.....	97
Caracterizando los eventos del '94.....	98
Un domingo en el Parque Lezama.....	100
<i>"Noche de tradición histórica y mágica en San Telmo"</i>	103
Más allá de los detalles.....	105

CAPITULO 7 - ENTRE EL TRABAJO Y LA VOLUNTAD..... 108

La incertidumbre de principios de año.....	109
La difícil situación de ser trabajador del PCB.....	112
Algunas características de una institución particular.....	116
Entre el trabajo y la voluntad.....	119
La dificultad de los límites.....	121
La irrupción de lo institucional (o los límites de una asociación voluntaria sumamente ingrata).....	126

CAPITULO 8 - “PELEANDO POR LA CULTURA”: LOS PROBLEMAS DE LOS “BARRIOS”..... 131

La presencia de los “otros”.....	132
Disputas por el espacio.....	133
¿Los problemas de la cultura o los problemas de las políticas?.....	137
Distintas formas de pensar la ciudad.....	138
Presentaciones.....	138
¿Para quién es el programa?.....	139
¿Pensando la ciudad a partir de la diferencias?.....	140
Sobre las representaciones de la ciudad.....	142
Pensando en los “barrios” y en los centros culturales.....	144

CAPITULO 9 - IMÁGENES Y APUESTAS: DISTINTAS FORMAS DE CONCEBIR LA CULTURA.....	146
¿Construyendo una cultura “ <i>nacional, popular y democrática</i> ”?.....	147
De concepciones y programas.....	149
Los análisis sobre el Programa Cultural en Barrios.....	151
Algunas discusiones posibles.....	156
Una forma alternativa de pensar sobre la cultura del Programa Cultural en Barrios ...	157
El Estado en escena: una acción militante por, para o desde la cultura.....	158
El Estado sólo se debe a lo específico.....	159
El Estado debería dejar de ser actor.....	161
Entre las políticas culturales y el programa.....	162
 CAPITULO 10 - PROBLEMAS DE LOS PROGRAMAS, PROBLEMAS DE LAS POLÍTICAS.....	 164
Entre la inestabilidad y la burocratización.....	165
Cargando con las instituciones: entre la falta de continuidad y la carencia de voluntad política.....	167
Los límites de la ciudad.....	170
Administrando la cultura: estado y políticas culturales.....	173
Notas finales.....	175
 BIBLIOGRAFIA.....	 177

AGRADECIMIENTOS

El tiempo pasa y desde el día que empecé con este trabajo en 1994 muchos han sido los que han tenido algo que ver con todo esto, aunque por supuesto que eso no los involucra en lo que termino saliendo.

Sin el tiempo, la dedicación y la paciencia que me entregaron muchos trabajadores del Programa Cultural en Barrios, asistentes y demás merodeadores de los centros culturales esto simplemente no existiría. O en todo caso sería el resultado de una serie de presupuestos y algunos pedazos de conocimientos. A todos ellos mi agradecimiento, y en especial a Santiago, Olga, Dina, Riqui, y Marta, por su tiempo, su confianza, y por todo lo que me han enseñado.

A Monica Lacarrieu, directora de Tesis, quien empezó a serlo de puras ganas y finalmente fue "legitimada" como tal. Me leyó, me discutió y me siguió hablando a 17000 km de distancia. Me supo transmitir muchas de las herramientas básicas del trabajo de campo, su énfasis en una "mirada antropológica", su no explícito pero sí presente hincapié en la totalidad y su desconfianza de partida en las explicaciones simples y unilaterales. Y además, porque como con las desiciones atrevesadas, tuvo una sutil manera de ir mostrándome las cosas sin perder la confianza o sin imponerme una visión particular de las mismas.

A Santiago Rosemberg, coordinador, profesor y fundamentalmente amigo. Compañero de discusión, docente y problematizador de muchas de las cuestiones que componen este trabajo.

A Gabriel Schuliaquer, con quien empezamos a pensar y a hacer esta investigación, y si bien no la terminamos juntos, muchas de las cuestiones aquí presentadas surgen del trabajo conjunto, del campo compartido y de las discusiones sobre políticas culturales que con él y Verónica Pallini empezamos a tener allá por 1994. A Vero también mi agradecimiento por la discusión y el apoyo en todo esto.

A Enrique Rodríguez Larreta, quien me guió por la antropología en las bibliotecas estoccolmensas, y quien sobre todo me dejó pensando a partir de sus charlas, café de por medio.

A Carlos Herrán, por la invitación a la Sección de Antropología Urbana del Instituto de Antropología de la UBA y por la confianza depositada.

A Rubens Bayardo, cuyos aportes en un seminario dictado con Mónica hicieron su impacto y por las discusiones posteriores.

A Sergio Visacovsky, que aunque no lo sepa, en un práctico suyo surgió este interés por las políticas culturales.

A Lea, Ana y Rodríguez, quienes me ayudaron con el registro de uno de los eventos al que no podía asistir y lo hicieron de puras ganas y muy bien.

A Rosalía Winocur, quien conociéndome tan sólo a través de una pantalla de computadora, me facilitó no sólo lo que ella había producido sino una gran cantidad de documentos elaborados por el Programa Cultural en Barrios que resultaron fundamentales para este trabajo.

A Alicia Martín, quien no solo se sentó a hablarme de las murgas y a escuchar algunos elementos que surgían de mi trabajo, sino que me facilitó mucho material bibliográfico -que en este trabajo no fue usado pero que va a serlo en el próximo-.

A la Tana y Marce, y al Gonza por el soporte técnico.

A Rosa y Daniel, por toda la ayuda.

A todos los integrantes del clan -como nos llamara algún tío querido-. A Gabi y Oscar, al Ale y Sandra, a Andrea, a Cecilia, y por supuesto a los viejos, -Doña Elsa y Don Eduardo- por todo el apoyo y la ayuda que me han dado siempre. A Cecilia, por el material que me pasó y las discusiones sobre estos temas de políticas culturales. Y a mi viejo, por las charlas y discusiones que siempre quedan ahí dando vueltas en la cabeza. Y por supuesto, a los -hasta ahora- cuatro enanos -Pablo, Fede, Cami y Dante- que me llenan de alegrías.

Y sobre todo, a Daniela Fernandez, quien al fin y al cabo más vivió, aguantó y escuchó este trabajo. Claro que aquí los agradecimientos no son simplemente por todo lo que me aportó en la discusión, en la lectura, las críticas y las correcciones; sino por todos los detalles de la vida que hicieron que esto siguiera para adelante. A mi mujer, de corazón, gracias.

“No se ha dado cuenta todavía de que si la gente lee, es porque espera encontrar la verdad en los libros. Y lo más que puede encontrarse en un libro es la verdad del autor, no la verdad de todos los hombres. Y esa verdad es relativa... esa verdad es tan chiquita... que es necesario leer muchos libros para aprender a despreciarlos.”

Roberto Arlt, “La inutilidad de los libros”, en *Aguafuertes porteñas*.

ALGUNAS ACLARACIONES

En el desarrollo del presente trabajo, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires puede aparecer abreviado como **MCBA**; en tanto que **PCB** es la abreviatura de Programa Cultural en Barrios (posteriormente llamado Programa Cultural de Barrios). En el caso de otras abreviaturas, las mismas aparecen señaladas en el texto.

El tiempo verbal en el que está escrito esta tesis suele ser 1ra. persona del singular. Digo 'suele ser' ya que la elección no fue fácil, fui y vine de 1ras. personas del plural a algunos enunciados impersonales para volver a la 1ra. del singular. La elección de dicha persona no tiene que ver con la intención de un excesivo protagonismo sino con el reconocimiento de una situación de hecho: más allá de considerar que este trabajo es un producto social -cosa que así creo-, quien lo escribe soy yo, así como soy yo quien articula y selecciona la presentación.

No obstante, gran parte del capítulo 1 está escrito en plural, no por una simple arbitrariedad sino por una cuestión también de hecho: comencé esta investigación junto con Gabriel Schuliaquer, compañero de la carrera de Ciencias Antropológicas, y junto a él desarrollamos el primer período de trabajo de campo. De allí que ese inicio está relatado desde un 'nosotros' que lo incluye.

Por otro lado, la presencia de otros plurales personales apunta a incorporarlo a usted: lector de este trabajo.

Por último, las citas por mí traducidas fueron reproducidas en su idioma en forma de nota al pie de página para que las arbitrariedades de la traducción estén compensadas con la cita original.

INTRODUCCIÓN

En las actuales agendas políticas y académicas la cultura ha pasado a estar en el orden del día. Aquí y allá oímos hablar de la importancia de la cultura, de la relevancia que la misma tiene en los procesos políticos y económicos, e inclusive de la necesidad de implementar acciones para protegerla, orientarla o desarrollarla. El tema de la presente investigación es precisamente este último aspecto, el espacio desde donde se implementan esas acciones: las políticas culturales. Pero, ¿de qué se habla cuando se habla de políticas culturales?.

Una política cultural, según lo define la UNESCO, es el conjunto de operaciones, principios, prácticas y procedimientos de gestión administrativa y presupuestaria, que sirven como base para la acción cultural de un gobierno. Claro que por acción cultural de un gobierno podemos entender muchas cosas, tanto las acciones emprendidas en el campo de la educación, como los distintos modelos culturales que se inmiscuyen en los distintos diseños de una política de salud. Pero si para algo sirve la definición de la UNESCO es para llamarnos la atención de la existencia de un espacio especializado para emprender determinadas "acciones culturales", el cual se expresa en la creación de una infraestructura que se ocupa de ellas: ministerios de cultura, secretarías, programas de acción cultural, o distintas formas de administrar el patrimonio cultural, por ejemplo. Pero así como reconocemos que las políticas culturales se han constituido en un espacio específico de la acción de un Estado, el referente de las mismas sigue siendo algo difícil de circunscribir, tematizar y trabajar.

El presente trabajo está basado en el análisis de un programa cultural implementado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (MCBA) y su **objetivo es analizar la dinámica que adquiere una acción cultural implementada por el gobierno local en distintos barrios de la ciudad**, el cual será abordado a partir de tres ejes:

- el desarrollo histórico del programa en el marco institucional al que pertenece -la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires-,
- las actividades que se realizan en él y,
- los sentidos otorgados a dichas actividades tanto en términos generales (las concepciones implícitas y explícitas del programa) como en términos particulares (los significados otorgados a las prácticas realizadas por los distintos actores).

La elección de estos tres ejes para abordar el objetivo propuesto reposa en el supuesto de que el análisis de una acción cultural determinada debe dar cuenta tanto de las prácticas como de las representaciones, consideradas y analizadas desde su desarrollo histórico e institucional. Dicho supuesto se asienta en una consideración sobre la que se construye este trabajo: el campo de las políticas culturales no puede ser comprendido sin considerar el proceso histórico que lo constituye o centrandose exclusivamente en las concepciones que inspiran una determinada acción; sino que el mismo se torna inteligible en la medida que podamos reconstruirlo desde la trama histórica que le da sentido así como desde las prácticas que genera y los sentidos que se ponen en juego.

El análisis va a estar centrado en el **Programa Cultural en Barrios** dependiente de la Secretaría de Cultura de Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, y los **objetivos específicos** para su análisis van a ser **analizar las concepciones que inspiran dicha acción y los cambios que van sufriendo** en el contexto de una profunda transformación del Estado, **analizar los aspectos más significativos instaurados por dicha acción, la complejidad de escenarios donde se despliega y los cruces de prácticas y sentidos que la atraviesan**. El interés en abordar estos aspectos está vinculado a dos problemáticas que son parte del mismo proceso pero que podemos separar analíticamente. Considerar a la cultura no como algo dado e inmanente, sino como algo que se produce -sobre la base de formas ya dadas y con los límites que ellas le imponen-, implica, hoy día, considerar los múltiples espacios en que ella fluye y se constituye (Hannerz, 1992). Uno de ellos, el Estado, está involucrado en la cultura en varios niveles, el interés de este trabajo está centrado en un nivel en particular, las políticas culturales. Muchos autores que trabajan sobre ellas consideran que las políticas culturales son especialmente significativas en relación al sistema democrático y al desarrollo económico: las políticas culturales pueden jugar un papel importante en la consolidación del primero y en la evolución del segundo (García Canclini, 1987; Rama y Delgado, 1992). Más allá de la discusión teórica que está detrás de esto, me interesa presentar en el análisis de un caso concreto cómo se reformula la concepción respecto al rol del estado en un programa que surge en un proceso de transición democrática y que se desarrolla con el correr del tiempo en el contexto de un fuerte ajuste económico y de reforma del Estado. El otro interés de este trabajo está centrado en cierta consideración de lo que significa una política cultural: más allá de las concepciones, objetivos y transformaciones que se produzcan en los mismos, una política instauro determinado “estado de cosas en el mundo”. Me interesa indagar entonces qué es lo que pasa en esos espacios que son creados por un programa cultural como el que vamos a ver a partir de lo que en ellos hacen los distintos actores involucrados, los cambios que se producen a partir de su desarrollo y el tipo de fenómenos que se generan.

Pero además de esto el Programa Cultural en Barrios (en adelante PCB) presenta un interés en sí mismo, tal como lo demuestran los múltiples trabajos producidos desde las ciencias sociales que lo tienen como objeto de análisis y las referencias que sobre él se hacen en la bibliografía sobre políticas culturales, política municipal en general, descentralización, y diversas temáticas culturales y urbanas. En este sentido, la presente investigación amplía nuestro conocimiento sobre el Programa Cultural en Barrios incorporando un período no estudiado que corresponde al desarrollo del programa bajo el gobierno justicialista de la ciudad desde 1989.

Hablar desde estos microescenarios puede resultar aburrido o ininteligible: datos, nombres y procesos particulares. Muchas veces cuesta articular investigaciones de este tipo con marcos de interpretación más generales; pero hoy parece existir cierto consenso en reconocer que el mundo se hace, se reproduce o se transforma en esos escenarios, en cada interacción, en cada intercambio o en el día a día de las instituciones. Esto no significa que el mundo se inventa cada día, nacemos en un mundo ya constituido y somos constituidos por él, pero es a partir de todos y de cada uno que la historia se sigue haciendo. De ahí que el camino entre estos escenarios locales y los procesos globales -bajo los que muchas veces suelen subsumirse los primeros- debe ser transitado en ambos sentidos por la investigación social.

Construyendo esta investigación

Como toda investigación, esta es el resultado de un proceso en cuyo desarrollo se fueron articulando distintas preguntas y problemáticas, las cuales son las que dan sentido a este trabajo. Por ello me parece necesario presentar en líneas generales ese proceso y las preguntas desde las cuales se fue construyendo la misma.

El punto de partida fueron ciertas preguntas acerca de las transformaciones que atravesaba el Estado en la Argentina y sobre las consecuencias que tenían en las políticas culturales por él implementadas. En el marco de las transformaciones económicas, sociales y políticas que caracterizaban nuestro país en ese momento -principios de los '90-, ¿cuál era el perfil que asumían las políticas culturales? y, ¿en qué medida los cambios en el campo de las políticas culturales expresaban dichas transformaciones?. Estas preguntas surgieron de una experiencia de campo realizada sobre la Mega-Exposición América '92¹ llevada a cabo por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y con la participación de la Secretaría de Educación y Cultura de la misma, la cual presentaba características contrastantes con otras experiencias realizadas por la misma municipalidad desde el retorno democrático. Siguiendo la categorización realizada por García Canclini (1987), el objetivo era analizar las transformaciones de un paradigma de "democratización cultural" a otro de "privatización neoconservadora": si las primeras acciones en el campo de las políticas culturales realizadas por el radicalismo habían sido caracterizadas bajo el primer rótulo, la transformación del Estado operada bajo el primer gobierno de Carlos Menem presentaba las características señaladas corrientemente para caracterizar esa transformación neoconservadora; motivos suficientes para asumir como supuestos dichas categorías. La pregunta era ¿cómo operan esas transformaciones en el campo de la cultura?. La respuesta sería buscada en el análisis de una acción cultural determinada y el resultado sería una caracterización de las mismas.

El Programa Cultural en Barrios pareció una buena elección: lo conocía, había tenido continuidad desde el retorno democrático hasta ese momento -inicios de 1994- lo cual permitiría ir analizando el desarrollo de una misma propuesta a la luz de los cambios producidos, y su relativamente corta antigüedad permitiría abordar dichas transformaciones desde la experiencia de actores concretos.

El inicio del trabajo de campo y la lectura de la bibliografía producida sobre el Programa Cultural en Barrios y políticas culturales en general marcaron, ya desde el comienzo, un alejamiento del marco sobre el que pretendía elaborar esta investigación. Las preguntas formuladas eran de un carácter tan amplio que debían ser reformuladas en función de un análisis concreto, reformulación que implicó centrarme en primer lugar, en el campo específico de las políticas culturales; y en segundo lugar, en el programa seleccionado para realizar esta investigación. Aquí empezaron a surgir nuevas preguntas y consideraciones respecto a los distintos elementos que se ponen en juego en la práctica de un programa cultural urbano en el marco del gobierno local, a la forma que adquieren distintos problemas locales en los espacios instaurados por el programa, y a las características de los fenómenos culturales que pueden tener lugar en dichos espacios. Pero a su vez, el inicio del trabajo

¹ Experiencia realizada en el marco de la Cátedra de Metodología y Técnicas de Investigación de Campo, Cátedra de Graciela Batallán, Carrera de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA), bajo la supervisión de Sergio Visacovsky.

sacudió los presupuestos que estaban detrás de esas primeras preguntas. ¿El “Estado” era “el”, un actor colectivo con una mentalidad única y una sólo forma de llevar adelante sus acciones? ¿Podemos hablar de una única lógica imperente en su interior? ¿Era tan unilineal y transparente el ascenso desde un programa municipal, pasando por el municipio hasta llegar al Estado como término abstracto?. Por otro lado, el carácter cultural de un programa de estas características empezó a revelar el carácter problemático de lo que significa una política cultural, ¿de qué cultura hablamos?, ¿qué significa aplicar una política a la cultura?, ¿qué tipo de construcción conceptual de la cultura hace posible dicha posibilidad?.

El primer aspecto planteado a partir de dichos cuestionamientos fue , ¿cómo debemos analizar las políticas culturales?. Mucha de la bibliografía específica sobre políticas culturales se desarrolla a partir del análisis del entramado conceptual y el conjunto de concepciones que están detrás de determinada política específica, a partir de lo cual se caracteriza dicha política. Si bien éste es un procedimiento completamente válido para analizar determinado nivel de una política, la distancia que empezamos a observar entre la bibliografía y el trabajo de campo dejaba un espacio que a la larga repercutía en las interpretaciones que podíamos tener analizando sólo el nivel de las concepciones que están detrás de determinado programa. Acercarse al ámbito de prácticas que se generan desde un determinado programa cultural nos pareció fundamental para comprenderlo. Y analizar el conjunto de prácticas junto a las concepciones que se despliegan para justificarlas es un camino interesante para abordar las distancias existentes entre lo que se dice que se va a hacer y lo que se hace, los distintos contextos en que determinadas formulaciones pueden emerger y los límites que imponen las situaciones en que se despliegan.

Concomitante a esta forma que aparecía en la bibliografía de centrarse en las concepciones, comenzó a plantearse un interrogante pero ahora en el plano de la realización de un programa cultural: ¿alcanza con elaborar un “buen” programa -esto es diseñar un programa a partir de un entramado conceptual coherente y de concepciones claras- para que el mismo lo sea? ¿Existe una correspondencia exacta entre los diseños y las prácticas generadas en el contexto de un programa cultural realizado por una instancia del Estado?.

El desarrollo del trabajo de campo y la asunción de una perspectiva antropológica comenzaron a revelarse como la mejor estrategia para dar cuenta no sólo de estos aspectos sino para ir abriendo una serie de interrogantes fundamentales -a mi parecer- para entender la dinámica de un programa de estas características y sujeto a las transformaciones que introdujeron los cambios de gobierno y las distintas modificaciones sufridas en el interior del programa durante su desarrollo. Era necesario realizar una caracterización de las actividades que se realizaban, más allá de las consideraciones que tuvieramos a priori de las mismas. ¿Qué se hacía en los centros culturales?. ¿Qué eran los talleres? ¿Cuál era el significado otorgado a los mismos por participantes y profesores? ¿Qué otras actividades se realizaban? ¿Qué implicancias tenían las mismas en el funcionamiento de los centros? ¿Quiénes iban a los centros culturales? ¿Quiénes trabajaban en ellos? ¿Cuál era la estructura de un centro cultural?. ¿Cómo se habían transformado todos estos aspectos con el desarrollo del programa y tomando en cuenta los cambios de gobierno?.

El trabajo en terreno y los materiales producidos a partir de él, el análisis documental del programa, la incorporación de bibliografía sobre distintas problemáticas, y permanente discusión sobre estos y otros aspectos, son la base sobre las que se construyó esta investigación. Sus resultados están impulsados por cuatro intentos: el de documentar una acción cultural particular, el de producir una discusión crítica sobre las políticas culturales

cuestionando algunos presupuestos recurrentes en la bibliografía; el de presentar algunos elementos para abordar la complejidad del Estado y las políticas desarrolladas desde diversas instancias del mismo, y por último, el de discutir algunos elementos para el análisis de la cultura contemporánea.

A diferencia de gran parte del material producido sobre políticas culturales en América Latina, este trabajo no está construido desde la posición de especialista en determinados aspectos sociales o de la cultura, sino que intenta realizar un análisis desde una perspectiva antropológica de un programa cultural urbano en particular. Mi interés no es llegar a la conclusión de cómo debe ser una política cultural o un programa cultural urbano sino, más bien, abordar un programa cultural a partir de su análisis particular. Claro que no con la ilusión de pretender a partir de un caso dar cuenta de "las" políticas culturales, pero sí con la esperanza de que este análisis nos permita comprender algunos elementos presentes en ellas. Tampoco significa esto un llamado a un empiricismo o realismo ingenuo. Tan sólo intenta llamar la atención respecto a la historicidad del fenómeno de las políticas culturales y de lo interesante que puede resultar asumir una perspectiva antropológica para su análisis, perspectiva que nos permita poner en cuestionamiento la existencia de las políticas culturales como algo que surge de la propia existencia del Estado, y de ahí, poder abordar los diversos elementos que se ponen en juego en su práctica concreta.

Cartografía de esta tesis

Antes de entrar en el trabajo voy a trazar una suerte de mapa de recorrido a partir del cual establecer de qué se trata cada capítulo y cuáles son los caminos que nos llevan de uno a otro. Claro que, como en todo recorrido, los caminos que van de un lado a otro no son simplemente uno, así que voy a intentar justificar porqué elegí los que elegí. Y como sucede cuando uno mira un mapa, de cada lugar salen caminos que se dirigen a distintos lados con lo cual el recorrido que uno elige significa desechar otros posibles. Elecciones que hay que tomar y arbitrariedades de las cuales uno se tiene que hacer responsable.

El inicio de este recorrido es una presentación del trabajo de campo realizado y sobre el que se basa esta investigación. Llevado a cabo entre principios de 1994 y julio de 1995, el trabajo en terreno estuvo atravesado por múltiples aspectos sobre los que es necesario reflexionar para establecer las coordenadas a partir de las cuales interpretar este trabajo. El capítulo 1 va a estar estructurado a partir de tres preguntas, cuyas respuestas a la vez de ir presentando el escenario que vamos a recorrer en las páginas que siguen, van a ir desarmando el lugar y los supuestos desde los cuales me acerqué al campo. En primer lugar, ¿cómo trabajar en la sociedad de uno y en ambientes conocidos?, ¿cómo trabajar una institución espacialmente dispersa?, y ¿qué pasa cuando los antropólogos no son extraños?.

En el segundo capítulo presento una serie de discusiones conceptuales y posiciones tomadas respecto al espacio de las políticas culturales. ¿De qué cultura hablamos cuando hablamos de políticas culturales? En primer lugar, si el concepto antropológico de cultura está en la base de muchas políticas y programas culturales -tal como emerge de las conferencias internacionales, como de los documentos que fundamentan muchas de las acciones culturales en nuestro país-, ¿cuál es ese concepto?. Voy a partir de un breve recorrido sobre las discusiones en torno al concepto de cultura en el campo de la antropología para luego centrarme específicamente en el proceso de conformación de las políticas

culturales. Históricamente éstas son el resultado de cierta construcción internacional que considera que los Estados deben implementar acciones para desarrollar, proteger y/o incentivar a la cultura. ¿A qué cultura?. Aquí nos enfrentamos a una serie de problemas conceptuales, los cuales serán abordados a partir de los conceptos de campo cultural y “políticas de la cultura” como forma de ir delimitando la especificidad de las políticas culturales en un campo más amplio de relaciones entre el Estado y la cultura. Pero como el programa aquí analizado está realizado desde el gobierno local de la ciudad de Buenos Aires también debemos trazar algunos límites conceptuales para abordar al Estado y a la ciudad. Es obvio que el Programa Cultural en Barrios se dirige a la ciudad de Buenos Aires, pero ¿a qué ciudad se refiere?. ¿Al espacio donde emerge la identidad porteña?, ¿a un mosaico compuestos por barrios, cada uno con su historia e identidad?, ¿a un espacio de cruces producto de desigualdades y relaciones locales-globales?.

Tras este recorrido metodológico y conceptual voy a presentar al Programa Cultural en Barrios. Durante la transición democrática en Argentina abierta tras la retirada de la última dictadura militar la cultura ocupó un espacio importante tanto pública como políticamente. A partir de las elecciones de 1983, el nuevo gobierno de la ciudad -nombrado por el Poder Ejecutivo Nacional- va a implementar desde su Secretaría de Cultura una serie de acciones y programas, entre los cuales está el Programa Cultural en Barrios. El mismo es un programa descentralizado formado por una unidad central y por centros culturales ubicados en distintos espacios de la ciudad y en los cuales se desarrollan una serie de actividades de distinto carácter. Además de abordar el contexto en el que surge el PCB, en este capítulo voy a presentar en líneas generales sus objetivos, su estructura y algunas características de su funcionamiento. Pero, ¿alcanza con una caracterización general para comprender la complejidad de un programa de estas características?. Cuando comencé mi trabajo de campo me encontré con dos trabajos escritos desde las ciencias sociales sobre el PCB que fueron los disparadores de muchas preguntas y muchos cuestionamientos respecto a cómo abordar esta investigación. En cierta medida, los capítulos que siguen son la respuesta a dichos cuestionamientos.

El objetivo del capítulo 4 es presentar un análisis histórico-institucional del Programa Cultural en Barrios tomando en consideración el marco al cual pertenece y los cambios producidos desde el momento de su surgimiento hasta el momento final del trabajo de campo, en julio de 1995. En dicho período los Intendentes cambiaron no sólo como resultado del cambio de gobierno nacional en 1989, sino que hubo distintas gestiones en cada uno de los gobiernos; del radicalismo primero y del justicialismo después. Por otro lado, cambiaron también Secretarios de Cultura y especialmente los encargados del programa, cuestión que nos interesa particularmente. ¿Qué cambios se produjeron dentro del Programa Cultural en Barrios? ¿Qué relación tuvieron con los cambios municipales en general?. ¿Cómo afectaron el desarrollo del programa?.

Los capítulos 3 y 4 nos permiten tener una visión general del programa tanto en sus formas como en su desarrollo pero, ¿qué es lo que se hace concretamente en los centros culturales que lo componen?. Lo que uno va a hacer, en principio, a un centro cultural es participar de un taller, cuyos contenidos pueden ser de diversas disciplinas o actividades. Los contenidos de los talleres fueron cambiando con el tiempo, cambios que reflejan distintas formas de considerar lo que es cultural y lo que debe ser el trabajo del centro cultural. Pero ¿cuál es la dinámica que se da en un taller?, ¿cómo se desarrolla?. A partir de mi participación en un taller de un centro cultural, vamos a internarnos en uno de ellos para ver su dinámica,

quiénes lo dirigen, quiénes asisten y cuáles son los motivos que tienen para hacerlo. Aunque no se dan en todos los talleres, hay algunas características que emergen tanto de la propuesta del programa como en el desarrollo de algunos de ellos que le dan un perfil peculiar a los centros culturales.

Pero los talleres que analizamos en el capítulo 5 no son tan sólo lo que sucede en los centros culturales. Tal como vamos a ver en el capítulo 6, desde los mismos se van a realizar una serie de eventos, algunos de los cuales van a ser espectáculos -insertos claramente en la idea de redistribución de bienes culturales-, y otros, actividades organizadas por los mismos centros culturales. El peso de los espectáculos va a declinar, en parte por la falta de presupuesto, pero también por un cambio de apuesta que se produce al interior del programa que tiene por objetivo construir a los centros culturales como espacios de producción cultural y no sólo de consumo. Los eventos realizados desde los centros culturales van a ser centrales en la dinámica de los mismos ya que es a partir de ellos que se logra establecer una participación en una actividad compartida y un cierto sentido de pertenencia a la dinámica de los centros. El tipo de eventos que se realiza va a ser variado, combinándose múltiples intereses y afirmándose a partir de ellos distintos objetivos y significados. Vamos a ver los eventos desarrollados durante un año en un centro cultural para luego concentrarnos en uno de ellos, una Fogata de San Juan organizada junto a otras instituciones locales. Me interesa presentar una actividad en detalle para ver la forma en que se desarrolla, el tipo de actividades que se realizan y las relaciones que se establecen con tradiciones y distintas formas expresivas.

Hasta aquí, la particularidad de los centros culturales del Programa Cultural en Barrios fue analizada a partir de algunas características que surgen de las actividades que en ellos se realizan. Pero en realidad, las mismas emergen de determinados significados otorgados al trabajo y a la participación en los mismos. ¿Cómo abordar dichos aspectos?. Voy a partir de una situación muy particular planteada durante el trabajo de campo -la inseguridad que surge a partir del retraso en el comienzo de las actividades en 1994, situación que va a repetirse en 1995- que nos enfrenta a una serie de preguntas significativas para dar cuenta de la manera en que fue construido el trabajo en los centros culturales y las apuestas vehiculizadas a través de los mismos. Las condiciones laborales y la inseguridad planteada a comienzos de año no impide que los centros culturales abran sus puertas, y la pregunta que me formulo es ¿qué historia institucional y qué significados otorgados al trabajo que se realiza permiten reproducir el funcionamiento del programa a pesar de estas condiciones?. A partir de algunos elementos que caracterizan al trabajo realizado en el programa -contratos, sueldos, impuestos, irregularidades- nos vamos a ir acercando a los motivos esgrimidos por los trabajadores para realizar su trabajo. El desarrollo y la maduración del programa a nivel conceptual durante su primer período -hasta 1989- se corresponde con la importancia otorgada al concepto de "animación cultural" como estructurador de las prácticas del mismo, al cual están asociados otros significados relacionados a la participación, lo cultural y otro aspectos. De los objetivos mismos del programa surge la figura de un trabajo básicamente asentado en el compromiso que se establece con una propuesta de acción cultural determinada y que requiere de sus trabajadores algo más que un trabajo con funciones específicas. Pero los compromisos así como los sentidos que se plantean de acuerdo a él, van asumiendo un perfil particular en cada centro cultural, e inclusive entre los distintos trabajadores y asistentes al mismo. Como vamos a ver, para algunos, el centro cultural es un espacio a partir del cual realizar una serie de acciones importantes, interesantes o útiles para la comunidad, para otros es un espacio para

realizarse en la actividad que uno desempeña -enseñando, aprendiendo o practicando cierta tarea-; mientras que para algunos otros es un espacio que, pese a sus defectos y sus problemas, tiene unas implicancias sociales que lo justifican, sea a partir de una redistribución de bienes culturales o para construir o reconstruir canales de comunicación y/o socialización. De ahí que el límite entre lo que es trabajo y aquello que no lo es sea difuso. Y es precisamente en este espacio difuso donde emerge una alta cuota de voluntarismo que, a la larga, es uno de los soportes del funcionamiento del programa bajo las condiciones de trabajo de 1994 y 1995.

Pero, ¿qué pasa en los barrios?, o mejor dicho, ¿qué pasa con los barrios? El objetivo del capítulo 8 es abordar la dinámica que se establece entre los centros culturales y los espacios locales donde los mismos se localizan. ¿Qué procesos se generan con la habilitación de un nuevo espacio -un centro cultural municipal en este caso- entre los distintos actores locales? Como espacios sociales ya constituidos y atravesados por diferencias sociales, disputas y negociaciones, los barrios no van a ser la localización neutra de los centros culturales, sino que en el seno de estos últimos se van a producir disputas por su uso de acuerdo a diferencias sociales ya establecidas. Y aquí hay una serie de aspectos que van a ser fundamentales para dar cuenta de la relación entre los centros y los barrios: las actividades que se realizan, la forma de “imaginar” el barrio desde la coordinación del centro cultural, y las distintas formas de pensar la ciudad y por ende, de definir al destinatario del programa.

Si bien a lo largo de todos los otros capítulos fuimos viendo las concepciones que están detrás del programa, en el capítulo 9 voy a trazar un análisis convencional sobre políticas culturales, esto es, caracterizar las concepciones de cultura sobre las que se sustentan las mismas. Pero a decir verdad, el camino no va a ser tan lineal. En su surgimiento, el Programa Cultural en Barrios se enmarca en un proyecto más amplio llevado adelante por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Voy a partir del análisis del documento donde se expresan los lineamientos generales de dicho proyecto para luego problematizar la forma en que el mismo es llevado a la práctica por el PCB. Con los pies más firmes, entonces, vamos a recorrer las concepciones descriptas por diversos autores respecto al programa, y tras discutir y retomar algunos aspectos por ellos señalados, voy a realizar una forma de análisis no a partir de las concepciones de cultura en sí, sino a partir de otros conceptos: el rol del Estado y la lógica bajo la cual se realizan las acciones. Precisamente porque bajo esas lógicas, la concepción de cultura se relaciona a otras concepciones -sobre la ciudad, sobre la identidad, sobre las relaciones sociales- y cobra sentido en el marco de su realización práctica.

Y llegamos al final. El capítulo 10 es un capítulo de cierres y de conclusiones, por lo que el mismo va a presentar una serie de aspectos que emergen del análisis realizado: ¿institucionalizar o flexibilizar?, ¿cómo empezar de cero en la Municipalidad de Buenos Aires?, ¿cuáles son los límites a un programa descentralizado?. ¿Qué elementos podemos incorporar al análisis de las políticas culturales desde todo lo analizado en este trabajo?.

Capítulo 1

NOTAS SOBRE EL CAMPO

“El sueño positivista de un estado epistemológico de perfecta inocencia tiene la consecuencia de enmascarar el hecho de que la diferencia crucial no es entre una ciencia que efectúa una construcción y otra que no, sino entre una ciencia que lo hace sin saberlo y otra que, siendo consiente de esto, intenta descubrir y dominar tan completamente como pueda la naturaleza de sus inevitables actos de construcción y sus igualmente inevitables efectos que producen” (Bourdieu, 1996a:18)¹

Si tomamos en serio las palabras de Bourdieu y aceptamos que la diferencia entre los distintos abordajes presentes en las ciencias sociales están relacionados a la conciencia o no conciencia de los inevitables actos de construcción² que impone la investigación sobre la realidad social de la que pretende dar cuenta; debemos entonces presentar el proceso a partir del cual realizamos dicha construcción para que el trabajo presentado contenga las claves a partir de las cuales interpretarlo. Esto significa responder a una serie de interrogantes que en el caso del trabajo de campo atraviesan tanto la llegada, la presentación y las formas en las que se fueron construyendo y desarrollando las relaciones en el mismo.

Este capítulo intenta presentar estos aspectos, marcando las coordenadas desde las cuales he construido esta investigación. Y si esto se hace necesario en toda investigación, en el caso particular de la presente se refuerza por la manera en que llegué al campo y por las relaciones que mantenía con muchos de los “actores sociales” que pueblan estas páginas. Mi llegada al Programa Cultural en Barrios, referente empírico de esta investigación, fue anterior a la construcción del mismo como objeto de investigación. Conocí el programa y participé en cierta medida de sus actividades entre los años 1988 y 1989, alejándome del mismo, pero manteniendo relaciones de amistad con algunos de sus participantes a partir de los cuales iba teniendo noticias de su desarrollo. Recién en el año 1992, a partir de una experiencia de campo realizada sobre la Mega-Exposición América ‘92 -llevada a cabo por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y capitales privados-, se abrieron una serie de interrogantes respecto a las políticas culturales implementadas por la MCBA, marco en el cual el Programa Cultural en Barrios comenzó a presentármese por primera vez como un objeto de reflexión plausible de ser analizado desde las ciencias sociales.

¹ *“The positivist dream of an epistemological state of perfect innocence has the consequence of masking the fact that the crucial difference is not between a science which effects a construction and one which does not, but between a science which does this without knowing it and one which, being aware of this, attempts to discover and master as completely as possible the nature of its inevitable acts of construction and the equally inevitable effects which they produce” (Bourdieu, 1996a:18) -traducción propia-.*

² En términos de la no existencia de “lo dado” transmisible desde un texto u otra forma de representación.

¿Cómo condicionaron estos aspectos el desarrollo del trabajo de campo? ¿Cómo condicionaron estas relaciones las conclusiones aquí elaboradas? ¿Cuál es la validez que podemos otorgarles a las mismas tomando en cuenta estos elementos?. Si el acercamiento al campo está siempre realizado desde presupuestos que tenemos acerca de nuestro objeto de estudio, en este caso dichos presupuestos estaban vinculados a mi relación previa con el programa. ¿Cuáles eran esos presupuestos? ¿Cómo fueron desarmándose?.

Es fundamental responder estas preguntas para dar cuenta del proceso de investigación que está en la base de esta presentación, no por una inclinación literaria ni por la creencia de que cierta retórica pueda dotar de autoridad etnográfica el presente texto, sino por que establecer el lugar desde el cual se elabora un análisis social es condición necesaria para su interpretación. No porque lo haga más verdadero (o falso) sino porque nos permite tener los elementos necesarios para su interpretación.

Trabajando en la sociedad de uno y en ambientes conocidos

Entre el extrañamiento y el convertirnos en extraños

Si “[L]a pregunta antropológica nace del encuentro: el encuentro entre pueblos, culturas, épocas”(Krotz, 1987:286), el desarrollo de la antropología como disciplina académica está vinculada a un proceso histórico particular donde la interrogación sobre otros mundos en el contexto de la expansión europea que comienza en el siglo XV; mundos lejanos que con el colonialismo, el imperialismo y la imposición/generalización de un mercado cada vez más envolvente, fueron quedando presos en una maraña de relaciones comunes. Esta historia disciplinar es en cierta medida la historia de ese proceso que ha comenzado hace unos siglos y que ha configurado al mundo tal cual lo conocemos. Desde entonces, los universos sociales analizados por la antropología fueron cambiando, caracterizándose la especificidad de la disciplina como una forma particular de abordar sus investigaciones, forma que en los inicios de la disciplina se correspondía con el tipo de universos analizados. Descentramiento, exotización, extrañamiento son conceptos que apuntan a caracterizar algo que antes estaba implícito en los universos analizados: mundos exóticos y extraños que para ser comprendidos debían ser abordados desde una perspectiva que dejara de analizar esos universos sociales desde los (pre)juicios de la propia cultura de la que provenía el investigador. Pero así como esos mundos lejanos se acercaron, o mejor dicho fueron acercados -e inclusive empezaron a generar sus propios antropólogos-, lo que antes estaba dado por la distancia ahora debía desnaturalizarse y ser reflexionado conceptualmente.

La especificidad del modo antropológico de abordar una investigación se relaciona con el distanciamiento y extrañamiento que se establece con el 'objeto de estudio' al que se dirige la mirada. Esto establece una tensión -real o construida- que privilegia el análisis del objeto de estudio desde la perspectiva de los actores. Como señala Gustavo Lins Ribeiro,

“[E]sta tensión ha sido resumida en la fórmula nosotros/ellos, donde nosotros significa el antropólogo y todo lo que le es familiar; y ellos los actores sociales que estudia, lo exótico. Al estudiar «su» propia sociedad el antropólogo busca realizar la operación

inversa, convertir lo familiar en exótico, usando -por principio y por racionalización metodológica- una posición de extrañamiento." (Lins Ribeiro, 1989:66).

El problema al que me enfrentaba no era simplemente establecer un alejamiento en función de la pertenencia a la misma sociedad, sino el de producir un extrañamiento sobre personas y relaciones conocidas. En este sentido, “[S]i lo **exótico**, desprendiéndose de ello la **distancia social**, y de allí el **extrañamiento**, se constituían irremediabilmente en la base original del trabajo de campo antropológico, aparecía como inevitable para este caso, la reconquista de la mirada antropológica, o sea el **convertirnos en extranjeros en nuestra propia sociedad.**”(Lacarrière, 1993:48)³; además debería lograr convertirme en extraño para aquellos conocidos. Así, eran dos los problemas a los que me enfrentaba. Por un lado, la cotidianeidad del objeto de estudio al pertenecer a nuestra misma sociedad; y por otro lado, la experiencia anterior que había tenido con dicho objeto y las relaciones que aun mantenía.

Acerca de cómo conocí un Centro Cultural

Conocí al Programa Cultural en Barrios de la mano de un amigo -Santiago-, compañero de colegio secundario, compañero de militancia estudiantil y compañero de reflexiones, experiencias, amigos y amigas. En verdad no recuerdo cuando fue, me acuerdo que Santiago un día nos dijo a Daniela -mi novia, en aquél entonces- y a mí que iba a empezar a bailar tango, que fuéramos. Me acuerdo de haber ido algunas veces y no volver a ir. Daniela y Santiago, en cambio, siguieron bailando.

La memoria a veces guarda recuerdos en forma clara -temporal y espacialmente localizados-, a veces sensaciones. Al principio, el centro cultural no era más que el lugar de las clases de tango. Esas clases para mí eran mucha gente en el comedor de una escuela, gente de las edades más diversas, grabador, profesores de tango; todo era algo muy especial, un montón de gente que se juntaba para bailar una vez por semana, para aprender o para bailar lo que ya sabían. Si no hubiera tenido a nadie en el taller tal vez no hubiera vuelto más, pero como Daniela y Santiago siguieron bailando, cada vez que podía iba: sentarse a hablar, bailar un poco, empezar eternamente con los primeros pasos. Un par de tangos y sentarse a fumar un cigarrillo, hablar con ellos o con los otros que uno empezaba a conocer. Claro, a pesar de ir unas veces, en la dinámica del taller estaba más afuera que adentro, pero las relaciones personales me tenían ahí amarrado. No era que estaba todos los días, ni siquiera todas las semanas, pero cada tanto me daba una vuelta. Me gustaba el lugar, parecía que había gente de todos lados -era mi sensación-, los chicos del patronato, alguna madre de allí, jubilados, empleados, trabajadores, madres, padres, adolescentes y nosotros, entre chicos, jóvenes y vaya a saber uno que más. Siempre había gente dando vueltas, en la entrada, hablando...

Después vino el concurso municipal de tango, con sus categorías (niños, jóvenes y adultos) que se hizo en San Telmo. Daniela y Santiago bailaban juntos y -para nuestro orgullo- salieron primeros en la categoría jóvenes. Me acuerdo mucho de ese concurso, la cantidad de gente que había era impresionante: ocupando el patio, las escaleras, gente en los balcones del primer piso que dan al patio: todo un evento de gran magnitud.

También estaban las fiestas, en el comedor del colegio, viernes o sábado a la noche. Vino, empanadas, y en general era folklore, tango y mucho rockanroll nacional para el final.

³ Resaltado en el original.

Edades casi todas, obviamente había muchos "jóvenes", pero también estaban las compañeritas de tango de unos 60 y largos o más, estaban las "chicas" de folklore -de las misma edad que las anteriores-, los expresivos corporales con sus movimientos ondulatorios y despreocupados. Mezcla rara para mí, el centro era algo así como un espacio sin fronteras a nivel generacional. Pero sin fronteras en el sentido que uno compartía cosas con gente de otras edades y de otros mundos como compañeros, compartiendo las mismas actividades: bailando, organizando, hablando, tomando, riéndose.

Me acuerdo de una orquesta de tango tocando y que el patio y las escaleras estuvieran llenas de gente. Me acuerdo de las salidas a bailar con alguna gente del taller de tango. Uno de ellos tenía un arreglo con el Cuartito Azul⁴ y allí íbamos, unos tangos, unas cumbias, unos vinos. Recuerdo que una vez fuimos a bailar al Club Social y Deportivo Los Bohemios⁵.

En estas actividades fui conociendo mucha gente, algún conocido que también fue al centro cultural, algunas nuevas parejas que se formaron, gente que no había visto en mi vida y con la cual compartía una salida a bailar o una fiesta en el centro. De a poco conocí algunos trabajadores del programa, algunos de los cuales iban a seguir trabajando cuando me acercara en función de esta investigación. A la coordinadora no la recuerdo de aquellas épocas, recién cuando volví al centro en plan de investigación la conocí e identifiqué como tal.

Volviendo al tiempo, hubo un bache donde aparecimos muy poco con Daniela, alguna fiesta, algún cierre de fin de año. Y la historia del centro la fui siguiendo por Santiago y Dina, profesora de tango: las dificultades, la falta de pago, la falta de plata para las actividades...

Iniciando esta investigación

Tal como veíamos en la introducción, si bien en el proceso de realización de esta investigación la misma fue pasando por distintas preguntas, la elección de un trabajo de campo antropológico y de la unidad de estudio⁶ para su realización estuvieron definidas desde el principio. Como mencionaba allí, la elección de esta forma de trabajo estuvo vinculada⁷ al interés de mostrar un proceso particular -la transformación de las políticas culturales- a la luz de los procesos concretos y la forma en que los mismos se llevaban en la práctica en una institución particular. La elección del Programa Cultural en Barrios, entonces, fue la conjunción de dicho objetivo con el programa por uno conocido, que, por una serie de características particulares -su continuidad, la importancia que había tenido en el momento de su conformación, y la situación que estaba atravesando- lo hacían de especial interés para dar cuenta de dicho objetivo.

A fines de 1993 empezamos a discutir con un compañero de estudios, Gabriel Schuliaquer, la posibilidad de realizar un proyecto de investigación y esta idea de trabajar sobre el PCB se empezó a convertir en realidad. Elaboramos algunos lineamientos para

⁴ El Cuartito Azul es un salón de baile ubicado en la calle San Juan y La Rioja.

⁵ Ubicado en la calle Necochea, en La Boca.

⁶ Siguiendo a Rosana Guber, voy a entender por unidad de estudio el "*ámbito espacial donde se llevará a cabo el trabajo de campo*" (Guber, 1991: 104). El carácter particular de una institución de múltiples localizaciones, como es el caso del Programa Cultural en Barrios, brindan a la unidad de estudio un carácter muy particular que iremos discutiendo a lo largo de este capítulo.

⁷ Además de la formación antropológica que tenemos, o quizás por ello.

desarrollar una investigación y al año siguiente comenzamos con la misma⁸. Los primeros encuentros con el programa fueron ajenos al centro cultural de San Telmo: el piso 11 del Centro Cultural San Martín y el 4° piso del Colón (en ambos había oficinas de la Unidad Central del Programa), Villa Soldati, el centro cultural de Parque Chacabuco, Amanda Toubes (integrante de un equipo de Ciencias de la Educación que trabajó con el programa). Paralelamente, comenzamos a buscar material bibliográfico sobre políticas culturales, y particularmente sobre el PCB; así, dimos con material producido desde las ciencias sociales sobre el programa, y con otras producidas por el programa -como institución- o por trabajadores del mismo. A partir de este material, surgieron nuestros primeros supuestos acerca de cómo queríamos abordar nuestro trabajo, especialmente a partir de aquellos trabajos producidos desde las ciencias sociales que estaban dedicados al programa.

Primero, acercarse a un "programa cultural" era acercarse a un campo complejo donde interactuaban una serie de elementos de la cultura, de la política, de la administración municipal, de los barrios⁹. El espacio de las políticas culturales se nos presentaba complejo desde su definición, y estudiar un caso dentro de las mismas, era un desafío -sin caer en los simplismos o reduccionismos presentes en algunos trabajos-. Segundo, dada esta complejidad la forma privilegiada de acercarse al análisis de un programa como éste era a partir de un trabajo de campo antropológico, una investigación donde nuestra presencia nos permitiera acercarnos a la dinámica que adquiere el programa en el proceso de su realización. Esto surgía especialmente del análisis de los dos trabajos específicos sobre el programa: el trabajo de Lucas Rubinich (Rubinich, 1992), centrado en el material (documental) producido desde el PCB y declaraciones públicas de algunos funcionarios, se limitaba a lo explícitamente planteado desde las instancias directivas del programa y de la Secretaria de Cultura de la MCBA; el trabajo de Ariel Gravano (Gravano, 1989), si bien es presentado como resultado de un trabajo de campo, estaba realizado en base a algunas entrevistas con animadores culturales del programa, por lo que quedaba muy limitado a las apreciaciones de uno de los tantos actores que hacen el programa. Desde nuestro conocimiento del programa -como actores, no como investigadores, hasta ese momento- pensamos que estos abordajes eran muy limitados, donde no se lograba trascender los objetivos explicitados desde el mismo, no había un análisis de lo que había sido y lo que era el PCB en su dinámica concreta, del resultado generado en los espacios de su realización (los centros culturales), de las relaciones establecidas, de las reglas de juego, y de las formas que había ido asumiendo a lo largo de su desarrollo.

De allí que el trabajo de campo antropológico, entendido como "*la presencia directa, generalmente individual y prolongada, del investigador en el lugar donde se encuentran los actores/miembros de la unidad sociocultural que desea estudiar*" (Guber, 1991:83), fuera la mejor elección metodológica para analizar estos aspectos. Pero no sólo es la presencia, siguiendo a Rosana Guber, lo que determina el trabajo de campo antropológico, sino determinada forma de concebir el campo y la relación que se establece entre los infomantes y

⁸ A principios de 1994 presentamos con Gabriel Schuliaquer este proyecto de investigación dentro de la sección de Antropología Urbana del Instituto de Antropología de la UBA, proyecto que fue incorporado como un subproyecto del programa de investigación: "Buenos Aires: la producción simbólica del espacio barrial" (UBACYT FI222 - Programación científica 95-97), que dirige el Lic. Carlos Herrán.

⁹ Estos elementos fueron presentados en una comunicación -"Políticas Culturales: el Programa Cultural en Barrios", elaborada junto a Gabriel Shuliaquer- en el IV Congreso Argentino de Antropología Social, Olavarría, 19 al 22 de julio de 1994. Agradecemos los comentarios y sugerencias realizadas por los asistentes a la mesa de Antropología Urbana de dicho congreso.

el investigador (Guber, 1991:83 y ss). El campo va a ser el “referente empírico” de la investigación, que constituye una “*cierta conjunción de un ámbito físico, de actores y actividades*” (Guber, 1991:83). Pero en tanto recorte de lo real, el mismo “*se construye con una serie de interacciones cotidianas, de las que interviene la relación investigador-informantes, al mismo tiempo que contiene la materia prima (prácticas, representaciones, etc.) para el investigador.*” (Lacarrieu, 1993:31).

Esta forma de concebir el trabajo de campo nos puso desde el principio en la necesidad de tomar decisiones respecto a cómo abordar nuestro referente empírico y como construir nuestras relaciones con los informantes. Por el carácter espacialmente disperso del programa, decidimos acercarnos a un centro cultural en particular como forma de establecer un contacto permanente a partir de nuestra participación en las actividades realizadas, paralelamente al registro y discusión de los distintos aspectos del funcionamiento del mismo. Y a partir de allí abordar la dinámica establecida en otros centros culturales así como en la Unidad Central del programa. Esta fue la forma que asumió este trabajo de campo, aunque la misma no fue tan transparente como este párrafo puede dejar entrever. El centro cultural elegido fue el Centro Cultural Fortunato Lacámara del barrio de San Telmo.

Los problemas de algunas elecciones

¿Por qué elegir San Telmo y no otro centro cultural para centrar nuestra investigación? Si bien conocía alguna gente, tan sólo mantenía una relación estrecha con dos personas. Esto, creía, nos permitiría tener un acceso más franco y directo al centro cultural como institución y con sus trabajadores y participantes. No obstante, el trabajo no sólo se planteó en este centro sino que con el transcurso del tiempo comenzamos a acercarnos a otros centros culturales (Barrio Mitre, Parque Chacabuco, Parque Centenario), y a la Unidad Central del programa.

Me reencontré con gente que trabajaba en el Centro Cultural de San Telmo en la casa de Santiago, en su cumpleaños, a principios de abril del '94. Estaban una animadora que trabajaba en el centro cultural, otro que estaba en veremos y otra que daba clases en el mismo. Les comento de nuestro trabajo, de antropología, de que queríamos ver que sucedía en un programa de "cultura" con todas las transformaciones que estaban ocurriendo en la Argentina; y que íbamos a pasar por el centro un día de esos. La primera de ellas entonces pregunta, “¿De antropología?”. “Sí”, le respondo. Entonces ella, con una sonrisa y dirigiéndose a los otros termina, “No ves... si somos un fósil ya”.

Fuimos a San Telmo y empezamos a relacionarnos -a pesar de conocer a alguna gente- teniendo que saltar distancias. A la animadora del centro la conocía aunque no tenía confianza como para sentirme cotidiano y el estar haciendo un trabajo sobre el PCB interponía una distancia bastante grande. Con Delia -la coordinadora- y Perla -de la Asociación de Amigos- sucedía lo mismo, pero a ellas no las conocía de antes. No nos conocían, y el proyecto que les presentamos era lo suficientemente amplio, como para que no quedara claro que era lo que íbamos a investigar.

Empezamos los talleres¹⁰ y de a poco nuestra presencia se fue haciendo más rutinaria. De todas maneras, los límites estaban. En una reunión con gente de la Unidad Central para

¹⁰ Gabriel Schuliaquer comenzó el taller de teatro y yo el de tango, y luego de mitad de año me incorporé en otro taller, el de salsa y merengue.

monitorear el proyecto de fin de año¹¹, le preguntamos a la coordinadora -con quien habíamos mantenido una entrevista el día anterior- si podíamos estar presente,

- Y... no. Yo por mi no tengo problema, pero es una reunión donde están todos los profesores y va a haber mucha discusión..., yo no se si su presencia los va a cohibir. Mejor para otra reunión.

Si la presentación es uno de los pivotes fundamentales que se juegan en la negociación del sentido del investigador en el campo (Guber:1991, Lacarrieu, 1993), la propia redefinición de la investigación así como la desnaturalización de los propios supuestos sobre el objeto de estudio realizados en forma paralela a nuestro “estar ahí”, supuso permanentes renegociaciones de dicho sentido. En todo caso, el haber elegido participar en los talleres del centro cultural fue una de las mejores formas de negociar nuestra presencia. El compromiso asumido con la investigación a partir de nuestra participación en talleres nos legitimó no sólo como participantes sino como investigadores sobre el centro cultural que apostaban a construir un conocimiento sobre el PCB que trascendiera los simples encuentros o recolección de documentos, tal como veían muchos de los trabajadores de los centros culturales algunas prácticas establecidas -por ejemplo- por empleados de la Unidad Central del programa¹².

Nuestro trabajo de campo había empezado medio a tuestas, sin director y sin un proyecto claro, pero con la certeza de que si íbamos a hacer un análisis del PCB teníamos que hacerlo estando en los centros culturales, participando de las actividades, inmiscuyéndonos en la organización de las cosas, conociendo a los actores que realizaban y participaban del programa. Pero a medida que la temática se iba acotando y las preguntas se iban ajustando, la relación con el campo se fue haciendo más complicada.

Santiago, aquel amigo con el cual conocí el centro cultural de San Telmo y quien se desempeñaba como profesor de tango al momento de comenzar esta investigación, a mitad de año me da una noticia que va a traer un cambio fundamental en el campo. Delia, la coordinadora del centro cultural de San Telmo hasta ese momento, dejaba la coordinación interinamente, ¿y a quién se la ofrecen?. Fue en una pizzería, Santiago me dice “*Bueno, tengo una novedad... Delia me ofreció reemplazarla como coordinadora hasta fin de año... ¿acepto?*”. Y ahí Fernando 'amigo' sentado en el mismo lugar que Fernando 'antropólogo'.

Claro, se pueden formular muchas preguntas. ¿Por qué elegimos trabajar en el centro cultural con el que habíamos tenido relación antes de iniciar esta investigación? Fuimos viendo algunas respuestas, pero igual se podría seguir preguntando, ¿por qué elegir dicho lugar sabiendo que teníamos amigos que condicionaban nuestro estar ahí de una manera particular?. Hay varias respuestas que podríamos intentar, todas con algo de verdad pero ninguna completa sin las demás.

Comentando la experiencia realizada en un seminario de investigación realizado en 1985 y centrado en el desarrollo de proyectos de investigación, Rosana Guber y Ana M. Rosato, a propósito de los temas planteados por los asistentes, plantean que el compromiso de

¹¹ Una modalidad de trabajo impuesta en 1994, la cual establecía que los centros culturales debían planificar sus actividades anuales en función de un “espectáculo” que se pudiera presentar a fin de año.

¹² “Paracaidistas” fue la palabra usada más de una vez para referirse a algunos coordinadores generales y trabajadores de la Unidad Central, “caen del cielo, y encima te dicen lo que tenés que hacer”. Claro que esto en realidad se inserta en las disputas producidas dentro del programa entre distintos niveles del mismo, pero también da cuenta de algo varias veces señalado desde los centros culturales: hay que estar en ellos para saber de que se tratan.

algunos ellos con la población estudiada fue un obstáculo para sus investigaciones: *“la relación era tan personalizada y estrecha que no fue posible detectar y plantear un problema: el vínculo con los sujetos de investigación no podía ser mediatizado y, por lo tanto, afecto e interés científico se tornaban mutuamente excluyentes.”* (Guber y Rosato, 1989:56). Pero la razón de dicha exclusión estaba en que el *“afecto podía ser expresión del compromiso político-ideológico; (...) la publicidad de cuestiones internas relativas a grupos indigenistas y feministas, respectivamente, entrañaban potenciales riesgos. Investigar significaba preguntar y profundizar en cuestiones delicadas que requerían secreto, so pena de perder la confianza de los informantes y provocar algún daño en su actividad militante”*. (Guber y Rosato, 1989:56-57).

Pero nuestro caso en algún lado era de otra índole ya que el afecto no era precisamente resultado de un compromiso político-ideológico, sino que era previo, incluso, a cualquier compromiso de los actores con la institución. Y el inicio y desarrollo del trabajo de campo fue precisamente el camino contrario a lo planteado por estas autoras respecto al intento realizado por esas dos propuestas de investigación mencionadas. Partimos tomando a nuestra unidad de estudio como el caso a partir del cual dar cuenta de un proceso global operado en la sociedad, pero a poco de comenzar nos dimos cuenta que estábamos partiendo de un lugar dado por sentado: la existencia misma de los centros culturales como producto de una política cultural determinada. La reformulación del problema centrado en dar cuenta de los centros culturales - qué eran, cómo eran y por qué- fueron las preguntas desde las que partimos en el campo. Preguntas que apuntaban centralmente a lo que se hacía y como se hacía. En este sentido, los “secretos” eran precisamente lo que los actores necesitaban contar para dar cuenta de la situación que atravesaban los centros culturales en particular y el programa en general.¹³

De todas maneras esto no aclara por qué privilegiar un lugar donde tenía amigos. Analizando en perspectiva el desarrollo del trabajo de campo en cierta medida fue una manera de entrar a un universo -desde el momento que fue concebido como algo extraño a uno- por la puerta más familiar y donde tuviera mayor contención, en un proceso del cual tan sólo tenía referencias bibliográficas y algunas pocas experiencias fragmentarias.

Claro que también podemos plantear las relaciones de familiaridad con los actores como una ventaja en la relación de investigación. No sólo por la apertura que se puede lograr en el campo y la mayor facilidad de acceso a determinados aspectos que bajo otras circunstancias resultarían más complejos, sino por el carácter no-violento de la comunicación que se establece entre investigador e investigado. Tal como lo expresa Pierre Bourdieu, *“[L]a proximidad social y la familiaridad en efecto proveen dos de las condiciones sociales de una comunicación ‘no violenta’. Por un lado, cuando un investigador está socialmente muy cerca de quien responde aquel le provee, en virtud de su intercambiabilidad, garantías contra el temor de que su razonamiento subjetivo sea reducida a causas objetivas, y que aquellas elecciones que experimenta como realizadas libremente parezcan el efecto de determinismos objetivos revelados por el análisis. Por otro lado, uno encuentra que en este caso podemos estar seguros de un acuerdo inmediato, continuamente confirmado, como presuposiciones respecto al contenido y la forma de la comunicación: este acuerdo aparece en una cuidadosamente calibrada emisión de todos los signos no-verbales, coordinados con los*

¹³ Claro que cada uno desde su posición, algunos para marcar el carácter intrínseco de los problemas -errores en la propuesta, vicios en su realización, etc.-, otros para señalar la responsabilidad de quienes dirigían el programa o directamente de los manejos de la Municipalidad. Después veremos estos aspectos.

verbales, indicando tanto como una pronunciación debe ser interpretada o como ha sido interpretada por el interlocutor - algo que es siempre difícil de producir de una manera intencional y consiente.” (Bourdieu, 1996a:20)¹⁴

Pero estas mismas relaciones, en el contexto del trabajo de campo antropológico, no sólo operan de esta manera sino que, con el desarrollo del mismo en el tiempo y en el marco de otros vínculos que se van abriendo en el campo mismo, nos “marcan” a partir de ese lazo que manteníamos con algunos de los actores.¹⁵ En este sentido, se puede decir que el problema no es en sí la presencia o no de relaciones “familiares” o de amistad en el campo, sino la manera en que las manejamos, el lugar que ocupamos en relación a los otros actores, y la forma que el mismo condiciona nuestro “estar ahí”. En cierta medida **el desarrollo de nuestro trabajo de campo estuvo vinculado con la tensión establecida, una vez ubicados en el lugar de investigadores, con nuestras relaciones previas.**

Pero volvamos al campo otra vez. Finalmente, Santiago asumió como coordinador interino del centro después de las vacaciones de julio de ese año. Una semana de empezadas las actividades se realizó un locro de homenaje al centro cultural. Planeado bajo la gestión anterior, el locro fue la última actividad en que ella se hizo presente como coordinadora, y fue donde presentó “en sociedad” a Santiago como su reemplazante hasta fin de año. Hasta ese momento nuestra presencia en el centro no había sido señalada por nadie de manera explícita. Estábamos haciendo una investigación, habíamos realizado algunas entrevistas, sentíamos que existían ciertas barreras pero a la vez, uno estaba adentro de la dinámica del centro: íbamos a los talleres, habíamos estado en la fogata de San Juan -única actividad realizada hasta ese momento-, conocíamos y habíamos hablado con muchos de los actores que estaban en el centro cultural. Pero durante el locro, por primera vez aparecemos catalogados:

“Más tarde va a llegar uno de los muchachos que trabajaba en el centro. Me ve, estoy poniendo unos papeles madera a modo de mantel, nos saludamos.

“Te enganchó “el amigo”?”, me pregunta. “ Y, son las condiciones de la nueva gestión”, contesta la animadora del centro cultural que justo pasaba por ahí.”

En el mismo registro empiezan a aparecer las dudas y las preguntas respecto de nuestra presencia y del lugar en que éramos ubicados -(¿y en el que nosotros nos estábamos ubicando?):

¹⁴ *“Social proximity and familiarity in effect provide two of the social conditions of ‘non-violent’ communication. For one thing, when the researcher is socially very close to her respondent she provides her, by virtue of their interchangeability, with guarantees against the threat of having her subjective reasoning reduced to objective causes, and those choices that she experiences as free made to seem the effect of objective determinisms revealed by analysis. For another thing, one finds that in this case we can be assured of immediate agreement, continually confirmed, as to presuppositions regarding the content and form of communication: this agreement shows up in the carefully gauged emission of all the non-verbal signs, coordinated with the verbal ones, indicating either how a given utterance is to be interpreted or how it has been interpreted by the interlocutor - something which is always difficult to produce in an intentional and conscious manner.”* (Bourdieu, 1996a:20) -traducción propia-

¹⁵ Cabe aclarar que la presencia del investigador siempre va a ser “marcada” a partir de alguna categoría que nos es impuesta por los actores: “funcionarios”, “contadores de historias”, “empleados de alguna dependencia gubernamental o universitaria”, “mediadores” o como nos definan en el transcurso de nuestro trabajo. El asunto es ser consiente de la forma en que somos “marcados” y cuales son las implicancias que dicha marca tiene en el desarrollo del trabajo de investigación y en el tipo de información que nos es confiada.

"Extraño el lugar en que quedamos, estamos haciendo qué?. Sucede algo, llegamos temprano, hacían falta manos, ayuda, mover tablas, armar mesas, llevar sillas, enmantelar, cortar pan, llevar vasos, llenar jarras y botellas... Y uno llegó temprano, "y qué hay que hacer?. Bueno, ayudamos... Justo en el momento que era, nuestra presencia y nuestra ayuda fue interpretada por la animadora y por ese trabajador recién mencionado -al menos ellos lo dijeron de manera explícita- como "nuevo coordinador, llegaron los amigos"... ¿Acaso era distinto?. Nosotros pensábamos que sí, Santiago creíamos que también, pero el resto, ¿por qué no se daban cuenta?, ¿es que acaso no era tan claro?. Indudablemente no."

El coordinador del centro donde estábamos trabajando era un amigo, y esto de negociar la presencia de uno en el campo fue un asunto complicado. Complicado porque nuestra presencia ya estaba marcada por una relación anterior a nuestra investigación y al cargo que Santiago había pasado a desempeñar en medio de nuestro estar ahí. Había transcurrido tiempo como para saltar algunas barreras, pero no el tiempo suficiente como para señalarlos inequívocamente como "investigadores". Claro que aquí también intervienen dos elementos más: qué ideas traíamos nosotros respecto a esto de estar haciendo una investigación, y una serie de mecanismos propios de los centros culturales que plantean ciertas formas de involucramiento.

Hacer un trabajo de campo es algo sobre lo cual los antropólogos nos dedicamos a leer, a cuestionar, y a pensar a lo largo de nuestros estudios... es más, inclusive tenemos alguna "experiencia de campo": esas salidas desprolijas que hacemos los estudiantes y que empezamos a intuir cómo había que hacerla cuando nos dan la devolución del informe final de la misma. Pero a pesar de haber leído cómo hizo Malinowski en las Trobriand, de cómo darle voz a los Masphee siendo James Clifford y de todas las recomendaciones de "cocina" que nos dan Taylor y Bogdan; uno empieza -cuando finalmente se anima- con algo que no sabe bien qué hacer ni cómo. Pero, como en toda relación social que uno entabla, uno establece su presencia a partir de ciertos presupuestos acerca de como presentarse y que actitud asumir: uno se está jugando su presentación, y no es poca cosa si uno pretende mantener una relación y no simplemente un encuentro. ¿Qué significaba ir a hacer una investigación sobre el PCB?. Ir a los centros, ver qué pasaba, qué se hacía, cómo. Y no simplemente mirando de afuera -al fin y al cabo es otra manera de pararse adentro-, sino metiéndonos pero marcando que estábamos haciendo una investigación.

Claro que los centros también tienen sus formas de funcionar, y si uno se mete como otro más, y llega temprano... "*Che, hay que subir sillas*". Hacer lo que los demás, pero ¿cuál es el límite?, mejor dicho ¿cómo señalar ese límite -uno investigando- sin pararse por afuera?. Y muchas veces uno se sintió "fuera de juego", haciendo más de lo que la relación exigía para seguir siendo abierta. Claro que esto también nos abrió puertas, nos permitió estar en situaciones y participar de diversas cuestiones que nos sirvieron para entender mejor la dinámica del centro y especialmente, para entender cuáles eran los significados otorgados, tanto por asistentes como por trabajadores, al centro cultural.

¿Cómo fue nuestro trabajo después de Santiago coordinador?. Nuestras relaciones anteriores, la dinámica que se daba en el centro cultural, y el lugar que fuimos ocupando en la misma nos posicionó de determinada manera dentro del centro. A partir de allí, debimos redefinir constantemente nuestra presencia en el campo, donde por un lado la confianza nos abrió puertas, pero cada una de ellas significaba pensar en las otras que se cerraban, o que quedaban entreabiertas por la misma relación. Y esto fue difícil. Tal como señala Mónica

Lacarrieu a propósito de los inicios de su investigación en el barrio de La Boca, “*el trabajo de campo comenzaba a mostrarse ante nuestra perplejidad, "...como un proceso lleno de dilemas y problemas existenciales..."*, como señala Da Matta.” (Lacarrieu, 1993:33)

Si la primera mitad de año fue un periodo de presentación, inclusión y aprendizaje de qué era lo que teníamos que hacer en el campo, la segunda mitad del año '94 nos encontró insertos en la dinámica de un centro cultural posicionados en las relaciones internas del mismo; con la necesidad de afirmar nuestro lugar de investigadores pero sin la intención de dejar el espacio logrado a partir del trabajo realizado. “Adentro y definiéndonos”, podríamos caracterizar esta segunda etapa, la cual estuvo marcada por un trabajo más sistemático con otros centros culturales a partir de visitas y entrevistas con algunos de sus trabajadores -Barrio Mitre, Balvanera, La Boca, Caballito- y con la Unidad Central del programa. En estas otras instancias donde nuestra presencia no estaba categorizada, fuimos estableciendo relaciones de investigación más claras, donde también ayudaban una serie de factores que no tenían que ver inmediatamente con nuestra presencia. Acercarse a los centros culturales era ya una manera de legitimar un tipo de investigación sobre el PCB que estaba -en principio- bien vista por los trabajadores de los centros culturales y por sus asistentes. La gente tenía mucho para decir y quería decirlo: las relaciones con la Unidad Central del programa eran malas y la percepción que tenían en general de aquellos que desde dicha instancia tomaban decisiones u opinaban respecto a cómo deberían funcionar los centros culturales era precisamente la de gente que no sabía nada porque nunca había ido a un centro cultural. De allí que acercarse a los centros culturales para saber qué se hacía, cómo y bajo qué condiciones, nos daba una legitimidad como investigadores entendible por este y otros motivos. Pero esto también se daba en el centro cultural de San Telmo.

En dicho centro cultural, las dificultades y los problemas que tenía nuestra presencia por los elementos que vimos anteriormente también iluminaron una serie de aspectos propios del funcionamiento del centro en sí: el carácter de la participación en el mismo, los mecanismos de incorporación en su dinámica, y los límites difusos que existían entre el carácter institucional y la forma voluntaria que muchas veces asumía el trabajo en el mismo. Pero por otro lado, nuestra presencia permanente y el contacto cotidiano con los distintos actores del centro nos permitieron ir redefiniendo las “marcas” que teníamos al comienzo de esta etapa, redefinición que significó asumir nuevas formas de ser clasificados, como investigadores por un lado, pero también como asistentes comprometidos con la dinámica del centro cultural. Esto nos permitió internarnos en la forma en que se organizaban las distintas actividades y entender la dinámica que las mismas asumían.

Durante esta segunda mitad del '94 también se fue separando el tipo de trabajo que habíamos venido haciendo con Gabriel Schuliaquer. Él se concentró en el desarrollo de una obra de teatro-murga en el marco del taller de teatro y su realización a fin de año en una fiesta callejera¹⁶, y yo me fui internando más en la dinámica general del centro y del programa. Ya en 1995 Gabriel Schuliaquer se separó del proyecto y yo seguí trabajando bajo la dirección de Mónica Lacarrieu, elaborando y discutiendo el material producido hasta ese momento y ajustando las preguntas y el trabajo a realizar en el campo durante la nueva etapa que se abría.

¹⁶ La experiencia en la que se centró Gabriel Schuliaquer es muy interesante como forma de abordar las relaciones entre tradición-modernidad, la forma que aduieren a través de elecciones artístico-expresivas y el juego que establecen entre lo local, la historia y la dinámica de un programa de estas características.

El comienzo de 1995 trajo un nuevo cambio de coordinador en el centro cultural de San Telmo, y el trabajo siguió ahora con la legitimación de lo realizado el año anterior y la que daba mi permanencia en el centro a pesar de haberse ido el coordinador anterior. Durante esa mitad de año, el trabajo se profundizó con otras instancias del programa y con entrevistas con gente que había estado vinculada al mismo durante otros períodos.

Desarmando presupuestos

Cuando comencé el trabajo de campo, se impuso como necesidad explicitar los presupuestos que tenía respecto a lo que consideraba que era un centro cultural, explicitarlos para poder desarmar las ideas preconcebidas desde las cuales reconstruir el objeto de investigación. Esta necesidad emerge de un aspecto constitutivo del trabajo de campo que ha sido tematizado por diversos autores y que se reconoce bajo la noción de reflexividad (Rockwell, 1986; Guber, 1991; Hammersley, 1984). Rosana Guber, va a hablar de la reflexividad en dos sentidos, por un lado como un característica de los individuos como "*agentes o sujetos de su acción*" (Guber, 1991:86), y por otro lado, no ya desde una perspectiva del individuo sino desde una perspectiva relacional entre investigador e informante y que remite a las decisiones que toman en el encuentro producto del trabajo de campo. De esta manera, "*(...) la reflexividad en el trabajo de campo es el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente - sentido común, teoría, modelo explicativo de conexiones tendenciales- y la de los actores o sujetos/objetos de investigación.*" (Guber, 1991:87). De aquí la importancia de "*(...) encarar un control permanente por el cual el investigador reconozca y explicita el origen de los supuestos, de las inferencias y los datos*". (Guber, 1991:90) -destacado en el original-, ya que los mismos están en la base de los procesos de interacción y relación con otros sujetos.

En la presente investigación, como vamos a ver a continuación, la explicitación y crítica de los presupuestos que tenía -que en cierta medida estaban determinados por la forma en que se interpretan las experiencias en los centros culturales- fue el punto de partida para realizar un trabajo que cuestionara los lugares que se daban por sentado desde los mismos.

¿Qué era para mí el centro cultural?, ¿qué me había atraído antes de esta investigación?. Me parecía un lugar interesante, donde iba gente de todos lados, de todas las edades, y lo más notable, era que el que iba ahí era porque quería. Algo que siempre pensé respecto a las actividades del centro y de porque me gustaban, era que la gente que iba no apuntaba a convertirse en el "especialista", para hacer "carrera" se pagaba y se estudiaba en un lugar especializado,. La gente elige estar ahí, y si quiere no va más y cuando quiere vuelve. Claro, tampoco es tan así, si se van todos no hay centro. De ahí la importancia del compromiso de algunos, pienso ahora.

Algo que surgió en charlas anteriores al trabajo y posteriormente en entrevistas, fue la potencialidad de los centros culturales de constituirse en espacios donde se reconstruyeran lazos sociales, donde se pudieran rearticular los distintos actores sociales; un espacio de encuentro para que la gente se reconozca, que el vecino se encuentre con otros vecinos, que pueda crear espacios de discusión, de pelea colectiva... Pero, ¿quién dijo que esos espacios se habían desarticulado?, mejor dicho, ¿alguna vez existieron esos espacios?, ¿reconstruir qué?, ¿a dónde fueron a parar esas cosas que se habían desecho?. En 1984 surge un "programa cultural" que inventa "centros culturales" en algunos lugares de la Ciudad de Buenos Aires, ¿sobre qué supuestos y bajo que ideas, objetivos y modelos se construyen esos centros

culturales?. En 1984 se inventan unos espacios institucionales que involucran a distintos actores: gente de la Municipalidad, gente contratada por la Municipalidad para trabajar en esos centros, gente que va a los centros... Ahora bien, ¿qué son para ellos esos centros?; y desde que se crearon hasta ahora, ¿siguen siendo lo mismo para cada uno de ellos?.

Pero también los centros culturales aparecían como espacios sin fronteras, donde iba gente de todos lados y de todas las edades. Pero cuando comencé con esta investigación algo que me llamó la atención fue la ausencia de la gente del PADELAI. Si cuando conocí el centro cultural en 1988 había muchos chicos del PADELAI, ¿por qué en 1994 no estaban más en el centro?. Después fui descubriendo "fronteras", disputas por el espacio, quién se queda, quien lo usa... Y también fui descubriendo otras marcas, difíciles de notar porque el centro, aparentemente, es un espacio "abierto"; pero las marcas allí están y se van descubriendo. Y uno también va viendo que "trascender" no es simplemente subirse a una tarima de un teatro de Corrientes, que también, por ejemplo, se juegan "trascendencias" en cada clase.

Tratemos de ordenar un poco el asunto. En un momento histórico determinado - esto es, con el restablecimiento de la democracia en 1984 y tras una dictadura militar que había ocupado el poder desde 1976- surgen, en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, una serie de programas y actividades culturales, dentro de las cuales está el Programa Cultural en Barrios. El PCB se organiza a partir de la creación de Centros Culturales en los "barrios", en los cuales se realizan una serie de actividades. Dos elementos centrales para analizar los centros culturales, entonces, son las actividades que en él se realizan y los significados a partir de los cuales se construyen dichos centros.

Pero volvamos nuevamente a la carga, pensemos ahora en el "barrio". Los centros culturales son los "centros culturales de los barrios"; el "barrio" ya aparece como presentación de los centros, pero... ¿de qué se habla cuándo nos dicen "barrio"?

A los centros va la gente del barrio, esa era mi impresión... Pero, de ¿dónde sacaba esto?, ¿acaso pensaba que quienes iban eran los que vivían por ahí cerca?. Bueno, de los que conocía sólo la profesora de tango vivía en el "barrio". Pero, si no era un criterio territorial lo que me daba esa impresión, ¿qué era?, ¿lo que allí se hacía?.

Mi relación con el PCB era mi relación con San Telmo. La distancia con el Centro Cultural de San Telmo a la hora de acercarse para realizar una investigación ya había sido -en cierta medida- transitada. El efecto "otredad" lo sentí bastante antes de que empezara a trabajar: cuando comencé a frecuentar el centro la sensación de relacionarme con un mundo desconocido era muy fuerte. Cuando comencé con esta investigación la sensación era otra, uno conocía alguna gente, conocía el lugar, conocía las actividades, las internas, los problemas...

¿Qué es lo que determina las distancias? y ¿cuáles son las distancias pertinentes para comenzar a realizar una investigación?. Cuando anduve en Barrio Mitre, ya en plan de trabajo, tuve la sensación de "otro mundo", a pesar de tener algunas coordenadas para ubicarme (al fin y al cabo iba a un centro cultural, sabía de su estructura, de sus problemas). En Parque Chacabuco, en Parque Centenario por ejemplo, a pesar de consistir en la misma situación que en Barrio Mitre, ese efecto "otro mundo" no se dio, me sentía en un lugar común a pesar de ir por primera vez. Claro, en primer lugar podemos decir que son distintos universos sociales los de Parque Chacabuco, Parque Centenario, San Telmo, en comparación con Barrio Mitre; de

hecho también es visualizado así desde el programa: este último era uno de los pocos centros que quedaban en 1994 abiertos para "sectores carenciados", barrios "pobres"... Los nombres para las distinciones son difíciles -y problemáticas-, pero creo que por aquí marcha la cuestión de las distancias. Barrio Mitre es un barrio distinto a los demás, era una villa miseria que albergaba a la población que trabajaba en la fábrica de Phillips, la cual con el tiempo dejó de necesitar gente y hoy casi no existe como generadora de fuentes de trabajo. Hoy, si bien el barrio tiene casas de material, la distribución de las mismas es la que tenían cuando era "villa" lo cual le da una configuración bastante especial, enclavado en todo otro espacio que guarda las proporciones tradicionales de cuadras, calles, etc.

Pero trabajando sobre estas diferencias entre los centros repentinamente me surgió una imagen: la coordinadora de Barrio Mitre me presentó el Barrio -me llevó a recorrerlo en su auto-, cosa que en ningún otro centro me había ocurrido. Por ejemplo, Delia -la coordinadora de San Telmo-, el primer día nos presentó el barrio de otra manera: a través de un informe donde se detallaba la delimitación, historia, tipo de población, instituciones existentes e instituciones con las que el centro mantiene relación, artistas que viven en el barrio, etc. ¿A dónde quiero ir con todo esto?: la distancia la sentí ¿como efecto de la diferencia que sentí?, ¿como efecto de la diferente presentación?

Intentemos nuevamente un poco de orden. El programa analizado se presenta, como su nombre lo indica, siendo un Programa Cultural en Barrios; en el nombre mismo ya hay una definición misma del espacio donde se despliega el programa: los barrios. Ahora bien, ¿cuáles son los criterios adoptados para definir dicho espacio?, ¿cómo son construidos dichos espacios desde el Programa?, ¿cómo es construido en cada centro cultural?, ¿cuáles son los mecanismos involucrados en dicha construcción?, ¿qué disputas se generan en torno al "barrio"? y ¿quién es el vecino "legítimo"?

Pero además de ser un programa en los 'barrios', es en primer lugar un programa 'cultural'. En la primera etapa que conocí el centro, en realidad no había centro, lo que había para mí era un taller de tango gratuito -si uno podía pagaba un bono contribución-. Después fui conociendo la existencia de otros talleres, más que nada a partir de las fiestas y las peñas que había cada tanto; así conocí a gente de distintos talleres, y ahí me enteré de su existencia: el taller de teatro, yoga, telar, folklore...

En el centro sentía que pasaban cosas que en otros lados no pasaban, o al menos no con las características que allí se daban. Se podía aprender a bailar tango, algo de lo que hasta ese momento nunca había sabido de dicha posibilidad. Después sí, uno se enteró que había profesores, academias, pero hasta entonces nunca había escuchado de la posibilidad de aprender a bailar tango. En el centro cultural empecé a descubrir otras cosas: gente que bailaba muy bien, lugares de baile, y demás.

Y por otro lado, se realizaban peñas como las que había conocido a comienzos de la democracia: mucho vino, empanadas, ambiente distendido, y además se pasaba música que a uno le gustaba: rock nacional y música popular. La diferencia en San Telmo es que además venía gente de todas las edades, y se bailaba folklore, y se bailaba tango; y lo que más me gustaba -y me llamaba la atención- era que era un ambiente abierto, cada uno en su cuelgue, los de expresión corporal haciendo sus cosas, las señoras de folklore con sus años y sus pasos de chacarera, los descontrolados, la gente de teatro con su onda superexpresiva...

No recuerdo haber reflexionado sobre el carácter 'cultural' o el 'tipo de cultura' o 'la concepción de cultura implícita' en ese lugar al que iba. Las primeras reflexiones respecto al programa en algo similar a esos términos se me empezaron a plantear a partir de un trabajo realizado durante la cursada de Metodología y Técnicas de Investigación de Campo. El trabajo -sobre los significados atribuidos al V Centenario- era un análisis de América '92, una exposición realizada por la Secretaría de Cultura de la MCBA y un grupo de empresarios para conmemorar el descubrimiento de América. A partir de este trabajo, el PCB apareció en mi cabeza, por primera vez, como objeto de reflexión, más que como 'institución vivida', por llamarlo de alguna manera. El PCB se me aparecía como un programa municipal de signo bastante diferente a lo que significaba América '92; y la gran inversión realizada en esta última, comparada a 'la deriva' en que se hallaba el PCB, me aparecía como un claro síntoma del cambio de ejes que guiaban el accionar de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, cambio que yo asimilaba a otros cambios en el Estado marcados por la privatización, el desentendimiento del Estado de aquellas áreas llamadas 'sociales', y la retirada del Estado en favor de relaciones de mercado. Más allá de lo simplificado de estas premisas (y de algunos errores presentes en ellas), me interesa señalar cuáles eran los supuestos que tenía sobre el PCB como opuesto a América '92. Allí donde América '92 aparecía como una empresa puramente comercial, donde los significados presentes estaban subordinados a lo que se podía vender, donde la presencia de 'elementos culturales' respondía únicamente a aquellos comercializables -atravesado por la estética de los medios masivos de comunicación y por la mercantilización de lo presentado-; el PCB era un telón de fondo que se oponía, si no en todos los términos, en unos cuantos. El PCB era una apuesta a lo local -a los barrios-, a lo popular -por llamarlo de alguna manera-, no tan guiado por el vender sino por el convocar... Claro, el PCB aparecía como el lugar de lo barrial -murguero, tanguero, de peñas y espectáculos en el barrio-, y lo barrial como lo popular.

Ahora, una vez cuestionado el carácter barrial y asumido el mismo no como un dato sino como un problema, el carácter 'popular' de las actividades también entra en una serie de cuestionamientos. Nuevamente, preguntarse por el casillero en que debemos clasificar al PCB antes de intentar una caracterización de los fenómenos y procesos que en su interior tienen lugar, sería un error. Al igual que en el punto anterior, el Programa Cultural en Barrios ya está caracterizando, desde su nombre, el tipo de actividades en las realizadas: culturales. Ahora bien, ¿qué tipo de actividades son consideradas culturales?, mejor dicho ¿qué es lo cultural para los distintos actores del programa?, y cuáles son los sentidos otorgados a las actividades culturales en los barrios: ¿actividades realizadas en un espacio determinado?, ¿actividades propias de ese espacio?.

Cuestionados los lugares que se daban por sentados y que efectivamente habían permeado mi experiencia anterior a la investigación, los presupuestos aquí cuestionados fueron la puerta de entrada a partir de la cual abordar críticamente las actividades, las formas de llevarlas a la práctica, los actores involucrados y el tipo de relación que mantenían los centros culturales con los espacios locales donde los mismos se asentaban.

Hasta aquí fui presentando la forma en que llegué al Programa Cultural en Barrios, las relaciones que fui estableciendo y los problemas derivados de mi experiencia anterior con el programa y los presupuestos subyacentes desde los que abordamos este proceso de

investigación. Pero veamos ahora cuál fue efectivamente el trabajo realizado en el marco del trabajo de campo.

De entrevistas y registros

A poco de comenzar el trabajo de campo empecé a realizar entrevistas con algunos trabajadores del programa, tanto del centro cultural de San Telmo como de otros centros culturales y de la Unidad Central. ¿A quiénes? Tanto a aquellos con quienes tenía una relación previa como con aquellos que fui conociendo a partir del trabajo de campo. Las entrevistas fueron realizadas a quienes por su trabajo o participación en el programa me permitieran ir develando la estructura y dinámica del mismo; de allí que la elección de los entrevistados se basó en las posiciones de los mismos o tomando en cuenta su trayectoria en relación al programa. Las entrevistas fueron abiertas, dirigidas por algunas preguntas que nos permitiera situar al entrevistado en relación al programa -la relación que tenía con el mismo, la historia de esa relación, las actividades que realizaba- para luego abordar aspectos concretos -la historia del programa, su estructura, las transformaciones, la particularidad de las actividades realizadas- de acuerdo su relación con el mismo.

En muchos casos la entrevista con una persona supuso reiterados encuentros, lo que nos permitió abordar los encuentros siguientes a partir de las dudas y las preguntas que emergían del anterior. Algunas de ellas fueron grabadas, sin que ello generara inconvenientes.

En el Centro Cultural de San Telmo realizamos -y el plural aquí incluye a Gabriel Schuliaquer ya que con él realicé las primeras entrevistas de este trabajo- 12 entrevistas, siete de ellas grabadas y el resto registradas a partir de notas. Las notas fueron tomadas durante la situación de entrevista y a partir de las mismas fui reconstruyéndola en forma de registro. También realicé entrevistas a coordinadores y animadores de otros centros culturales -5 de ellas grabadas-, participé de actividades realizadas por otros centros culturales e inclusive asistimos a algunas clases de uno de los talleres -en el Centro cultural de Balvanera-. La coordinadora general del programa que asumió tras el cambio de gobierno municipal en 1994 nos recibió reiteradas veces, una de las cuales le realicé una entrevista de carácter formal. También, por invitación de la misma, pude asistir a una de las reuniones mantenidas entre los coordinadores de los centros culturales, la coordinadora general del programa y otros integrantes de la Unidad Central.

En el transcurso del trabajo de campo mantuvimos conversaciones ocasionales -tanto en los talleres en los que participamos, como en los eventos realizados por fuera de ellos-, que dieron por resultado una gran cantidad de notas producto de estas interacciones informales tanto con asistentes como con trabajadores del centro cultural. Si bien en algunas situaciones estas notas fueron tomadas en el momento, en general fueron reconstruidas posteriormente.

Pero si por observación participante entendemos "*la investigación que involucra la interacción entre el investigador y los informantes en el milieu de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo*" (Tylor y Bogdan, 1992:31), el grueso de nuestro trabajo se basó en la misma.

Presencí casi todos los eventos realizados por el centro cultural de San Telmo durante el año 1994 y la primer mitad de 1995. La forma de registro de dichos eventos fue variada, muchos de ellos fueron grabados y fotografiados, y en el transcurso de algunos ellos fui tomando notas de las actividades realizadas. Los eventos no fueron grabados en su totalidad, pero si algunas situaciones que quería registrar en detalle, tales como las letras de algunas

obras o la forma en que se iban presentando las distintas actividades. Dado el carácter público que tienen los eventos, la presencia de cámaras fotográficas no es algo extraño en los mismos, por lo que este tipo de registro tampoco generó problemas. Si bien no han sido presentadas, ni tengo herramientas teórico-metodológicas para que su incorporación en el trabajo tengan el sentido de ser algo más que una ilustración; las fotografías tomadas sirvieron a la hora de elaborar los registros y en cierta medida se constituyeron como un registro paralelo de las notas y los fragmentos grabados que permitieron volver sobre aspectos en los que no había reparado o que en el transcurso de los acontecimientos habían aparecido como irrelevantes. Durante dichos eventos realicé entrevistas con los participantes y participé de conversaciones y discusiones. El interés de éstas estaban puestas en abordar tanto las formas en que los distintos eventos eran realizados así como los aspectos subrayados como relevantes, problemáticos o importantes y los significados otorgados a los mismos por asistentes y participantes.

También presencié eventos y actividades realizadas por otros centros culturales, en los cuales utilicé el mismo tipo de aproximación. Una de ellas, realizada por uno de los centros culturales -el cierre del año 1994 del centro cultural Sebastián Piana- fue relevado por tres compañeras de estudios -Lea Heller, Ana -, la cuales realizaron entrevistas a los distintos participantes y filmaron gran parte de lo realizado ese día. También participé de dos movilizaciones realizadas por distintos organismos pertenecientes a la Secretaría de Cultura de la MCBA, en los cuales participaron trabajadores y asistentes de los centros culturales del Programa Cultural en Barrios. En estas últimas utilicé las mismas técnicas de registro que en los anteriores eventos.

Durante el transcurso del trabajo de campo presencié también numerosas situaciones conflictivas en las cuales emergieron líneas de conflicto permanentes en la dinámica del programa -centros culturales/escuelas, centros culturales/unidad central, viejos trabajadores/nuevos trabajadores, viejos asistentes/nuevos asistentes-. La presencia permanente en el campo nos permitió no sólo presenciar estas situaciones sino también ver la forma en que las mismas se iban resolviendo o complejizan.

Todos estas actividades fueron volcadas en textos que constituyen la base de lo que se presenta a continuación, por supuesto que reescritos bajo una nueva forma y con el interés de ir presentado distintos aspectos del funcionamiento de los centros culturales y del programa en general.

También trabajé sobre escritos producidos por y sobre el Programa Cultural en Barrios. Por un lado, todo el material documental al que tuve acceso producido desde el programa -documentos internos, comunicaciones, registros, diagnósticos y evaluaciones-, que corresponden a los períodos 1984-1989 y 1993-1995. También utilicé los escritos producidos por algunos de los integrantes del programa en forma de ponencias o textos -la primer coordinadora general del programa publicó un libro contando su experiencia al frente del mismo-. Por otro lado, utilicé material periodístico reproducido en algunos medios sobre el programa, la Secretaría de Cultura de la MCBA, las protestas antes mencionadas y determinados aspectos de la dinámica municipal en general. Por último, utilicé como interlocutores de este trabajo -en sentido figurado- a todos los autores a los que tuve acceso que escribieron sobre políticas culturales en general y sobre el PCB en particular durante el período bajo estudio.

El problema de una institución dispersa

Refiriéndose a la delimitación del campo, Rosana Guber señala que *“cuando nos preguntamos a qué campo nos dirigimos, cómo lo concebimos y cuáles son sus límites, nos referimos a dos cuestiones fundamentales: el ámbito físico o unidad de estudio y los sujetos de estudio o unidad de análisis.”* (Guber: 1991, 101). Dicha delimitación opera en dos niveles, por un lado en el **nivel teórico** que *“implica definir la significación teórica del ámbito y los sujetos concernidos en la investigación.”* (Guber, 1991:104), y por otro en el **nivel empírico**, donde *“se define el tipo de población y lugar que serán necesarios”* (Guber, 1991:106).

En este sentido, la delimitación del campo en el nivel teórico corresponde a la figura de un programa cultural urbano, esto es una acción cultural llevada a la práctica bajo una estructura institucional perteneciente al gobierno municipal de la ciudad. Pero a nivel empírico -esto es, establecer el ámbito espacial así como los sujetos del análisis concretos con los cuales vamos a trabajar- se nos presenta un problema que no es particular de esta investigación sino que atraviesa todo intento de dar cuenta de instituciones globales compuestas por unidades dispersas espacialmente. Señalando precisamente esta dificultad en el estudio del Estado a partir de métodos etnográficos, Akhil Gupta apunta que el problema metodológico es *“(…) cómo uno aplica métodos etnográficos cuando el objetivo es entender el trabajo de una institución translocal que se hace visible en prácticas localizadas. ¿Cuál es el estatus epistemológico del objeto de análisis? ¿Cuál es el modo apropiado de recolección de datos, y cuál es la escala de análisis relevante?”* (Gupta, 1995:375)¹⁷

El problema metodológico era precisamente ese y las elecciones tomadas en la delimitación del campo están íntimamente relacionados a él. La estrategia establecida fue centrar nuestro trabajo en uno de los centros culturales del programa en cuestión construyéndolo como nuestra unidad de estudio de un abordaje permanente, mientras que otras instancias del programa fueron abordadas a partir de encuentros más particularizados. ¿Significa esto que el presente trabajo es sobre el centro cultural elegido y no sobre el Programa Cultural en Barrios? No, y esta negación se asienta en dos motivos. El primero, es que el trabajo realizado si bien consistió en un trabajo permanente en el centro cultural elegido, también contó con el acercamiento a otros centros culturales y a la Unidad Central del programa en cuestión. Y si bien dichos acercamientos no tuvieron la intensidad que alcanzó nuestro conocimiento del centro cultural elegido, nos permitieron ir conociendo y estableciendo los elementos característicos del programa y la forma que asumían en sus distintas instancias. Pero por otro lado, y este es el segundo motivo por el cual esta es una investigación sobre el Programa Cultural en Barrios, uno no puede dar cuenta de lo que sucede en el Centro Cultural de San Telmo sin considerar su pertenencia a dicho programa, no sólo porque éste determinó la existencia de aquél, sino que además estableció y establece la forma de trabajo y el tipo de cosas que pueden llegar a suceder en su interior. En este sentido, debemos considerar que el objetivo de esta investigación siempre apuntó al programa y no al centro cultural, de allí que el trabajo desarrollado en el centro cultural de San Telmo estuviera

¹⁷ “(…) how one applies ethnographic methods when the aim is to understand the working of a translocal institution that is made visible in localized practices. What is the epistemological status of the object of analysis? What is the appropriate mode of gathering data, and what is the relevant scale of analysis? (Gupta: 1995:375) - traducción propia-.

permanentemente enmarcado en discusiones y preguntas que nos permitieran dar cuenta del programa en general.

Pensar este problema desde otra perspectiva nos servirá para ilustrar la adecuación de la estrategia asumida. Los trabajos a los que había tenido acceso al comienzo del trabajo de campo - Gravano, 1989 y Rubinich, 1992- hablan del programa en general a partir de los documentos elaborados por el programa y de entrevistas realizadas con algunos trabajadores del mismo. La presente investigación no sólo parte de estos aspectos -ampliando la base documental sobre la que se construyeron dichos trabajos y multiplicando el número de entrevistas realizadas- sino que además tiene como sustento el desarrollo de un trabajo de campo que no sólo nos permitió analizar como funcionaba en la práctica concreta uno de los centros culturales que componen dicho programa, sino que permitió internarnos en las prácticas y representaciones tanto de quienes asisten como de aquellos que trabajan en distintos centros culturales.

Pero una vez aclarados estos aspectos, el desarrollo de trabajo de campo precisamente nos presentó un panorama bastante especial: los centros culturales del Programa Cultural en Barrios van a constituir experiencias bastante particulares, las cuales dependen de la interrelación de una serie de variables que van desde las características del equipo de coordinación del centro cultural en cuestión hasta la forma de relacionarse que tienen con el espacio local donde el mismo está inserto. Esto hace que al hablar del Programa Cultural en Barrios debemos tener siempre presente este carácter particular que asumen cada uno de los centros que lo constituye.

Cuando los antropólogos no son extraños

En nuestro primer acercamiento a la Unidad Central a principio de 1994, pedimos una entrevista con alguien con quien pudiéramos hablar de la situación del programa de ese momento. La empleada que nos atendió nos sugirió que "*[L]o ideal sería que ustedes vinieran a hablar con la coordinadora o con alguno del grupo de gestión... yo los anoto y le digo a ella que se comuniquen con ustedes, déjenme sus nombres y sus teléfonos.*" Tras hablar un buen rato sobre el programa, ella nos dice, "*Bueno, yo le voy a transmitir a la coordinadora. Mirá vos, la coordinadora es antropóloga también.. A ver si ella los puede atender o los manda a un grupo de gestión.*"

La antropología no sólo se hizo presente en el campo de nuestra mano, sino que ya estaba dada no sólo en la profesión de la coordinadora general cuando comenzamos esta investigación (principios de 1994) sino también, a través de una imagen formada de ella que tenían muchos de los trabajadores del programa anterior a la asunción de esta antropóloga al frente del mismo. Esto hizo preguntarnos, en primer lugar, sobre el tipo de imagen proyectada sobre la antropología y en que medida la misma podía influir en el desarrollo de este trabajo. Pero más allá de esta preocupación concreta, la pregunta interesante en el marco de esta investigación es ¿cómo trabajar en un ambiente atravesado por discursos académicos, con respuestas "antropológicas" y justificaciones teóricas?. Vamos a internarnos momentáneamente en la gestión particular de esta antropóloga para reflexionar sobre algunos de estos aspectos.

La gestión dirigida por esta antropóloga asume sus funciones en mayo de 1993 y va a realizar un diagnóstico sobre el programa y una propuesta alternativa para la transformación del

mismo. Dicha propuesta no va a ser puesta en práctica -por motivos presupuestarios, pero sobre todo por problemas políticos que más adelante iremos viendo-, pero entonces se van a implementar una serie de cambios puntuales en la forma de trabajo de los centros culturales. Cuando por primera vez tuve los documentos producidos por esta gestión se me cruzaron muchas preguntas respecto a la forma en que se relacionan los discursos y enunciados producidos desde las ciencias sociales y lo que estaba sucediendo dentro del programa. Me llamaba la atención la reacción del personal de los Centros Culturales con la gestión que hablaba desde lugares (enunciados) para mí conocidos y -algunos de ellos- aceptados. Pero claro, la dinámica que asumían dichos discursos en el contexto de determinado tipo de acciones de una gestión era algo distinto.

Tal como emerge en varias entrevistas, la llegada de una antropóloga como directora del programa estuvo cargada de una expectativa positiva, no sólo en aquéllos que tenían formación académica sino inclusive en aquéllos que provenían de otros ámbitos -del campo artístico, de la militancia barrial o política-. Por ejemplo, la coordinadora del Centro Cultural de San Telmo, comentando acerca de la llegada de esta gestión decía:

"Y después de él [en referencia al anterior coordinador general del programa], claro, lo que pasa es que en ese caos que era el programa en ese tiempo, con miles de tipos que nadie los conocía que iban a cobrar... En realidad, como Bouer y todos, vinieron como a inspeccionar, qué pasaba y todo eso. Nosotros por eso los recibimos bien, dijimos "bueno, son gente bien intencionada". Además pensamos "una antropóloga, bárbaro", por lo menos alguien que sepa algo de esto. Te digo que fue la peor de todas, hasta ahora fue la peor de todas. Porque no es solo el título, es una ideología, una ideología..." (subrayado mío).

Quien pronuncia estas palabras era de formación académica socióloga y estaba trabajando en el programa desde el momento de su creación. Lo interesante de la operación realizada por ella es que por un lado, lo que se critica se agrava por el hecho de que esta coordinadora fuera una antropóloga. "No es sólo el título" en el contexto de la entrevista significaba que lo que hace peor las acciones de esta mujer era el hecho de ser una antropóloga, alguien de quien se esperaba, supiera "algo de esto". Claro que el problema no era sólo la falta de correspondencia entre el ser antropóloga y el conocimiento tuviera, sino que la situación se agravaba por la "ideología" que tenía esta antropóloga en particular, la cual era considerada "reaccionaria" y "autoritaria".

Hablandome de la desilusión que había sufrido con esta misma antropóloga, la animadora de otro centro cultural me decía,
- *Esa mina... cuando me dijeron "es antropóloga", pense 'bueno, esta mina va a tener onda'. Después... "es antropóloga esto", ahhhh [con espanto]."* (subrayado mío)

Si era antropóloga, entonces era de esperar que la nueva coordinadora tuviera "onda", pero después de verla actuar el resultado fue el alarido de espanto producido por esta animadora.

¿Por qué esta percepción de la antropología? ¿Dónde radica este convencimiento? En su conocimiento, aparentemente: un antropólogo estudia culturas, sabe de culturas, de ahí que debería tener las herramientas para trabajar en un programa de estas características. Pero también esta "onda" mencionada por la animadora hace referencia a las experiencias personales que habían tenido algunos de los trabajadores con antropólogos particulares en el marco de cursos e

inclusive de una maestría implementada por una instancia del Estado¹⁸. Precisamente en el marco de estas experiencias, de la formación particular de cada uno, y de ciertas apelaciones comunes en el campo de las políticas culturales asociadas automáticamente a la forma acertada de interpretar las cosas -el “concepto antropológico de cultura” como el concepto políticamente correcto-, están en la base de estas percepciones sobre la antropología.¹⁹ Pero cómo se debía relacionar ese saber con las prácticas de la unidad central en la dinámica del programa es algo que aparece sin mencionar. No se esperaba que pase lo que pasó, pero ¿se esperaba algo definido?. Nadie nunca lo mencionó, tan sólo se presuponía que el saber de un antropólogo debía actuar de alguna manera -positiva- en relación con el programa. Más allá de que esta consideración no establece vínculos concretos entre un saber y una práctica determinada, lo interesante de notar acá es que no en todos los campos la antropología tiene el lugar que se le otorga en el campo de las políticas culturales, e inclusive tal vez sea el único campo donde la misma es reconocida como “la” disciplina que tiene los elementos para establecer lo correcto o pertinente.

Obviamente que los conocimientos son fundamentales pero, ¿garantizan ellos la puesta en práctica de un “buen” programa?. Es claro que no, pero no porque una política es simplemente expresión de una voluntad y ella es la que determina el curso de acciones que en su nombre se realiza, sino porque en la puesta en práctica de la misma se combinan tal cantidad de elementos, personas, relaciones y situaciones que es imposible contar con el conocimiento de todos y cada uno de ellos. Pero entonces, ¿cómo se relacionan los discursos producidos sobre la cultura con las propuestas para la realización de una política específica? ¿Qué función juegan? ¿Cómo se articulan con las prácticas que se establecen al interior de un programa?

Queda claro que las relaciones entre conocimiento y práctica no son lineales ni transparentes. La utilización del discurso de las ciencias sociales cumple distintas funciones que van desde su uso como marco de comprensión, como justificación de la acción, y como estrategia discursiva; funciones que se entrelazan constantemente en el contexto práctico de su enunciación y utilización. En el marco específico del programa es claro el uso de ciertos postulados de las ciencias sociales como fuente de legitimación de la enunciación. No es la posición particular de un funcionario ni la de un grupo sino el conocimiento que emana de un saber especializado -en este caso la antropología- combinada con los análisis culturales que tienen como objeto a la ciudad y a las políticas culturales. Hay diversos elementos que en este caso particular ilustran claramente esto.

Pero, ¿por qué hablar de estos aspectos en un capítulo titulado Notas sobre el campo?. Si volvemos a la noción de reflexividad que apuntábamos anteriormente, el hecho de que la antropología constituya un elemento en el universo de significados de los actores sociales sobre los que estamos trabajando hace que de alguna manera demos cuenta de los contenidos otorgados al campo del cual procedemos. La antropología no es un significativo vacío en el marco de las políticas culturales, pero si bien es importante saber que se piensa de nuestro hacer en el marco del trabajo de campo, más importante es pensar las formas en que se relacionan

¹⁸ Esto es, el Master en Gestión y Políticas Culturales, organizado en el marco del Instituto Nacional de la Administración Pública en 1993. Esa misma animadora que mencionaba recién, me iba a decir luego que en el marco de dicha maestría había tenido como profesor a Carlos Herrán, actual Director del Instituto de Antropología de la FFyL de la UBA: “*Vos sabés que yo lo tuve a Herrán. Es divino Herrán, tiene una onda...*”.

¹⁹ Claro que la imagen del ‘fósil’ mencionada anteriormente da cuenta de la presencia de la imagen tradicional que une antropología a arqueología y paleontología.

antropólogos, antropología y políticas culturales. Al final de este trabajo, y luego de haber recorrido los diversos capítulos que lo componen, voy a volver sobre estas relaciones ya que considero que son fundamentales no sólo por la particularidad de un trabajo antropológico sobre un programa cultural determinado sino por la necesidad de pensar el papel de la antropología en el marco más amplio de las políticas culturales en general.

Capítulo 2

ALGUNOS LÍMITES CONCEPTUALES

Cultura, ¿qué cultura?

Pensar sobre la cultura en el contexto de una investigación sobre políticas culturales nos plantea un doble inconveniente: no sólo es una herramienta conceptual que uno usa como antropólogo -más allá de la definición que uno asuma-, sino que es objeto de análisis, en tanto es a partir de cierta construcción de "cultura" que dicha política se realiza. ¿Por dónde empezar entonces?. Primero veamos que se entiende por cultura en el campo de la antropología en particular y en las ciencias sociales en general, para luego introducimos en el significado -o los significados- que asume la cultura cuando la misma es objeto de una política. No se trata de establecer una historia del concepto de cultura ni tampoco de realizar un análisis exhaustivo de las distintas concepciones que emergen desde el campo de la antropología; tan sólo se trata de establecer algunos parámetros dentro de los cuales pensar el concepto central de esta investigación.

Hay una primera distinción que se suele establecer a la hora de hablar del concepto de cultura y que ha sido catalogada como un uso humanista y otro antropológico.¹ El primero hace referencia a la idea de cultura -relacionada a su etimología- como cultivo del "espíritu". Tal como señala García Canclini, "[H]ay una forma de entender la cultura como educación, erudición, refinamiento, información vasta, en fin, el cúmulo de conocimientos y aptitudes estéticas que se adquieren individualmente." (García Canclini, 1981:8), la que, para el mismo autor, constituye un concepto "idealista" de cultura, que hunde sus raíces en el idealismo alemán.

Pero el término también tiene otra acepción, la cual proviene de una construcción y redefinición conceptual en el siglo pasado, a partir de la cual emerge el uso antropológico del mismo. Si bien es cierto que las ideas no suelen ser "inventos", sino que tienen antecedentes y generalmente formulaciones previas, los análisis del concepto de cultura suelen partir del concepto trazado por Edward Tylor en el siglo pasado², para quien "*la cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, la costumbre, y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.*" (Tylor, 1958 [1871]:1)³

Construida como término opuesto a la Naturaleza, la Cultura permite conceptualizar la característica particular del hombre en sociedad, constituyendo tanto la entidad y el mecanismo

¹ Ver por ejemplo García Canclini, 1981; Stocking, 1982; Neufeld, 1993.

² Ver Neufeld, 1993.

³ "*Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, customs, and any other capabilities and habits acquired by a man as a member of society.*" (Tylor, 1958 [1871]:1).

a través del cual se reproducen las sociedades humanas. De esta noción se va a desarrollar posteriormente la concepción relativista de cultura⁴, la cual va a tomar en cuenta las distintas formas que asume ese "todo-complejo" en cada sociedad, fuera ya del marco evolucionista de interpretación en el que se inserta la formulación tyloriana. Si bajo el concepto de Cultura (singular) del evolucionismo, las diferencias presentes entre las distintas sociedades se hacen inteligibles a partir del estadio evolutivo⁵ que atraviesa cada sociedad particular⁶, a partir de esa formulación particularista van a ser *las culturas* (plural) -la cultura de cada sociedad- el marco explicativo de dichas diferencias. En este sentido, se puede decir que conceptualmente el concepto de cultura se bifurca en uno abstracto y general, y otro concreto -en el sentido que corresponde a una sociedad determinada- y por ende particular.

Pero junto a esta distinción general/particular que se opera en el concepto, empieza a emerger una redefinición de su contenido especialmente en el marco de la antropología norteamericana, redefinición en la cual va a comenzar a establecerse dentro de aquel "todo complejo" un espacio particular que merece el nombre de cultura propiamente dicho. En esta construcción, que comienza a esbozarse a principios de siglo y que va a desarrollarse paulatinamente, se va pasando de una concepción general donde los símbolos son los centros de referencia cognitiva cuya organización global es en definitiva la cultura; para llegar finalmente a la construcción de la cultura como estructura cognitiva, tal como es planteado por la antropología cognitiva.⁷ Eric Wolf va a señalar dos fuentes para esta primacía de lo simbólico en el concepto de cultura, especialmente aquella que se expresará a partir de los '60-'70. Por un lado el interés de acotar el concepto de cultura otorgándole una dimensión propia y no omnicompreensiva de los fenómenos sociales. Y por otro lado, la reformulación del objeto de las ciencias sociales en el proyecto de la sociología parsoniana -hegemónica en el campo de las ciencias sociales entre las décadas del '40 y '60-, dejando en manos de la antropología el campo de lo ideacional y simbólico, mientras que la acción social va a constituir el campo de la sociología.⁸ Y es precisamente de este marco que emerge una nueva

⁴ Concepción que emerge en el marco de la antropología norteamericana a principios de este siglo, a partir de el trabajo de Franz Boas y de aquellos que van a estar influidos por sus ideas, círculo que va a constiuir el grueso de la antropología norteamericana hasta mitad de siglo XX (Boas, Kroeber, Wissler, Linton, Kluckhohn, Benedict, Herskovits, entre otros). Pero también debemos vincular este concepto de cultura con el desarrollo de la escuela funcionalista en la antropología británica, la cual puede ser ubicada dentro de una construcción analíticamente paralela; fundamentalmente a partir de Malinowski para quien una cultura=una sociedad=una organización institucional particular que cumple la función, en última instancia, de satisfacer las necesidades básicas de los individuos (Malinowski, 1948).

⁵ Salvajismo, barbarie o civilización, como los caracteriza Edward Tylor, o tomando las subdivisiones presentes en los dos primeros estadios realizadas por Lewis Morgan.

⁶ Hay que tener en cuenta, no obstante, que la inteligibilidad que nos permite esta construcción se realiza a partir de una convergencia de la diversidad muy bien descrita por Krotz, quien señala que "[E]ste ordenamiento, empero, no mantenía la tensión dialéctica de la alteridad, sino transfiguró lo diverso en convergente. Así, la civilización -unitaria genérica e industrial- fue establecida como negación del salvajismo y de la barbarie, englobando la multiformidad de los grupos sociales correspondientes bajo el aspecto igualmente genérico de la no civilización." (Krotz, 1987:291).

⁷ La mayor maduración de estas ideas se van a dar en las llamadas etnociencia, etnosemántica o New Ethnography, alcanzando su máximo grado de formalización en la propuesta metodológica de War Goodenough de "análisis componencial".

⁸ Ver Eric Wolf. 1980. They Divide and Subdivide. *New York Times*, November 30. Citado en Brightman, 1995.

redefinición del concepto de cultura, considerandola no sólo como la organización simbólica de la cognición sino también de actitudes y valores, reincorporandose así una serie de elementos dejados fuera del marco acotado de lo estrictamente cognitivo⁹.

Por otro lado, las transformaciones producidas en la práctica antropológica relacionadas con los cambios a nivel global rompen con la identificación de los primeros años del siglo entre una sociedad = una cultura; y el desarrollo de análisis en sociedades complejas¹⁰ así como la incorporación de las múltiples variables que presionan sobre las sociedades simples trastocan y renuevan las discusiones sobre cultura. La cultura deja de ser esa "unidad" descrita por los antropólogos para fragmentarse en distintas posibilidades teóricas. Por un lado tenemos los desarrollos establecidos tomando en cuenta la dinámica cultural que se da en sociedades divididas en clases, a partir de la distinción entre cultura hegemónica/cultura subalterna (Gramsci, Signorelli, Lombardi Satriani), la cual intenta dar cuenta de la diferencias existentes en una misma sociedad y la forma en las mismas se reproducen a partir de las disputas establecidas entre sectores hegemónicos y subalternos. En segundo lugar, relacionados con lo anterior pero adquiriendo en muchos casos un estatus propio, tenemos los estudios sobre culturas populares, claro que aquí las opciones analíticas se están recortando especialmente a partir de otro universo: cultura de elites, cultura popular, cultura de masas. Si bien todas estas distinciones pueden ser complementarias de los análisis a partir de la distinción cultura hegemónica/cultura subalterna, en realidad su objeto esta siendo construido a partir de otras premisas teóricas, ya que si bien la distinción hegemónica/subalterna está asentada en una distinción de clases sociales, la idea de cultura de elite, cultura popular y cultura masiva se despliega sobre el espacio de producciones simbólicas particulares más que sobre grupos sociales determinados (García Canclini, Williams). En tercer lugar, en el caso de la antropología norteamericana, la combinación de los desarrollos que va teniendo la antropología en tanto antropología cultural¹¹ y las transformaciones mencionadas al principio de este párrafo operadas tanto en la forma de concebir el objeto de estudio como en el modo de abordarlo, se abre paso a una conceptualización que intenta dar cuenta de las particularidades culturales de distintos grupos insertos en un trama cultural común. De ahí el desarrollo de la noción de subcultura, presente tanto en la formulación de cultura de la pobreza de Oscar Lewis, como en la multiplicación de estudios que posteriormente se van a realizar sobre la constitución de diversos núcleos culturales en el contexto y relacionados a una cultura global.¹²

⁹ Aquí estoy refiriendome a la llamada Antropología Simbólica, que de la mano de David Schneider y Clifford Geertz, va a redefinir en los términos actualmente usados el concepto de cultura en muchos de los espacios académicos antropológicos.

¹⁰ O como llamemos a las sociedades donde los parámetros de dimensión, compartir y complejidad -en términos de división de trabajo, funciones, especialización y demás- presentan una diferencia cualitativa con respecto a las sociedades estudiadas tradicionalmente por los antropólogos, las sociedades "primitivas", "simples", o como las llamemos. Ver Hannerz, 1992.

¹¹ Y aquí estamos pensando tanto en la escuela de Cultura y Personalidad como en el configuracionalismo y demás desarrollos que se dan a partir del cimiento establecido por Boas.

¹² La noción de cultura de la pobreza va a ser duramente criticada, poniendose en cuestionamiento la misma noción de subcultura (ver Valentine, 1972). Para un análisis crítico de la idea de subcultura pero que no deja de considerarlo como una herramienta conceptual útil para pensar en determinadas situaciones y configuraciones culturales ver Hannerz, 1992.

Como podemos ver, el uso antropológico de cultura ha ido corriendo por múltiples carriles desde aquella formulación realizada por Tylor en 1871. Por un lado tenemos la distinción general/particular, la cual asumió a veces la forma de una distinción entre un concepto abstracto y una categoría descriptiva. En el plano del contenido también fue cambiando, pasando de ser todo lo que hombre hace, a ser entendida desde algunas posiciones como una estructura cognitiva, o en otras como la organización simbólica no sólo de la cognición sino también de actitudes y valores.

La primacía de lo simbólico en la conceptualización de la cultura se ha constituido desde hace por lo menos más de dos décadas como el marco hegemónico de análisis, si bien no siempre es claro qué es lo que se quiere decir con ello. Por un lado, puede ser visto tan sólo como un recorte idealista de la vida social, si bien hay renovados intentos por articular un abordaje de lo simbólico como cultural desde una concepción materialista, o inclusive desde perspectivas que intentan disolver esta oposición ideal-material, traducida por algunos autores en los términos de la oposición subjetivo-objetivo. En este sentido, en la concepción de cultura como determinado modo de organización simbólica se suelen tomar dos caminos -que no son mutuamente excluyentes- para escapar de una concepción idealista: una orientada a señalar las interrelaciones entre dimensión simbólica y prácticas sociales; la otra orientada a investigar las condiciones materiales de la producción simbólica. Lo que queda claro es que estas opciones están recortando una dimensión específica del concepto de cultura formulado por Edward Tylor¹³.

Es importante tener en cuenta estos elementos para el análisis de las políticas culturales, por la relevancia que en ellas adquieren las discusiones respecto al concepto de cultura y la apelación a un "concepto antropológico de cultura", que se da como algo aceptado y consensuado en el marco de la antropología. Pero, ¿qué queda entonces del concepto de cultura?. Como se puede ver, uno tiene varios caminos para tomar. En verdad el camino en este recuento-sumario del concepto que uno ya tomó es uno entre tantos. Como bien señala Robert Brightman en un análisis que revisa las consideraciones actuales sobre el concepto de cultura y las críticas que sobre él se realizan desde el campo de la antropología:

"Reconstituido precisamente como la antítesis de las agendas teóricas corrientemente en plaza, la cultura es presentada en este criticismo como una antigüedad del pasado a ser trascendida o reemplazada (...) La conciencia corriente de que la profesión antropológica ha ido o debe ir "más allá" de la cultura puede ser entonces leída, en alguna medida, como el efecto o las estrategias retóricas que (re)construyen un concepto de cultura esencialista en las antípodas de las orientaciones teóricas contemporáneas." (Brightman, 1995:509).¹⁴

Obviamente que esto no le quita validez a las reformulaciones del concepto de cultura o a sus críticas, pero nos permite encuadrar las actuales discusiones dentro de un marco

¹³ Concepto que en alguna medida sigue constituyendo el referente de la noción antropológica de cultura. Ver Cirese, 1979, por ejemplo.

¹⁴ "Reconstituted precisely as the antithesis of theoretical agendas currently in place, culture is presented in this criticism as antiquity from the past to be transcended or replaced (...) The current consciousness that the anthropological profession has gotten or should get "beyond" culture can thus be read, in some measure, as the effect or rhetorical strategies that (re)construct an essentialized culture concept in the antipodes of contemporary theoretical orientations." (Brightman, 1995:509) -traducción propia-

histórico de interpretación que nos debe hacer reflexionar acerca de las búsquedas "concluyentes" de una nueva reformulación.¹⁵ Lo interesante del trabajo de Brightman es que, paralelamente a las críticas actuales a ciertas características asignadas al concepto de cultura heredado de nuestros "antepasados" antropológicos¹⁶, introduce las consideraciones de esos mismos "antepasados" -de los que parece provenir la construcción conceptual criticada- sobre los mismos aspectos en principio "descubiertos" por dichas críticas contemporáneas.

Con esta complejidad conceptual en la cabeza, veamos ahora que es lo que sucede en el campo específico de las políticas culturales.

Sobre políticas culturales

El término 'política cultural' hace referencia a un concepto relativamente novedoso, que se afianza a fines de la década del '60 y principios de los '70 (Metraux, 1972; Shaw, 1972; Subercaseaux, 1986; García Canclini, 1987) y se limita a la institucionalización -a partir de cierta construcción internacional- de la concepción que considera que los Estados deben realizar determinadas acciones que tengan como objeto a la cultura¹⁷. Tal como veíamos en el inicio de esta introducción a propósito de la definición que de ellas hace la UNESCO, esta construcción se traduce en el desarrollo de una infraestructura especializada para emprender determinadas "acciones culturales". Estos elementos no son nuevos en las prácticas de un Estado¹⁸, siendo que lo novedoso no radica en el tipo de acciones realizadas ni en sus objetivos, sino en la

¹⁵ Ver también Hannerz, 1993, y Bayardo, 1996, el cual no sólo problematiza estos aspectos en la discusión internacional sobre la cultura, sino que introduce interesantes aspectos sobre la suerte del concepto en el contexto argentino.

¹⁶ El análisis se desarrolla, dada la dificultad de delinear escuelas claras, a partir de determinados temas que aparecen recurrentemente tanto en los intentos de reconceptualización como de remplazo del concepto de cultura. Dicha presentación se realiza a partir de los elementos que estarían -desde la visión de determinados autores- como fuera del concepto de cultura, así, analiza las críticas al concepto de cultura en tanto abstracción reificada (versus práctica, acción e interacción), ideación o sentido (versus comportamiento, práctica, acción e interacción), legalismo (versus agencia, estrategia e improvisación), objetivismo o superorganicismo (versus constructivismo), generalización (versus individuos y eventos), holismo (versus fragmentación), homogeneidad (versus variabilidad intracultural), coherencia y totalización (versus desorden, contradicción y contestación), como entidades discretas (versus superpuestas o sin límites), ahistórica (versus historia y cambio), como primordialismo (versus sincretismo e invención), como representacionalismo y fundacionalismo, diferencia y jerarquía (versus resemblance y humanismo). (Brightman, 1995).

¹⁷ La expansión de las políticas culturales como asunto de Estado sujetas al desarrollo y concepción de especialistas, la aparición de carreras terciarias y universitarias que tienen por objeto la formación de personal calificado para su desarrollo, la consolidación de un espacio de investigación que las tiene como objeto: todos estos elementos nos hablan de una institucionalización de las mismas que trascienden los límites fronterizos de cada país y que responde a cierta construcción internacional del asunto. De esto dan cuenta el gran número de conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales -la primera de las cuales se realiza en Venecia en 1970-, y las acciones implementadas por diversos organismos internacionales a este respecto, como por ejemplo la documentación e investigación sobre políticas culturales realizada por la UNESCO.

¹⁸ Basta considerar, por ejemplo, los análisis que dan cuenta del patrimonio cultural como una de las bases sobre las que se realiza la construcción de los estados nacionales (Arantes, 1989; García Canclini 1987, 1992, Handler, 1988).

construcción de las políticas culturales como un campo especializado que tiene por objetivo implementar acciones vinculadas al campo cultural.¹⁹

En un número del Cahiers D'histoire Mondiale dedicado a políticas culturales, Métraux señala en la editorial los puntos históricos en los que debemos buscar esta emergencia,

“La toma de consciencia de la cultura y su rol en la vida ha tenido su expresión jurídica en el curso de los últimas décadas: en primer lugar, a través de la “Declaración universal de los derechos del Hombre” (1948), que proclama que «toda persona tiene derecho de tomar parte libremente de la vida cultural de la comunidad» (artículo 27); y también a través de un cierto número de resoluciones y recomendaciones adoptadas, por un lado, por la Conferencia general de la Unesco, por otro -de una forma más concreta- por las dos Conferencias intergubernamentales que tuvieron lugar, una en Venecia, en 1970, sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales, la otra en Helsinki, en 1972, sobre las políticas culturales en Europa.” (Metraux, 1972:432).²⁰

Precisamente, se suele señalar a la conferencia de Venecia en 1970 como el punto de partida de una nueva forma de construir la cultura como objeto de políticas que debían ser diseñadas y aplicadas por los distintos Estados (García Canclini, 1987; Subercaseaux, 1986). Siguiendo algunos análisis, se puede señalar que hay tres momentos en el desarrollo de las políticas culturales. Claude Fabrizio los llama “generaciones” de políticas culturales distintas, la primer generación de políticas culturales va a estar centrada en el desarrollo de las artes y la conservación del patrimonio monumental y artístico, acciones guiadas por el objetivo de ampliar el acceso a la cultura. Con la segunda generación de políticas culturales, se va a plantear la preocupación acerca de diversos componentes del desarrollo cultural, tales como la educación escolar y extraescolar, la comunicación de masas, las industrias culturales, la cultura científica, y una serie de aspectos que escapan al espacio reducido planteado en las políticas de primera generación y que involucran un cuestionamiento sobre la función de las instituciones hasta ese momento involucradas. La tercera generación de políticas culturales, teórica hasta el momento de la formulación de Fabrizio, “*pero que corresponde con toda exactitud al presente estadio de la reflexión internacional, la política de desarrollo en todos sus aspectos queda impregnada por la preocupación cultural y se remodela en profundidad a partir de la verificación de la necesidad del placer del hombre en el centro de la problemática del desarrollo*”. (Fabrizio, 1981) Retomando esta distinción entre las distintas generaciones de políticas culturales, Pierre Moulinier va a hablar de tres dominios concéntricos en materia de desarrollo cultural. El dominio tradicional, que va a desarrollarse a partir de dos grandes funciones, la primera es la protección y apertura al público del

¹⁹ Tal vez uno podría arriesgar la hipótesis que la constitución de un campo especializado de políticas culturales es el reconocimiento institucional de la autonomía del campo cultural, a partir del cual producir políticas dirigidas al mismo. Para la noción de campo cultural ver Bourdieu, 1985 y 1993.

²⁰ *“La prise de conscience de la culture et de son rôle dans la vie a trouvé son expression juridique au cours de ces dernières décennies: en premier lieu, dans la “Déclaration universelle des droits de l’Homme” (1948), qui proclame que «toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté» (article 27); puis dans un certain nombre de résolutions et de recommandations adoptées, d’une part, par la Conférence générale de l’Unesco, d’autre part -d’une façon plus concrète- par les deux Conférences intergouvernementales tenues l’une, à Venise, en 1970, sur les aspects institutionnels, administratifs et financiers des politiques culturelles, l’autre à Helsinki, en 1972, sur les politiques culturelles en Europe.” (Métraux, 1972:432) - traducción propia-*

patrimonio cultural, y la segunda la ayuda a la creación artística y a la difusión de las artes (que incluye la formación de creadores y artistas, ayuda a la creación artística, política de difusión de las artes, y ayuda a las asociaciones culturales). El dominio amplio va a tener como función central la animación y la participación cultural, “ampliándose el campo cultural” al incorporarse no sólo los contenidos artísticos, sino también los grupos desfavorecidos, otras administraciones, y donde comienza a emerger la necesidad de descentralización y regionalización de la toma de decisiones. En el dominio abierto, óptica “*todavía extremadamente utópica*”, tal como señala el autor, “*todas las administraciones públicas quedan movilizadas al servicio de un proyecto cultural de desarrollo.*” (Moulinier, 198?:23).

El desarrollo de las políticas culturales, como podemos ver, está asociado a una construcción particular de lo que se entiende por cultura, construcción que va variando con el tiempo y que tiene por objetivo una incorporación progresiva de un concepto antropológico de cultura. En este sentido, señala el antropólogo sueco Ulf Hannerz que “[D]e un tiempo a ahora, por tomar una instancia, desde que la cultura pasó a formar parte del proyecto del Estado de bienestar, los hacedores de políticas en Suecia han hecho habitualmente la distinción, al menos a modo de prefacio, entre “el concepto antropológico de cultura” y aquel concepto de cultura que se refiere principalmente a las artes, el cual es después de todo con el que principalmente tratan. Pero ahora de alguna manera parece preocuparles un poco.” (Hannerz, 1993:95)²¹

Claro que la idea de que se deben implementar acciones para promover la cultura está asignando a esta última un estatuto distinto al dado en muchos trabajos clásicos de la antropología, o al menos cierta concepción de cultura que ha trascendido la antropología y que actualmente es usada en otros ámbitos.²² Si “‘Cultura’(...) en el sentido genérico que se le atribuye en el campo de los estudios etno-antropológicos (...) intenta denominar el complejo de las actividades y de productos intelectuales y manuales del ‘hombre-en-sociedad’” (Cirese; 1979)²³, no es pertinente catalogar como culturales determinado tipo de políticas, ya que por definición todas las políticas serían, en este sentido, culturales.

La noción de ‘políticas culturales’ tal como es pensada desde hace unas décadas, está recortando necesariamente -a nivel conceptual- un espacio acotado de ese concepto de cultura, dejando de ser la forma que adquiere la sociedad en un determinado espacio-tiempo y constituyéndose en una esfera particular de la sociedad²⁴. Dicho espacio suele ser caracterizado como el ámbito de las producciones simbólicas de la sociedad, que en el caso de las sociedades contemporáneas presentan un campo especializado de producciones simbólicas que se organiza y desarrolla a partir de determinadas instituciones y bajo determinadas formas. Es en este espacio donde se despliegan las políticas culturales.

²¹ “For sometime now, to take one instance, since culture became part of the project of the welfare state, policy makers in Sweden have habitually made the distinction, at least by way of preface, between “the anthropological culture concept” and that culture concept which refers mainly to the arts, which is after all what they mostly deal with. But now that somehow seems to worry them a bit.” (Hannerz, 1993:95) -traducción propia-.

²² Un interesante análisis sobre la suerte de “la cultura” en el uso dado en el campo de estudios culturales y otros abordajes es Roseberry, 1992.

²³ Tomo esta definición porque constituye un claro ejemplo de la construcción “clásica” del concepto de cultura en el campo antropológico, tal como veíamos anteriormente.

²⁴ De distintas maneras, como premisa o presupuesto no explícito, esta operación puede ser rastreada en varios trabajos sobre políticas culturales en América Latina, como por ejemplo Brunner, 1983, 1988; Brunner, Barrios y Catalán, 1989; Landi, 1987; García Canclini, 1987, 1992; Schmucler, 1990.

Una distinción útil a la hora de hablar de políticas culturales es la señalada por algunos autores entre *acciones culturales* y *políticas culturales*. Las *acciones culturales* son aquellos proyectos culturales insertos en determinada política cultural o como complemento de determinados proyectos sociales (Rubinich, 1992); en tanto que la noción de *política cultural*, implica un dimensión global de intervención. En los términos puestos por García Canclini, las políticas culturales son los "*conjuntos 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 de transformación social*" (García Canclini, 1987:26). Mientras acciones culturales pueden ser emprendidas por distintos grupos, si asumimos las funciones que asigna García Canclini a las políticas culturales -orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso- vemos que las mismas difícilmente puedan ser implementadas con cierto grado de amplitud por alguien más que el Estado. Esto no significa que siempre haya sido así, pero una vez que el Estado está involucrado en las mismas difícilmente puedan erigirse grupos alternativos con tan grandes pretensiones.

Campo cultural, políticas culturales y "políticas de la cultura"

Para dar cuenta de la constitución de las políticas culturales, debemos contar con alguna teoría que nos permita aclarar su existencia y su situación actual. Para ello, voy a partir de la teoría de los campos desarrollada por Pierre Bourdieu la cual nos permite aclarar algunos aspectos, para luego contextualizar el desarrollo de las políticas culturales dentro de un marco más amplio de relaciones entre política y cultura o entre el estado y la cultura.

Preguntándose acerca de la particularidad de determinada obra artística o determinado autor, Bourdieu señala que en ninguno de los dos casos podemos entenderla simplemente como el resultado directo de las constricciones estructurales, ni tampoco como el mero capricho de voluntades individuales, sino que la particularidad de una obra o de la producción de un autor emerge de su inserción en un campo con rasgos definidos -determinadas instituciones, circuitos de producción y consumo, posiciones- y que posee una lógica propia a partir de la cual debemos interpretarlos. Dos elementos caracterizan dicho campo, un capital simbólico y la disputa que por él se establece entre los distintos actores que intervienen en el mismo. El objetivo de Bourdieu es trazar un nuevo mapa a partir del cual analizar la especificidad de cada campo, para poder relacionarlo luego con la dinámica social general. En este sentido, la noción de campo de producción cultural -artístico, intelectual, científico- da cuenta de la constitución de un campo con un lógica y dinámica propia, interrelacionada con la dinámica social general pero con sus particularidades que le dan sentido.

Como bien señala Brightman (Brightman, 1995), la crítica que realiza Bourdieu al concepto de cultura -en sentido antropológico- (Bourdieu, 1977:24-27), lo lleva a reemplazarlo por otro aparato conceptual que tiene al habitus como concepto ordenador, espacio de articulación entre lo objetivo y subjetivo, y entre las estructuras y los sujetos sociales. En este marco, la teoría de los campos nos reintroducen una cultura que nada tiene que ver con lo que en antropología denominamos como tal (más allá de lo que sea), y se refiere a lo que en las sociedades contemporáneas se reconoce como cultural (lo '*intelectual, artístico, y científico*'), como aclara en una cita al considerar el carácter cultural de ciertos bienes -Bourdieu, 1985).

En Bourdieu, la cultura corresponde a una noción restringida de cultura que la identifica con el plano artístico, científico e intelectual; pero esta operación es realizada para poder dar cuenta del funcionamiento especial que adquiere la cultura en las sociedades contemporáneas. Esto puede ser realizado sin contradicción con otro concepto de cultura más amplio, ya que en Bourdieu ese espacio es ocupado por la noción de habitus, y en el caso de las sociedades contemporáneas a partir de la teoría de los campos y del poder simbólico.

El planteo de Bourdieu, en cierta medida, es el desarrollo de una teoría que nos permite abordar de manera sistemática los planteos weberianos respecto al desarrollo de la modernidad como desencantamiento del mundo donde el desarrollo del saber, la moralidad y el arte ya no se da bajo los imperativos de la religión sino bajo criterios de validación específicos a cada uno de ellos: al saber, la verdad; a la moralidad, la rectitud normativa; y al arte, la autenticidad y el gusto. En este sentido, el concepto de campo nos permite dar cuenta de la institucionalización y desarrollo de cada esfera de la vida social, no sólo como mera división del trabajo sino como esferas dotadas de una lógica particular, dentro de cada cual se van a desarrollar disputas entre los sectores que poseen el capital material y simbólico y aquellos que no lo poseen. La cultura, entonces, constituye uno de esos campos, ocupando un lugar especial en la sociedad.

Pero la 'autonomización' de los campos está intrínsecamente ligada al desarrollo del capitalismo. El desarrollo de nuevas relaciones sociales, los cambios en los procesos productivos, la transformación en los ordenamientos políticos y todas las transformaciones que comienzan en Europa a partir del siglo XIV -por poner una fecha- están en la base de la explicación de este nuevo espacio de la cultura. Investigaciones como las de Peter Burke respecto a la cultura popular en la Edad Media, nos muestran la complejidad de los cambios producidos durante dicho período y la paulatina retirada de las clases hegemónicas de su participación en una cultura que atraviesa a los distintos sectores sociales, retirada que marca la distancia que posibilita a partir del siglo XVIII y XIX, la construcción de dichas "culturas populares" como algo de interés para su estudio, compilación y espacio de reflexión (Burke, 1994). El trabajo de Febvre y Martin sobre la aparición del libro es también un ejemplo interesante respecto al nuevo espacio que ocupa la cultura, pero aquí enfocado en relación a los vínculos que se establecen entre el surgimiento del capitalismo y la aparición del libro como mercancía producida a gran escala (Febvre y Martin, 1976). El trabajo de Benedict Anderson respecto al nacionalismo -que parte en cierta medida del trabajo desarrollado por Febvre y Martin- es sumamente interesante por la novedosa interpretación de las interrelaciones que se producen entre un nuevo tipo de relaciones sociales y de producción con la aparición de una tecnología de impresión, elementos que combinados a otros factores posibilitan la aparición de un nuevo sistema cultural (Anderson, 1983). Lo que quiero mostrar con todo esto es que la constitución del campo cultural tal cual es descrito por Bourdieu es el resultado de un proceso histórico particular donde las transformaciones sociales trazan un nuevo ordenamiento del mundo, y en el cual los cambios en la cultura -en sentido amplio- se entrelazan de manera permanente y decisiva con los cambios sociales y económicos.

En este sentido, asumir las '*políticas culturales*' como un fenómeno histórico determinado permite introducirnos en un campo más amplio de relaciones entre Estado y cultura y entre política y cultura que algunos autores reconocen bajo el término '*políticas de la cultura*', término que es utilizado para señalar el papel que juega la cultura en distintos procesos de construcción, negociación o impugación de identidades y de determinados ordenamientos

sociales²⁵. De ahí que lo que denominamos 'políticas culturales' sean tan sólo un punto de acceso entre tantos otros a lo que se considera como 'políticas de la cultura'²⁶.

Las 'políticas culturales' son portadoras de concepciones sobre que es 'la cultura' -qué se considera como tal-, y más que esto, de concepciones acerca de la sociedad en general. En este sentido las "políticas culturales" son un ámbito más para analizar cómo determinados proyectos sociales son construidos y aplicados desde ciertas instancias del Estado, o bien desde diversas organizaciones sociales. Pero no es el único ni el privilegiado. Digamos que proyectos sociales se juegan en las políticas de salud, en las políticas de vivienda y en todas las acciones implementadas para intervenir en la realidad.

De ahí que el referente de las políticas culturales sea algo difuso: en términos prácticos suele ser ese campo cultural; en términos generales, las políticas culturales se plantean como insertas en proyectos sociales más globales -vinculados a la consolidación de determinado sistema político, al afianzamiento de ciertos sistemas económicos o, a la constitución o reforzamiento de ciertos valores sociales-. Las políticas culturales pueden constituir el vehículo para distintos objetivos, de acuerdo a la situación y el contexto en que ellas se plantean.²⁷ Como lo demuestra el debate abierto sobre políticas culturales en América Latina en la década de los '80, es claro que las mismas se constituyen en uno de los espacios de discusión privilegiado de la transición democrática. Tal como señala Ana Wortman a propósito del debate intelectual durante la transición abierta a principios de los '80, "[E]l tema de las políticas culturales fue común a distintas democracias, ya que se hacía necesario pensar nuevos fundamentos de un orden social a constituir: la dimensión cultural de un nuevo orden político. Para estas democracias se necesitaban nuevos vínculos sociales entre las personas." (Wortman, 1996:65)

Entre el Estado y la ciudad

Abordar determinada política cultural implementada por el Estado supone entonces introducirse en un campo complejo, ya que las mismas constituyen tanto un fenómeno político, cultural -en términos globales o restringidos-, así como un fenómeno social particular.

El análisis del Estado suele partir de la definición weberiana como comunidad humana que reivindica con éxito el monopolio del uso legítimo de la violencia física, *"Caracteriza hoy formalmente al estado el ser un orden jurídico y administrativo por el que se orienta la actividad del cuadro administrativo y el cual pretende validez no sólo frente a los miembros de la asociación -que pertenecen a ella por nacimiento- sino también respecto a toda acción ejecutada en el territorio a que se extiende la dominación. Este carácter*

²⁵ Ver por ejemplo Handler, 1988 y Smith, 1994.

²⁶ La diferencia establecida en inglés para esta distinción es muy útil para graficar esto. Mientras "policy" es un curso de acción seleccionado a la luz de condiciones dadas para guiar y determinar decisiones, "politics" se refiere al concepto abstracto de política, tal como es concebido desde la filosofía. En este sentido, "cultural policies" -el objeto de este trabajo-, corresponde a una de las dimensiones de "the politics of culture".

²⁷ Como estrategia en la construcción y afianzamiento del nacionalismo, ver Handler, 1988; como construcción de un "cultural welfare", ver Hannerz, 1992a; como estrategia de regeneración urbana, ver Griffiths, 1993.

*monopólico del poder estatal es una característica tan esencial de la situación actual como lo es su carácter de **instituto racional y de empresa continuada.***" ²⁸ (Weber, 1992: 45) (destacado en el original).

Monopolio del uso legítimo de la violencia física, soberanía para ejercerla y podríamos agregar, siguiendo a Bourdieu, el monopolio del uso legítimo de la violencia simbólica; como las tres características que definen al Estado (Bourdieu, 1996b). Pero dicha definición intenta dar cuenta del Estado como entidad. Ahora, ¿qué pasa con la realidad del Estado en tanto conjunto de agencias que conforman dicha entidad?. Como bien señala el antropólogo Akhil Gupta, "[A] nivel local resulta difícil experimentar el estado como una entidad ontológicamente coherente: lo que uno confronta, en cambio, es mucho más discreto y fragmentario (...). Pero (y es este hecho aparentemente contradictorio que debemos tener siempre en la cabeza) es precisamente a través de las prácticas de esas instituciones locales que una institución translocal como el estado puede ser imaginada." (Gupta, 1995:384).²⁹

El análisis de Oscar Oszlak sobre la burocracia estatal nos permite introducir algunos elementos útiles para pensar ese carácter discreto y fragmentario señalado por Gupta. Señala Oszlak, a propósito de la burocracia estatal, que "(...) como actor social agregado y complejo, expuesto a demandas e intereses a menudo incompatibles, pero dotado de recursos, grados de autonomía y capacidad de articulación hacia las "profundidades" de la sociedad civil y las "alturas del Estado", la burocracia constituye a la vez un resumen de las contradicciones de la sociedad civil y una contradicción en sí misma." (Oszlak, 1984:276). Tras reconocer este carácter contradictorio y acentuando la heterogeneidad presente en el aparato estatal, la definición que establece para la burocracia estatal resulta útil para este trabajo: "Sin pretender aportar una definición rigurosa, podríamos concebirla como un conjunto de organizaciones complejas e interdependientes, cuyo carácter "público" -derivado de los objetivos formales de "interés general" que persiguen y de la autoridad legítima del Estado que invocan sus actos- permite distinguirlos como un sistema diferenciado." (Oszlak, 1984: 281)

Como señalaba en la Introducción, el objetivo general de esta tesis es analizar una acción cultural realizada por el gobierno local, el cual será abordado a partir de la descripción y el análisis del Programa Cultural en Barrios tomando en cuenta su desarrollo histórico, las actividades realizadas en su marco, las particularidades del trabajo realizado y las características que asumen las unidades de dicho programa -los centros culturales- en los espacios locales en los que se asientan. Para ello voy a presentar algunas características del Estado como una entrada para definir la particularidad de lo que voy a llamar gobierno local -o municipal-, y luego voy a centrarme en la especificidad de lo que se llaman "políticas culturales urbanas".

¿Cómo concebir al Estado de la ciudad? En un trabajo acerca de las relaciones entre estado y ciudad, Ted Gurr y Desmon King señalan, "Las municipalidades contemporáneas claramente no son Estados si los mismos están definidos en referencia a la noción de

²⁸ Las aclaraciones correspondientes a cada término que realiza el autor no han sido transcritas para facilitar la lectura del párrafo.

²⁹ "At the local level it becomes difficult to experience the state as an ontically coherent entity: what one confronts instead is much more discrete and fragmentary (...). Yet (and it is this seemingly contradictory fact that we must always keep in mind) it is precisely through the practices of such local institutions that a translocal institution such as the state comes to be imagined. (Gupta, 1995:384) -traducción propia-.

soberanía: los estados locales tienen limitaciones constitucionales, estatutarias y legales bastante precisas en el alcance de sus actividades independientes. No obstante, por el mismo motivo, es igualmente claro que los estados locales son concentraciones semi-autónomas de autoridad las cuales pueden ser usadas en la persecución de una variedad de intereses." (Gurr y King, 1987:50) -destacado en el original-. En el campo de los estudios urbanos, la noción de Estado local es considerada una categoría útil para dar cuenta de la especificidad propia de los gobiernos municipales, más allá de las consideraciones respecto a sus determinaciones³⁰ o del papel que juega en la dinámica social³¹. En el capítulo 4 voy a incorporar otros elementos para abordar las municipalidades y su análisis, y si bien voy a utilizar el concepto de gobierno local a lo largo de este trabajo, la especificidad señalada por dichos autores establecen límites claros para hablar de uno de los términos centrales de esta investigación -el Estado local que lleva adelante la acción cultural aquí analizada.

Pero si bien caracterizamos suscintamente al gobierno de la ciudad, ¿qué es lo que entendemos por ciudad?, o mejor dicho, ¿cómo la entendemos?. En el marco de una investigación sobre el Programa Cultural en Barrios esta pregunta tiene un carácter fundamental ya que como acción cultural sobre la ciudad, el mismo no sólo construye a la ciudad de determinada manera sino que a partir de dicha construcción establece su destinatario.

¿Qué significa hoy analizar la cultura de una ciudad?, o mejor dicho, ¿es posible "la" cultura de una ciudad? ¿A partir de que procesos se construye?. Es claro que no hay una única respuesta, tal vez la certeza que tenemos es precisamente que la ilusión de la ciudad con una cultura homogénea ya es insostenible, como bien señalan muchos autores latinoamericanos que realizan sus investigaciones en las grandes ciudades. (García Canclini 1992; Lacarrieu, 1994, 1995; Safa, 1992). Especialmente en ellas, la cultura contemporánea se define y fluye en múltiples espacios, en los procesos que ocurren en la vida cotidiana, en el mercado, en el Estado, en los movimientos sociales y políticos; en sus múltiples interrelaciones, determinaciones y transformaciones.³²

Pero ¿cómo abordar esos múltiples espacios que componen la ciudad?. Tenemos por un lado una definición espacial que en el caso de la ciudad de Buenos Aires corresponde a cierta organización político-administrativa-territorial con límites precisos y que se denominan barrios. Tal como señala Mónica Lacarrieu, el barrio es una categoría que da cuenta de dicha organización, que, en el caso de la ciudad de Buenos Aires, va a ser sancionada a través de una ordenanza municipal como la unidad a partir de la cual ordenar -y jerarquizar- el espacio urbano (Lacarrieu, 1995:4).

Pero la categoría de barrio no sólo es usada en términos espaciales sino que la misma pretende dar cuenta de la configuración social y cultural de dichos espacios. En este sentido la misma supone ciertos supuestos que tienden a expresar una relación definida entre ese territorio y cierta construcción identitaria y cultural. El problema es que parados desde dichos espacios, los barrios son más el cruce de disputas producto de la presencia de distintos sectores sociales que pugnan por la apropiación y el uso del espacio urbano, significando y resignificándolo, a través de procesos que condicionan su lugar y su relación con él, así como las relaciones con

³⁰ Ya sea en relación al estado central o bien a las diversas fuerzas sociales.

³¹ Como promotor del interés general o como pieza fundamental en el proceso de acumulación y reproducción de las relaciones capitalistas de producción, por ejemplo.

³² Este marco de análisis corresponde a los desarrollos teóricos planteados por Hannerz, 1992a. En castellano, las líneas generales de esta aproximación están en Hannerz, 1992b.

otros sectores que habitan o usan dicho espacio. Lo local entonces debe ser interpretado, no como un territorio preciso con una composición social y cultural homogénea, sino -siguiendo a Lacarrieu- como un “*espacio de apropiaciones diferenciales y desiguales, en el que diversos actores sociales recrean relaciones móviles, precarias contradictorias, desde las cuales negocian identidades. (...) Entonces, es la misma categoría de espacio la que se redefine desde esta perspectiva, sufriendo modificaciones constantes según las posiciones, representaciones, sistemas de clasificación y formas de reconocimiento social elaboradas desde los actores involucrados.*” (Lacarrieu, 1995:7) Entendido así, lo local es más una perspectiva desde la cual abordar la particularidad de los espacios sociales analizados en tanto referencias concretas del análisis, articulados con los procesos que operan en relación a ellos y que exceden los marcos de dichos espacios, los procesos globales.

¿Como abordar entonces una acción cultural emprendida en el marco de la ciudad? La calificación de urbana para referirse a una política cultural alude a las acciones emprendidas como tales y que tienen por objeto a la ciudad. Pero, ¿a qué nos referimos con esto? ¿Qué características le otorgan especificidad?. La particularidad de la ciudad como cruce privilegiado de los marcos o estructuras por donde fluye la cultura contemporánea³³, el estatuto de quien realiza dichas políticas -el gobierno local-³⁴, o el espacio otorgado a las mismas en el marco de distintas estrategias de desarrollo urbano³⁵, son algunos aspectos relevantes para dar cuenta de dicha especificidad. Pero ahora tan sólo voy a concentrarme en el objeto mismo de dichas políticas.

En un reciente trabajo sobre las políticas culturales en la ciudad, García Canclini caracteriza la forma en que las mismas fueron abordadas tradicionalmente: “(...) *estas deben referirse al conjunto de tradiciones, prácticas y modos de interacción que distinguen a los pobladores de una ciudad determinada.*” (García Canclini, 1995:79). Frente a este cuadro, plantea dos elementos -“*la disolución de las monoidentidades y, la pérdida de peso y reubicación de las culturas tradicionales-locales (de elite y populares) por el avance de los medios electrónicos de comunicación*” (ibidem: 80)- que trastocan el proyecto de las políticas culturales urbanas y frente a los cuales emergen los nuevos desafíos para las mismas. Más allá de las consideraciones específicas de García Canclini, lo que emerge de sus consideraciones es que las políticas culturales urbanas constituyen uno de los espacios donde se expresan las discusiones sobre la identidad y la ciudadanía.

Tal vez de allí derive la importancia que las mismas adquieren en los contextos de transición política, tanto de un régimen político -a nivel de las políticas culturales en general³⁶- como de un tipo de organización político- administrativa a otro -como en el cambio de estatuto de la Ciudad de Buenos Aires este año-. Lo destacable es la articulación entre la dimensión cultural y los discursos de la identidad: la cultura como espacio desde donde trazar una identidad se constituye en determinados momentos en el espacio de afirmación de ciertas concepciones de la sociedad en los discursos públicos. Como bien señala Mónica Lacarrieu refiriéndose a los debates en torno a la gestión cultural de la ciudad de Buenos Aires en el contexto de las discusiones por la autonomía porteña “*La dimensión cultural de la ciudad no ocupa más lugar*

³³ Ver Hannerz, 1992a.

³⁴ Ver por ejemplo Gurr and King. 1987.

³⁵ Ver por ejemplo, Griffiths, 1993.

³⁶ Como en el caso de la transición democrática en Argentina en 1983, por ejemplo.

que el de la necesidad de inventar un discurso de la identidad que procura "revivir lo pequeño, lo cercano, lo homogéneo". (Lacarrieu, 1994:2) Más allá del contenido que ella asigna a las discusiones en este caso en particular, lo interesante de destacar es la articulación entre esa dimensión cultural y los discursos de la identidad: la cultura, como espacio desde donde trazar una identidad se constituye en determinados momentos en el espacio de afirmación de ciertas concepciones de la sociedad.

Pero las acciones que luego se realizan como políticas culturales son algo más complejo que las concepciones que se vierten en las discusiones o en los diseños de las mismas. Y esta complejidad no es un dato más sino que constituye el marco en que se realizan las acciones planteadas como políticas culturales. De ahí la importancia de analizar las políticas culturales no sólo como una disputa de concepciones sino como una puerta de entrada a la forma en que diversos proyectos sociales se despliegan; tomando en cuenta el entramado institucional en que se desarrollan, las múltiples relaciones y actores que intervienen en las mismas, y la forma que los mismos adquieren una vez puestos a andar.

El presupuesto que está detrás de este trabajo es el considerar las prácticas realizadas por el Estado local en lo que se denominan políticas culturales como un espacio fructífero de análisis para investigar al Estado local, la ciudad, y los fenómenos culturales que en ella suceden. En el análisis de las políticas culturales muchas veces prima la necesidad de posicionarse dentro de los debates que ellas mismas instauran, perdiéndose de vista las implicancias sociales que ellas tienen y sin poder superar los horizontes conceptuales que ellas definen.

Capítulo 3

BREVE PRESENTACIÓN DEL PROGRAMA CULTURAL EN BARRIOS

El surgimiento

Todos los análisis o relatos acerca del PCB comienzan por el período anterior a su surgimiento -esto es la crisis del Proceso de Reorganización Nacional- y el contexto en el que el mismo nace -la transición democrática-.

Según varios autores, durante la transición democrática argentina la cultura ocupó un espacio significativo (Landi, 1987, 1991; Rubinich, 1992; Wortman, 1994 y 1996). Por un lado, las consecuencias de la retirada del Estado represivo produjo -al igual que en otros países de América Latina (Brunner, Barrios y Catalán, 1989)- efectos inmediatos en el campo cultural: levantamiento de la censura y eliminación de listas negras, fenómenos de reinformación, la aparición/reaparición de diversos actores, y la reconstitución de viejos circuitos junto a la aparición de nuevos. Por otro lado, hay una redefinición de la importancia de la cultura en el discurso político, pasando a ser considerada una de las variables explicativas de ciertos problemas de la sociedad -autoritarismo, intolerancia, etc.- y de ahí un campo de acción importante para la consolidación democrática. Precisamente es la Unión Cívica Radical -partido político que va a ganar las elecciones de 1983- quien va a expresar de manera más orgánica esta posición¹.

En los términos que Rubinich utiliza para caracterizar el contexto de surgimiento del programa (Rubinich, 1992), la transición va a estar marcada por el discurso de la legitimidad del orden democrático. El alfonsinismo, futuro ganador de las elecciones de 1983, va a subrayar como ejes de su discurso político el antiautoritarismo, la participación, y la importancia de la cultura como organizadora del discurso público: de estos ejes emerge el postulado de la necesidad de una cultura política nueva y basada en valores democráticos.

Sobre esta base comienza una etapa de reformulación de cómo debe intervenir el Estado en la cultura (Landi, 1987; Schmucler, 1990; Winocur, 1993, 1996). Lo señalado anteriormente va a ser el trasfondo sobre el cual se desarrollan una serie de proyectos y programas; trasfondo que -siguiendo a Ana Wortman- constituye el imaginario que operó como "el fundamento de las políticas culturales, no sólo en el sentido específico de "lo cultural", sino como una dimensión de la política." (Wortman, 1994).

En este contexto, se van a implementar una serie de acciones a nivel nacional y en muchos espacios locales². En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, se van a implementar un

¹ Ver por ejemplo Centro de Participación Política, 1987. Si bien la edición de este libro fue en 1987, los artículos incorporados en el mismo corresponden al período preelectoral de 1983. De ahí que constituyen un conjunto de fuentes documentales útil para analizar las concepciones respecto a la cultura y determinadas evaluaciones de áreas específicas del campo cultural, de aquellos que más adelante van a ocupar cargos en el futuro gobierno.

² Para las innovaciones culturales de este período -no sólo respecto a las 'políticas culturales', sino a la 'cultura política', el sistema educativo y las 'industrias culturales'-, ver Schmucler, 1990.

conjunto de programas y realizar gran cantidad de actividades en espacios públicos -plazas, parques, etc.-. Uno de estos programas va a ser el Programa Cultural en Barrios.

El Programa Cultural en Barrios

El Programa Cultural en Barrios surge en 1984 en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, conformado por los Centros de Promoción Cultural que luego del primer año van a ser llamados Centros Culturales Barriales. Los objetivos señalados en el documento de conformación de dichos Centros de Promoción Cultural son:

- "1.1. *Fomento del desarrollo de la capacidad creadora y la autonomía cultural.*
- 1.2. *La expresión comprometida con la actualidad, sin pretensiones académicas.*
- 1.3. *La expresión como medio de desalienación, que permita rescatar las raíces culturales de nuestro pueblo.*
- 1.4. *Atender y dar respuesta a las demandas comunales para la determinación de las actividades a desarrollar, haciendo de la comunicación una fuente de realimentación permanente entre cada uno de los Centros y sus respectivos entornos.*
- 1.5. *Promover actividades artesanales y manuales, que permitan una fácil salida laboral atendiendo a la situación económica actual."* (PCB, 1984:1)

Con el tiempo estos objetivos van a ser redefinidos, e inclusive el Programa va a ir transitando diversas etapas que van definiéndose anualmente. Los objetivos del programa tal como están señalados en una ponencia de su directora en un Congreso sobre políticas culturales en Perú en 1988, y que en cierta medida condensan y sintetizan las diversas redefiniciones que fueron atravesándolo son:

- "a) *descentralización de los servicios culturales, tradicionalmente concentrados en ciertos ámbitos privilegiados.*
- b) *Creación de espacios alternativos de producción cultural en los barrios de la Capital Federal.*
- c) *Rescate y estimulación de las manifestaciones propias de cada barrio y comunidad*
- d) *Promoción de la participación de los vecinos en la creación y recreación de su propia cultura e historia."* (Haurie, 1988:3-4).

El PCB nace como programa descentralizado de la Secretaria de Cultura sin otro nivel jerárquico por encima que el Secretario de Cultura mismo. Respondiendo a determinado clima de época que tenía a la descentralización como uno de los remedios político-administrativos para reformular el funcionamiento del estado, el PCB va a constituir la experiencia por excelencia en materia de descentralización en el marco de dicha Secretaría, siendo una de las experiencias en descentralización con mayor continuidad desde el retorno democrático. Claro que el significado que asume bajo cada gestión municipal va a ir transformándose y el carácter mismo de programa descentralizado va a ir cambiando -ver capítulo siguiente-.

El programa consistió en la habilitación de centros culturales en distintos barrios, centros que en la mayoría de los casos funcionan en escuelas municipales -fuera del horario escolar-, aunque algunos tuvieron o tienen sus edificios propios.

El carácter descentralizado del mismo va a estar íntimamente relacionado a esta dispersión geográfica de los centros culturales; atándose así una forma administrativa de gestión -la de programa descentralizado- con el interés de transformar un rasgo que, para los hacedores del programa, es una característica de la distribución de bienes y servicios culturales: su centralización en determinada área geográfica de la ciudad. Claro que el carácter disperso -en términos espaciales- de una institución no necesariamente tiene que ver con la descentralización en términos de poder de toma de decisiones (Mintzberg, 1992:86). No obstante, el programa asume un marco descentralizado en su organización, estando conformado por dos niveles: la Unidad Central y los Centros Culturales Barriales.

La Unidad Central del programa va a estar formada por un equipo de coordinación que se ocupa de aspectos administrativo-burocráticos (contratos, convenios y demás), de la gestión de recursos, la programación de actividades especiales, la evaluación del funcionamiento de los centros culturales, la difusión del programa a nivel global y, a grandes rasgos, de establecer los lineamientos básicos de funcionamiento del programa (junto con las coordinaciones de los centros culturales). La Unidad Central va a ser el espacio desde el cual se disputa y negocia la relación del programa con la Secretaría y con la Municipalidad en su conjunto.

Los Centros Culturales van a estar integrados por un equipo de coordinación (compuesto por el coordinador del centro, los animadores culturales -que nacen como encargados de áreas -artística, difusión, etc-, y un empleado administrativo), docentes y personal de mantenimiento (limpieza, portería). En ellos se establece el tipo de actividades que se van a realizar en el centro y la forma de llevarlas a la práctica. La relación entre ambos niveles va a sufrir transformaciones con el desarrollo del programa, presentando distintos niveles de conflicto entre ellos (a lo largo del trabajo iremos viendo los distintos períodos y las formas que asume dicho conflicto).

La actividad central de los centros culturales van a ser los talleres que funcionan en general una vez por semana y en donde se desarrollan actividades artísticas (danza, teatro, plástica, música, artesanías, letras), oficios, deportes, y otras. Estos talleres tienen un coordinador que los dirige y la participación en los mismos es de carácter gratuito³ y no se exige requisito para incorporarse a los mismos. Cuando surge el programa, los talleres son de diversas disciplinas artísticas, pero con el tiempo se va a ir diversificando la oferta a cursos de oficios y talleres que abarcan una gran diversidad de actividades.

Además, los centros han funcionado como espacios de realización de espectáculos, fiestas, peñas, diversos eventos donde participan los distintos talleres del centro y otras actividades, a veces realizadas fuera de los centros y en colaboración con otras instituciones barriales y/o municipales.

³ Al igual que en las escuelas municipales, el acceso y la participación es en principio gratuita, aunque se solicita una contribución de carácter voluntario -lo que en la escuela es el bono de cooperadora-. El uso de lo recaudado con estos bonos ha ido cambiando con el tiempo, pasando de ser el medio para comprar material para el desarrollo de los talleres, comprar o alquilar equipos de sonido, o para otras actividades, a ser usado -actualmente- para adelantar parte del sueldo a los profesores o directamente para mantener el sueldo de alguno de ellos cuando la Municipalidad no lo cubre.

A pesar de la continuidad del programa desde 1984 hasta el presente, el mismo ha ido sufriendo transformaciones, algunas correspondientes a cambios en el marco institucional donde el programa se inserta; otras, a cambios en el interior del mismo, -producto de decisiones internas al programa-. Dichos cambios fueron alterando no solo el tipo de actividades que se realizan en los centros sino que han ido trastocando el perfil del programa en su conjunto.

El PCB en la bibliografía

Dentro de la producción sobre políticas culturales en nuestro país, el PCB es uno de los pocos programas que ha sido objeto de análisis específicos desde las ciencias sociales (Ariel Gravano (1989) *La cultura en los barrios*; Lucas Rubinich (1992) *Tomar la Cultura del Pueblo, Bajar la Cultura al Pueblo (Dos Nociones de la Acción Cultural)*, Rosalía Winocur (1993) "Políticas Culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)" y, (1996) *De las políticas a los barrios - Programas culturales y participación popular*); estando presente recurrentemente en la bibliografía que toca el tema en general (Lacarrière, 1994; Pérez Gollan, 1989; Schmucler, 1990; Wortman, 1994 y 1996).

Hay dos elementos presentes en la producción específica sobre el PCB -que se entroncan con algunos problemas que encuentro en la bibliografía sobre las políticas culturales en general-, y que son el punto de partida de las preguntas a partir de las cuales se fue armando este trabajo. Uno es las consideraciones respecto a la "cultura" y a la "política"; el otro, la metodología utilizada en muchos de estos trabajos.

El trabajo realizado por Ariel Gravano, problematiza la noción de "cultura" implícita en las prácticas y los objetivos del programa. La discusión de Gravano apunta a mostrar el sentido restringido de cultura (cultura = artes, cultura = culto) que maneja el PCB, oponiendo a tal carácter restringido una caracterización de la cultura en tanto concepto amplio que abarcaría todo el universo de prácticas simbólicas en que estarían involucrados los sujetos. En el planteo específico de Gravano, el problema es abordado a partir del "barrio" en tanto espacio social constitutivo de la ciudad. ¿Qué es lo que debe constituir un centro cultural de un barrio?, ¿facilitar la "bajada" de la "cultura" a aquellos sectores que no pueden acceder a ella?. Gravano acentúa el carácter acotado de lo que se entiende por cultura desde el programa y nos presenta toda una serie de aspectos que constituirían las características propias de una cultura barrial, enfocándola especialmente como un proceso dinámico de constitución de identidades. Ahora bien, si todas las prácticas que se realizan en un espacio social -en tanto portadoras y constituyentes de sentidos- constituirían lo cultural, ¿por qué una política cultural?, ¿cuál es el sentido, el objetivo y la función de una política cultural?. Uno puede leer en el trabajo de Gravano algunas respuestas que apuntan a ubicar el sentido de dichas prácticas como el espacio de legitimación de animadores culturales y demás activistas barriales. Sin embargo no hay una reflexión más amplia respecto a los por qué de una política cultural, ¿es extensible el sentido de las prácticas de los agentes al PCB en cuanto institución?, ¿son las políticas culturales prácticas de legitimación del estado?.

La discusión en tanto fenómeno cultural, si bien permite acercarnos a uno de los perfiles del PCB no alcanza para dar cuenta de una serie de especificidades propias del

problema en tanto política implementada desde el Estado. Apuntando a conciliar ambos aspectos, el trabajo de Lucas Rubinich realiza un análisis del PCB desde el modelo de abordaje de las políticas culturales planteado por García Canclini (García Canclini, 1987). El análisis de Rubinich alumbra aspectos interesantes, tales como el contexto social y político en el que surge el programa y los valores sociales que primaban en dicho momento (la concepción de la participación como componente constitutivo de la democracia, la importancia de la cultura en el discurso político del radicalismo al ser la misma caracterizada como uno de los refugios del autoritarismo, y de ahí la necesidad de implementar acciones para su transformación). A través del análisis de los materiales producidos por el PCB -revistas, folletos, material filmico producido, declaraciones de funcionarios-, Rubinich sostiene que el programa posee una concepción superficial de cultura y una concepción vacía de participación, correspondiendo a una forma de acción cultural que denomina "extensionismo actualizado", la cual consiste en pensar "(...)la acción cultural como la oferta de bienes culturales tradicionales a distintos grupos de población (privilegiando, por lo tanto la oferta sobre la demanda) y en donde no se problematiza la cuestión de las distintas formas culturales existentes en una sociedad." (Rubinich, 1992:7). No voy a discutir ahora esta caracterización, lo que me interesa traer a cuenta es la forma en que esta construida la argumentación y las implicancias que tiene para el análisis de una política: ¿alcanza, para caracterizar una política, con tomar los objetivos y las declaraciones de quienes la ejecutan?, ¿podemos derivar del análisis de un discurso -en este caso el oficial- las prácticas producidas por y desde el programa?.

Aquí convergen los problemas metodológicos que mencionaba. El trabajo de Lucas Rubinich está centrado en el material (documental) producido desde el PCB y declaraciones públicas de algunos funcionarios; básicamente el análisis se limita a lo explícitamente planteado desde las instancias directivas del programa y de la Secretaria de Cultura de la MCBA. El trabajo de Ariel Gravano también está basado -aunque en menor medida- en material documental, así como en entrevistas con animadores culturales del programa y con activistas de los barrios en general, por lo que queda muy limitado a las apreciaciones de uno de los tantos actores que hacen el programa. El resto de los trabajos donde aparece el PCB, responde a comentarios sobre alguna característica particular del programa, ya sea de su organización, del gobierno en que fue concebido o de algún otro rasgo. Claro que uno podría decir que la cuestión es que dichos trabajos apuntan a preguntas específicas, que parten del PCB como forma de abordar determinadas problemáticas: esto está fuera de discusión, uno no le puede pedir a un trabajo que responda preguntas que no se formuló. Lo cierto es que el material producido desde las ciencias sociales respecto al PCB no logra trascender los objetivos explicitados desde el programa, no hay un análisis del programa en su dinámica concreta, de los resultados generados en los espacios de su realización (los centros culturales), de los actores involucrados, de las relaciones establecidas, y de las formas que ha ido asumiendo a lo largo de su desarrollo.

En este sentido los trabajos de Rosalía Winocur son un ejemplo interesante. Los mismos (Winocur, 1993 y 1996) están basados en un largo trabajo documental, de entrevistas y de observación participante, tanto del programa como del barrio en particular en que se realiza la investigación, además de su participación dentro del programa como coordinadora de uno de sus centros. En ellos, el análisis se plantea en dos niveles, el 'texto' del programa -los modelos y concepciones que sustenta el programa-, y por otro lado, las prácticas realizadas en los espacios que instaura, tomando como caso el análisis de un centro cultural

hasta el cambio de gobierno. Lo que sucede en un centro cultural no está determinado por el texto del programa, sino que entre un nivel y otro se da lo que ella denomina un "desfase constitutivo en la relación entre producción y recepción de las políticas del programa" (Winocur, 1993:114). Sin embargo, ello no impide -dadas las características del programa- redefinir en el espacio particular de los centros culturales, las relaciones, el tipo de actividades y la forma de llevarlas a la práctica en un barrio particular, así como también ir redefiniendo en el conjunto del programa una serie de elementos que permiten transformar la relación establecida en los barrios, y el tipo de actividades realizadas.

El análisis se desarrolla tomando en cuenta las transformaciones que van teniendo lugar en la propuesta del programa en el centro cultural ubicado en el barrio Gral. San Martín⁴. El mismo está centrado en los cambios en las relaciones y percepciones producto de las distintas etapas que atraviesa el programa (en el capítulo que sigue las desarrollo). Lo interesante es que no sólo realiza un análisis crítico del programa en cuanto a objetivos y concepciones se refiere, sino que analiza qué es lo que sucedió con el programa en el proceso de su desarrollo en uno de los espacios particulares donde el mismo tuvo lugar, realizando una descripción sociocultural de dicho espacio que nos permite entender la dinámica que el centro tuvo en un barrio particular. Esto es algo que no siempre se realiza en el análisis de las políticas culturales -y en general en todo tipo de políticas-, basándose muchos de los trabajos en los documentos producidos para expresar los objetivos de las mismas. Pero como bien nos muestra este análisis, las relaciones entre 'texto' y prácticas son muy complejas y es precisamente en el lugar de estas últimas donde una política se realiza como intervención en la realidad.

La presente investigación nació con la intención de complejizar los trabajos a los que había tenido acceso sobre el PCB. Si bien los trabajos de Lucas Rubinich y Ariel Gravano permitían acercarse a algunas discusiones respecto a las dimensiones culturales y políticas de un programa cultural urbano, la complejidad de las relaciones y actores involucrados en él quedaban al margen de los mismos, por lo que consideraba necesario analizarlos. Pero no simplemente por una cuestión de completar un cuadro al que le faltaban algunos detalles, sino por un presupuesto que tenía: dicha complejidad está en la base de la dinámica de un programa de estas características, de ahí que un análisis que intente dar cuenta del mismo debería tomar en cuenta estos elementos.

Los trabajos de Rosalía Winocur, a los cuales tuve acceso luego de realizar el trabajo de campo vinieron a confirmar dicho supuesto. El análisis pormenorizado del desarrollo de un centro cultural en uno de los barrios donde se implementa dicho programa no sólo abre las puertas de los innumerables aspectos presentes en el desarrollo de programas de estas características -las particularidades del barrio, las distintas etapas que atraviesa el centro, la importancia de la experiencia de la gente con el Estado, la visión del mismo tanto de los usuarios del programa como de los trabajadores, entre otras-, sino que permite realizar una

⁴ El barrio Gral. San Martín -tal como figura en la Dirección General de Catastro- (también conocido como "Villa 12", "Ex-Villa Piolán" o "Charrúa" según la denominación de sus habitantes) es un asentamiento que se forma en la década del '50 sobre la base de una fuerte corriente inmigratoria chilena y boliviana. La misma "se caracteriza por tener un desarrollo significativo de prácticas culturales provenientes de sus lugares de origen" (Winocur, 1993:100), transformadas "como producto de los procesos de adaptación y aculturación en el medio urbano" (Winocur, 1993:101).

aproximación crítica al programa, descubriendo elementos fundamentales para su comprensión.

Pero aparte de todas estas consideraciones hay un bache temporal que este trabajo también intenta modificar. Todos los trabajos mencionados anteriormente (excepto algunos comentarios en Wortman, 1996) analizan el desarrollo del programa durante la gestión en el que el mismo surge, esto es, bajo el gobierno radical. La presente investigación no se realizó bajo este período, sino que corresponde a otras gestiones municipales bajo el gobierno justicialista. Y si bien van a cambiar muchos elementos, bajo la presión de las transformaciones van a emerger de manera más clara algunas contradicciones presentes en la propuesta misma del programa. De ahí que si bien el programa es el mismo, el referente empírico de este trabajo corresponde a un período aun no trabajado.

Capítulo 4

APUNTES PARA UNA HISTORIA INSTITUCIONAL.

**El desarrollo del Programa Cultural
en Barrios en el marco de la Municipalidad
de la Ciudad de Buenos Aires**

El presente capítulo intenta realizar una caracterización del programa a partir del desarrollo que el mismo tiene en el marco político-institucional al que pertenece. Para ello voy a abordar las sucesivas gestiones que ocupan la Intendencia de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la Secretaría de Cultura y la dirección del programa. Hay muchos elementos que hacen a la historia del PCB que van a ser desarrollados en otros capítulos, aquí me propongo establecer los aspectos generales de los distintos períodos.

Pero antes de pasar a las características particulares de esta ciudad, y en particular de su municipio¹ -en tanto generador de políticas que tienen por objeto y práctica la sociedad y el territorio sobre el que ejerce su jurisdicción-, voy a concentrarme brevemente en una estrategia interesante para el análisis de la municipalidad. En *La metáfora social - Imagen, territorio, comunicación*, Alain Mons considera que "(...) *la municipalidad² como entidad política, social, institucional, simbólica, constituye una "territorialidad" donde se expresan las contradicciones agudas de las sociedades contemporáneas, atenazadas entre tradición y modernidad, búsqueda identitaria y estallido de las fronteras, repliegue y apertura. Por una parte, la institución municipal debe asumir la herencia republicana que forma su esqueleto; por otra, tiene tendencia, en estos tiempos de crisis, a calcar cada vez más el modelo de la empresa, desarrollando iniciativas múltiples.*" (Mons, 1994:43-44)

Si bien este trabajo está centrado en la *imagen* en tanto proceso de comunicación de la ciudad a través de la simbolización que de la misma se hace tanto en la iconografía producida por los municipios como por la prensa; el mismo constituye un planteo interesante para analizar la forma en que construyen su imagen -en sentido metafórico- las distintas gestiones municipales. Mons construye un modelo para analizar las distintas estrategias establecidas por el municipio cuyos extremos ideales son, de un lado una imagen patrimonialista, y del otro una imagen gestinaria; las cuales caracteriza en los siguientes términos, "[L]a primer imagen es "patrimonial", restituyendo un ritual propio de lo municipal, una figura alegórica colectiva característica de la escena municipal en donde el alcalde es el actor principal del oficio de un culto republicano local. La segunda es "gestinaria", confirma la desaparición del poder del alcalde frente a la tecnología y el jefe de empresa, aquel entra a la escuela del "managment" y asimila sus signos característicos." (Mons, 1994:36-37)

La dimensión introducida por Mons es útil para dar cuenta de las distintas estrategias asumidas por parte de cada gestión municipal en la construcción de una imagen, en la cual adquiere especial relevancia el énfasis puesto en determinadas áreas de gobierno a fin de construir un marco de identificación propio de cada gestión. Útil, pues permite establecer

¹ Municipio es el término usado por algunos autores para referirse a la dimensión estatal o al gobierno del recorte territorial-social-estatal que constituyen las municipalidades. En Buenos Aires, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires corresponde a dicha dimensión, por lo que de aquí en adelante usaré indistintamente estos términos, si bien conceptualmente existe una relación de inclusión entre los mismos.

² La denominación que utiliza Mons para nombrar el poder local de la 'comuna' es 'alcaldía', en tanto reserva el término 'municipal' para dar cuenta de la relación social que se establece entre uno y otro (Mons, 1994:59).

características generales de cada periodo; siendo este nivel general en el cual pretendo establecer las principales líneas de desarrollo municipal ya que una investigación que tome en cuenta los múltiples desarrollos de cada agencia municipal, las disputas políticas y las distintas dimensiones que condicionan estos aspectos, excede el marco de esta investigación.

Algunas notas para el estudio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

Se suelen señalar tres aspectos contenidos en el término municipalidad: un territorio, una sociedad local, y una entidad gubernamental. En los términos puestos por Pedro Pirez, "(...) *la municipalidad hace referencia a un recorte territorial-social- estatal de una sociedad, sin prejuicio de que su definición concreta dependa de su ubicación dentro de la organización político-estatal de la sociedad.*" (Pirez, 1991:12)³

Pero el término no es ajeno a discusiones y en el caso particular de la Ciudad de Buenos Aires la cuestión se complejiza -como vamos a ver- por el proceso histórico y el entramado legal que la constituye como tal paralelamente a su institución como Capital Federal de la República. No obstante, la ciudad de Buenos Aires puede y debe ser abordada precisamente como un recorte territorial-social-estatal particular, más allá de las discusiones acerca de la ciudad "real" -concepto que está detrás de las discusiones sobre BsAs-ciudad; BsAs-area metropolitana; o BsAs-aglomerado- (ver Torres, 1996; Vapñarsky, 1989 y 1996).

En el caso particular de la ciudad de Buenos Aires, el régimen institucional de la misma fue, desde su constitución en Capital Federal en 1880, entramado y complejo, atravesado por un sinnúmero de leyes y reglamentaciones. Voy a señalar tan solo la forma en que estuvo organizado el gobierno de la ciudad a partir de la Ley Orgánica Municipal (19987) de 1972, forma que constituyó la base legal sobre la que se asentó el gobierno de la ciudad correspondiente al período de estudio⁴ hasta 1996, fecha en que es elegido de forma directa el Intendente tras lo establecido por la Constitución Nacional reformada en el año 1994⁵.

Los órganos de gobierno de la ciudad de Buenos Aires son la Intendencia, el Consejo Deliberante y los Consejos Vecinales. El primero es el órgano ejecutivo de gobierno a cuya cabeza se encuentra el Intendente quien, hasta 1996, era un funcionario designado por el Presidente de la Nación. La Intendencia esta formada por una cantidad de agencias distribuidas en secretarías, programas, direcciones y una infinidad de dependencias y de redes burocráticas. El Consejo Deliberante es el órgano legislativo de gobierno, está integrado por representantes elegidos por el voto de los ciudadanos y su función esta centrada en la sanción de ordenanzas, la aprobación del presupuesto anual y el control de las otras dos instancias de gobierno. Los Consejos Vecinales son una institución electiva, cuyos representantes tienen el rol de ser mediadores entre la población de los distintos espacios que representan y el aparato

³ Ver también Herzer y Pirez, 1988.

⁴ Cabe aclarar que los organos representativos consagrados en dicha ley fueron suprimidos por el Proceso de Reorganización Nacional entre 1976 y 1983.

⁵ Para un análisis más detallado de la historia y del regimen institucional de la ciudad a partir de los cambios producidos por la última reforma constitucional ver Sabsay, 1996; Ganora, 1996; y especialmente Passalacqua, 1996.

municipal, tanto desde el punto de vista de los reclamos y las problemáticas locales como de una potencial capacidad de gestión como miembros del gobierno.

¿Qué características presenta el Municipio desde que surge el PCB, esto es, a partir del retorno democrático en 1983? Las características señaladas por Oscar Grillo para dar cuenta del Estado que va a heredar el radicalismo son una Intendencia formada "(...) *por un conglomerado de organismos con alto grado de autonomía y funciones superpuestas, por consiguiente competitivos entre sí, es el "legado" del Proceso de Reorganización Nacional a nivel del estado municipal. Dos organismos electivos, de escaso funcionamiento en la última década, completan este panorama: un cuerpo legislativo tradicional y los nuevos e institucionalmente precarios Consejos Vecinales.*" (Grillo, 1988:93). En un trabajo posterior, el mismo autor realiza una caracterización general de la lógica que opera en el manejo del gobierno de la ciudad desde el retorno democrático. Tal como él lo expresa, "[E]n las dos fases del gobierno radical '83-89', y en las gestiones del justicialismo que se han sucedido desde el '89, se repite una secuencia ya sólidamente instalada: la élite de un partido político con escasa o nula formulación programática en la cuestión local, involucrada en una lucha intrapartidaria muy complicada, desembarca en la cúpula de un estado altamente burocratizado, fragmentado y redundante. Dentro del aparato estatal se reproduce la lucha intrapartidaria. Las distintas agrupaciones del partido gobernante compiten ahora desde los organismos municipales capturados al desembarcar en el estado, con sus recursos.

Este desembarco congela toda actividad partidaria relacionada con la veta representativa y la actividad del partido gobernante se restringe a la disputa por el control de áreas del municipio: su aparato administrativo y recursos presupuestario." (Grillo, 1996: 195).

Pero veamos en detalle el desarrollo de cada gestión municipal desde 1983 hasta 1996 bajo cada partido político y tomando en cuenta los cambios de Intendentes, las transformaciones en el área de cultura y sobre todo, analizando el desarrollo particular del PCB.

Administraciones: imágenes y desarrollos

(1) De Saguier a Suarez Lastra:

El programa bajo el gobierno radical

Tras las elecciones realizadas en octubre de 1983 asume la presidencia del gobierno nacional el candidato por la Unión Cívica Radical, Dr. Raúl R. Alfonsín. El PCB surge durante 1984 en la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo intendente nombrado por el Presidente de la Nación es Julio C. Saguier, quien es sucedido tras su muerte por Facundo Suárez Lastra (1987-1989). La Secretaria de Cultura de la MCBA va a ser asumida por Mario (Pacho) O'Donnell a comienzos de la administración radical, y es bajo su gestión que se inician una serie de programas y actividades que transforman bastante el carácter y la forma de las políticas culturales municipales. Tras su alejamiento del cargo en 1987 con la intención de realizar una carrera política dentro del partido oficial, va a asumir como Secretario de Cultura Felix Luna.

El equipo que va a conformar la dirección del PCB -la Unidad Central y algunos de los coordinadores de los centros culturales- queda delineado para fin de 1984, no sin disputas acerca de quien va a ser el director del programa (Haurie, 1991:28-29). Virginia Haurie -quien

va a ocupar ese cargo- junto a la mayoría de los miembros de la Unidad Central van a permanecer durante toda la gestión radical (1984-1989).

Como veíamos en el capítulo anterior, el surgimiento del programa esta íntimamente relacionado a una serie de sentidos otorgados a la cultura característicos del momento político en cuestión. No en vano, el área de cultura va a ser durante los primeros años, una de las áreas a partir de la cual se construye la imagen municipal. En este sentido, la Secretaría de Cultura dirigida por Pacho O'Donnell va a ser una de las "vedetes" de la Municipalidad, dentro de la cual el Programa Cultural en Barrios se erige como su principal pilar junto a los espectáculos gratuitos presentados en espacios públicos. La importancia de la Secretaria de Cultura puede ser también abordada a partir de la apuesta política que realiza el entonces Secretario de Cultura. El principal capital político⁶ que tenía Pacho O'Donnell para creerse en posición de disputar la interna de la Unión Cívica Radical era precisamente su gestión frente a la Secretaria de Cultura de la MCBA. Mas allá del resultado, la apuesta política de O'Donnell habla de la importancia que adquirió dicha secretaria en el contexto municipal de dichos años, al menos desde la percepción de aquellos que estaban dentro de la Municipalidad. Es destacable también la elaboración de el documento firmado por el Secretario -*Nuestro Proyecto Cultural* (O'Donnell, 1985)- que expresa conceptualmente la posición de la Secretaría con respecto a la cultura por la que se brega desde dicha institución.⁷ Lo particular de dicho documento es la organicidad que adquieren los planteos que emergen desde el gobierno respecto a la cultura, tanto a nivel nacional (con el *Plan Nacional de Cultura*⁸) como municipal. Esto es, la importancia que la cultura adquiere, tanto en discurso publico como político, se ve tematizada y formulada en una serie de proyectos de los cuales *Nuestro Proyecto Cultural* a nivel municipal y el *Plan Nacional de Cultura* a nivel nacional dan cuenta.

Sin embargo, este lugar que ocupa la cultura tanto en el discurso como en la presentación institucional del radicalismo va a verse trastocado, más que por el cambio de funcionarios (Luna por O'Donnell⁹ primero en la Secretaría de Cultura y luego Suárez Lastra por Saguier a cargo de la Intendencia municipal), por una transformación mas profunda que responde tanto a la emergencia de problemáticas sociales que empiezan a tener preponderancia, como al desplazamiento que se produce en los discursos y practicas de los miembros del partido gobernante y de la oposición. En los términos puestos por Ana

⁶ En terminos de imagen pública y como carta de presentación.

⁷ Para un análisis de dicho documento ver el capítulo 9, segunda sección..

⁸ Para el mismo ver Landi, 1987, y por supuesto, el *Plan Nacional de Cultura 1984-1989*. 1984. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

⁹ En una entrevista con la revista *Somos*, Miguel Angel Gómez Sanjaume, ex-coordinador del Programa Cultural en Sindicatos, hombre del peronismo y estrecho colaborador de O'Donnell-, caracteriza a la gestión de Luna-Inchausti (Subsecretario de Cultura) como un periodo de pérdida del pluralismo, de una concepción elitista de cultura, y de aparición de desprolijidades y problemas presupuestarios. En la caracterización que hace de dicha gestión la Coordinadora General del PCB, ella describe el periodo de incertidumbre abierto por el cambio de secretario pero en nada comparte los términos de Gómez Sanjaume, separando los problemas presupuestarios - que atraviesan a todo el gobierno- de las prácticas y concepciones de la gestión "...cambiaron las formas pero no el fondo" (Haurie, 1991:120, ver también pps.98-100 y pps. 118-123). De todas maneras, hay un parrafo donde señala la lógica que opera en algunos miembros del partido de gobierno en relación a la política pluralistas hasta el momento seguida (ver Haurie, 1991:148).

Wortman, "[S]i durante los primeros años el discurso del gobierno radical estaba impregnado de la palabra cultura, a partir de las sucesivas crisis, ésta comienza a ser desplazada, hasta ser el discurso económico el eje constitutivo de lo social. La crisis económica fue atrapando la cotidianeidad de los argentinos. (...) El problema ya no era más la memoria, la interpretación del pasado, la configuración de una identidad, el establecimiento de acuerdos y sentidos compartidos, sino sobrellevar el presente inmediato." (Wortman, 1996:76).

En su análisis del proceso de democratización del país, Oscar Landi plantea dos configuraciones político-culturales que se van a suceder y que caracteriza bajo las categorías de "transición" y de "postransición", la primera hegemonizada por el discurso del alfonsinismo y la segunda ejercitada por el menemismo (Landi, 1991). Mas allá de la posible discusión de dichas categorías y los contenidos que Landi les otorga, es seductora la idea de pensar el proceso iniciado a fines de 1983 bajo el concepto de configuraciones político-culturales, en tanto articulaciones históricas de discursos y practicas socialmente legitimadas. En este sentido, se podría decir que el cambio producido en torno a la posición de la "cultura" -institucional y políticamente hablando- responde al inicio de la desintegración de una configuración político-cultural en la cual la "cultura" (siguiendo los aspectos señalados en el capítulo anterior a propósito del surgimiento del programa) ocupaba uno de los lugares fundantes de la misma.

El cambio de Intendente al frente de MCBA se va a producir durante 1987 tras la muerte de Julio Cesar Saguier, quien va a ser reemplazado por Facundo Suarez Lastra. Considerado como un funcionario de "puertas adentro" -o en todo caso de una presencia pública no subordinada a la aparición de su figura en los medios-, la imagen de Saguier frente a la Intendencia estuvo construida a partir de los hombres que llevaban adelante las distintas áreas de gobierno. Eran ellos la imagen del gobierno municipal. Refiriendose a su presencia en los centros culturales del Programa Cultural en Barrios, su primer coordinadora general señala que "[E]ra común verlo en los centros culturales charlando con los vecinos. Era uno más. Para quien mirara la escena desde afuera, nada hacía sospechar que ese hombre de actitud cordial era el Intendente de la ciudad." (Haurie, 1991:118). La gestión de Suarez Lastra al frente de la MCBA va a transformar esta imagen, y va a ser la figura del Intendente, a partir de su aparición tanto en los medios como en los barrios, el principal soporte de la imagen municipal de la gestión radical hasta el cambio de gobierno.

Tanto el cambio de Intendente como el de Secretario de Cultura van a producir modificaciones en las prácticas como en las diversas representaciones. Pero la transformación operada respecto a la centralidad de la cultura responde más a la confluencia de una serie de factores dentro de los que se insertan los cambios de gobierno. En primer lugar, a partir de 1987 las transformaciones operadas en el plano económico y los indicios de la pérdida de eficacia del Plan Austral abren un período inflacionario y de una crisis económica que tiene un impacto fundamental, tanto en las acciones de gobierno -a partir de los reajustes y recortes presupuestario como en la centralidad que empiezan a asumir algunas áreas del mismo en detrimento de otras-, como en las transformaciones mencionadas anteriormente a partir de las citas de Wortman y Landi. En este contexto, los matices o diferencias contrastantes entre las distintas gestiones del gobierno municipal bajo el radicalismo se subrodinan a cambios que están operando a nivel nacional y que transforman el escenario de acción de los actores que ocupan la Intendencia a partir de 1987.

Pero volvamos al Programa Cultural en Barrios y veamos cual fue su desarrollo durante este período. En agosto del '84 surge oficialmente el PCB y en los años siguientes se van a ir abriendo nuevos Centros Culturales y algunos programas especiales -más adelante los veremos-. El programa va a ir atravesando distintas etapas durante este período. Todos los años las actividades van a comenzar a partir de determinado slogan que en cierta medida pretende reflejar los ajustes conceptuales que se van dando internamente. Así,

- en 1984 era "Descentralización de Servicios Culturales",
- en 1985 "Promoción y Difusión Cultural"
- en 1986 "No sólo se trata de difundir la cultura sino de estimular su producción"
- en 1987 "El Programa Cultural en Barrios junto a los vecinos y sus propuestas"
- en 1988 "De la producción cultural a la transformación de la cultura"

Pero tal vez sea mejor interpretar las distintas etapas que atraviesa el programa a partir de la caracterización de Rosalía Winocur (Winocur 1993, 1996), la cual esta basada en el análisis de las prácticas del programa en un centro cultural en particular. La primer etapa que ella describe es la "imposición de la oferta a los destinatarios" basada en una propuesta uniforme para todos los centros culturales y donde los talleres de disciplinas artísticas eran el vehículo privilegiado para una participación centrada en la formación de la capacidad creativa de los asistentes. La siguiente etapa es la de "adecuación a la demanda explícita de los destinatarios", en la que se intenta adecuar la oferta de talleres a lo que demandan los vecinos; en este período se van a desarrollar muchos talleres de oficios especialmente en los centros de sectores populares. Y la última etapa de "negociación y búsqueda de alternativas", caracterizada por el intento de articular el trabajo del centro cultural con otras organizaciones barriales que permitieran desarrollar dentro del espacio del centro no sólo lo explícitamente planteado por los asistentes sino de encontrar las distintas necesidades presentes en el barrio.

Aunque no podemos dar por sentado que cada una de estas etapas estuvo presente en todos los centros culturales¹⁰, hay algunos elementos que nos hablan de transformaciones en la propuesta del programa y su reformulación en términos similares. En primer lugar, hay un interés por redefinir la concepción de "llevar" la cultura a los barrios -concepción con que nace el programa- por otra que subraya la producción cultural como el eje de los centros culturales. Por otro lado, el reemplazo en algunos casos -o al menos la problematización- de una concepción basada en la "filosofía de la `creatividad' y la `educación por el arte'" (Winocur, 1996: 82) que veía en la formación artística la llave de la participación y la libre expresión de los vecinos, por otra donde se incorpora una "concepción más antropológica" del concepto de cultura y que permite la incorporación y el desarrollo de otro tipo de actividades.

En ese sentido, la articulación de la dirección del programa con el equipo de Educación Popular del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires desde 1985 sirvió como espacio de definición de roles y funciones, así como un espacio

¹⁰ La caracterización de Winocur corresponde a un centro cultural -el Centro Cultural Carlos Gardel del Barrio Gral. Mitre- que tiene características muy particulares; a lo que hay que agregar que ella era la coordinadora del centro cultural en cuestión durante la etapa caracterizada como de "negociación y búsqueda de alternativas". Si bien esto no invalida en nada el minucioso análisis desarrollado por Rosalía Winocur, nos plantea la necesidad de interrogarnos por el lugar de enunciación del discurso (interrogante, por otro lado, del cual tampoco estoy exento).

de discusión de la propuesta. Dicha articulación consistía en la colaboración entre ambas instituciones realizada a partir de reuniones periódicas con el equipo de la unidad central, y con ellos y los coordinadores de los centros culturales. Esto significa la creación de un espacio de discusión, evaluación y reformulación del programa, que constituye una experiencia bastante novedosa para lo que significa una acción estatal.

Durante este primer gobierno democrático, las disputas que se dan en el interior del programa tienen que ver con lo que se debe hacer y cómo. Entre la Unidad Central del programa y los Centros Culturales ("piso 11 vs. centros") se da una permanente disputa que involucra tanto la definición de roles y funciones como, en algunos casos, el sentido otorgado al contenido mismo de las actividades realizadas en los centros culturales. Los conflictos del programa en el interior de la Municipalidad son básicamente por el presupuesto, problema que se empieza a agravar a partir de 1987¹¹; aunque también está en permanente cuestión la disputa por la legitimidad del programa. En 1984 el programa va a contar con 6 centros culturales, los cuales pasan a ser 22 en 1988. En 1985 se va a crear la Feria de las Tradiciones y Artesanías Argentinas que se realiza los domingos en Mataderos, y en 1988 se van a crear el programa Huertas Urbanas¹² y el programa Espacios¹³.

(2) El programa bajo el justicialismo

En 1989 el triunfo del Partido Justicialista lleva a la Presidencia de la Nación al Dr. Carlos S. Menem, quien se va a volver a imponer en las siguientes elecciones presidenciales (1995) tras una reforma constitucional que permitió su reelección. Dicha reforma también consagró la elección del Intendente por el voto de los habitantes de la Ciudad de Buenos Aires, y un régimen de gobierno autónomo con facultades propias de legislación y jurisdicción - art. 129- (Constitución Nacional, 1995). Entre la asunción del primer mandato del presidente Menem hasta la elección directa del Intendente consagrada por la nueva constitución -elección realizada en 1996-, van a ser tres los representantes nombrados por el Poder Ejecutivo Nacional que sucesivamente ocuparán la Intendencia de la MCBA.

a. La gestión Grosso

El primer Intendente nombrado por el Poder Ejecutivo Nacional del gobierno justicialista va a ser Carlos Grosso, quien va a establecer una serie de políticas difíciles de corresponder término a término con la reforma estructural llevada adelante por el gobierno nacional¹⁴. Si bien muchas de las acciones son interpretables dentro de la misma lógica que

¹¹ Como señalé antes, esto se produce fundamentalmente por los problemas económicos que empiezan a agravarse a partir de ese año, aunque también tenemos que tener en cuenta las transformaciones políticas operadas a nivel municipal.

¹² El programa Huertas Urbanas consistió en la recuperación de terrenos baldíos para realizar cultivos orgánicos.

¹³ Este programa tuvo por objetivo realizar exposiciones de artistas plásticos jóvenes y/o desconocidos en lugares no convencionales de exposición tales como bares, restaurantes, comercios, etc.

¹⁴ Para un análisis de las transformaciones llevadas a cabo por este gobierno a la luz de los distintos planes económicos que se suceden desde la asunción del presidente Menem en julio de 1989, ver Smith, 1993.

las emprendidas por el gobierno nacional, otras corresponden a otra lógica, mas adecuada a modelos de intervención estatal precedentes. En su estudio sobre conventillos y políticas urbanas en el barrio de La Boca, Mónica Lacarrieu señala:

"[E]n un contexto nacional, en el que el Estado parece no ser funcional, y en el que los cambios económicos provenientes de otras épocas comienzan a reflejarse contundentemente en políticas de ajuste, o sea en un contexto de crisis socio-económica y política, paradójicamente el Municipio más fuerte se plantea acciones concretas para el abanico de estrategias de los sectores populares capitalinos. (...) Este "somos diferentes, y hasta más populares", se manifestará desde el inicio en salidas a los barrios por parte del Intendente, pero también en acciones "grandilocuentes", y distintas en cuanto a la política habitacional que por tradición ha llevado la C.M.V.¹⁵ respecto de la Capital: la cesión de tierras a los "villeros", la destrucción del Albergue Warnes y el consiguiente realojamiento de sus ocupantes, la compra de los 21 inquilinatos, los congresos en San Telmo y el establecimiento de una nueva normativa de preservación, la cesión del Padelai a sus habitantes, son algunas de las "obras" que gradualmente se han ido implementando hasta setiembre de 1992." (Lacarrieu, 1993:431)

Las palabras de Lacarrieu no sólo dan cuenta del proceso contradictorio que se inicia con la gestión Grosso, sino que también nos permiten entrar en el área que se erige como el espacio de construcción de la imagen municipal bajo la gestión del Intendente Grosso, que es planeamiento urbano. El desplazamiento de cultura como área privilegiada de la municipalidad, que ya se había empezado a producir desde 1987 bajo el gobierno radical, ahora va a quedar institucionalmente marcado con el cambio de estatus institucional de la Secretaría de Cultura, que se transforma en Subsecretaría de Cultura dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación. Paralelamente, la hasta entonces Subsecretaría de Planeamiento Urbano adquiere el estatus de Secretaría, y su secretario -Alfredo Garay- pasa a desempeñar un papel protagónico dentro de la imagen municipal que se proyecta socialmente.

Esta transformación también puede ser rastreada en la bibliografía. Es interesante observar como las temáticas a partir de las cuales se pueden abordar las distintas gestiones municipales corresponden a las áreas privilegiadas por cada gestión municipal: el material que nos permite entrar a la dinámica municipal bajo el radicalismo es aquel producido como análisis de políticas culturales o de aspectos a ellas vinculadas (Haurie 1991; Rubinich, 1992; Wortman, 1996), en tanto que el material para la gestión municipal del Intendente Grosso debe ser rastreado en los análisis de planeamiento y políticas urbanas (Clichevsky, 1996; Grillo, 1995; Lacarrieu, 1993).

En el trabajo antes citado, Mónica Lacarrieu señala, a propósito de dos iniciativas municipales¹⁶, algunos aspectos de la imagen municipal y la forma en que se propaga: *"La "apropiación" del Recup y "los 21" por parte del Municipio, Grosso, y la Secretaría de Planeamiento, se vislumbra a lo largo de estos años en imágenes y visiones aparecidas en los medios de comunicación, (...). "Los conventillos del Lic.Grosso", es la visión que se inserta y*

¹⁵ Comisión Nacional de la Vivienda.

¹⁶ El Plan Recup y la compra de 21 conventillos para su rehabilitación dentro del mismo plan.

diluye la figura del Recup, recurriendo al protagonismo de "viejos organismos" dedicados a estos temas, disolviendo incluso otras imágenes del barrio." (Lacarrieu, 1993:432). Es la "imagen patrimonial", en los términos puestos por Alain Mons, la que se reafirma en cada aparición pública, tratándose de establecer una posición particular del hacer política que se asienta en ese "somos diferentes, y hasta más populares" mencionado por Lacarrieu anteriormente. Claro que entre esta imagen y el resultado de las políticas y las prácticas desarrolladas por el municipio va a producirse una brecha que se va a ir ampliando más y más, hasta erosionar la legitimidad que dicha imagen intentaba construir.

Con la asunción de las nuevas autoridades en la Intendencia de Grosso va a haber una renovación casi total del personal directivo del programa, tanto en el nivel de Unidad Central como en los centros culturales. La posición institucional del programa va a cambiar concomitantemente a la transformación de la Secretaría de Cultura en Subsecretaría de Cultura, lo que implica que las instancias de decisión a nivel municipal se alejen de aquellos que dirigen el programa. Por otra parte el programa cambia de nombre llamándose Programa Cultural de Barrios. El cambio de preposición¹⁷ apunta a subrayar un cambio conceptual: la cultura como algo constitutivo de los barrios y no como algo que se debía llevar a ellos, tal como fue formulado en el momento del surgimiento del programa¹⁸.

Hasta 1993 lo que sucede en el Programa está sin documentar -al menos en las oficinas del mismo-, siendo difícil a partir de las entrevistas realizadas establecer a ciencia cierta los coordinadores y las etapas que atraviesa el programa durante este período. De todos modos, de la lectura de las entrevistas se desprenden dos etapas. La primera corresponde al período en que son responsables del programa Mario Wainfeld y luego Armando Ledesma. El funcionamiento del programa se mantiene en los lineamientos desarrollados anteriormente, pero ahora bajo las premisas presentes en algunas de las áreas de gobierno municipal: por un lado, el trabajo con sectores populares y, por otro lado, el interés de generar espacios de participación institucional para la gestión local¹⁹. A nivel del programa se acentúa el interés de desarrollar el trabajo en los centros culturales de barrios pobres o populares. También, se intenta articular el trabajo de las distintas instituciones barriales y municipales que operan en los distintos espacios locales a partir de la creación de los Consejos de Cultura Barrial, frente a los cuales van a estar los Centros Culturales.

Tras esta primer etapa va a asumir la dirección del programa Omar Gasparini, cuya gestión va a ser caracterizada por distintos trabajadores del mismo como una de las más caóticas -en términos de acciones, contratos y personal que ingresa al programa-. Los Consejos de Cultura Barrial van a dejar de funcionar y se prioriza el trabajo al interior de los centros. Por otro lado, se van a abrir nuevos centros culturales, muchos de los cuales se asientan en zonas donde ya los había, como es el caso del barrio de Caballito.

Existiendo en el municipio otras apuestas institucionales y áreas privilegiadas, el PCB ya no va a ocupar el lugar que tenía durante los primeros años del gobierno radical. Se achica

¹⁷ Antes era Programa Cultural en Barrios.

¹⁸ Este no va a ser el único episodio de "disputa terminológica", sino que los términos con los que se nombran a trabajadores, prácticas y relaciones dentro del programa van a ser una de las arenas donde -aparentemente- se dirimen distintas concepciones político-culturales. Esto va a ser analizado detalladamente en el Capítulo 6.

¹⁹ Las experiencias en el área de planeamiento urbano que adquieren mayor notoriedad a nivel municipal en este sentido son las creadas Audiencias Públicas y los Talleres de Planeamiento y Gestión. Sobre dichas experiencias ver Clichevsky, 1996:111 y ss.

su presupuesto, pierde el lugar institucional que antes ocupaba al cambiar de rango la Secretaría de Cultura, la forma contractual de los trabajadores del programa comienza a tomarse crítica²⁰ y la dinámica que asume la distribución de cargos es cuestionada por muchos. En algunas entrevistas realizadas con trabajadores del programa y con funcionarios del área de cultura pertenecientes al partido justicialista, se señala que, durante la gestión del Intendente Grosso, algunos cargos del programa fueron utilizados como moneda de cambio de apoyos políticos o como forma de rentar militantes. Discutiendo este aspecto, Santiago Rosenberg -trabajador del PCB y con el cual fui discutiendo varios aspectos de esta tesis- señalaba que *“si eso es cierto [la utilización de cargos como moneda de cambio] -que si lo es- no hay que descuidar la cuestión en tanto “favoritismo” o clientelismo: creo que hubo un proyecto montado en torno a que los centros fueran a manos de “compañeros” en tanto lugares privilegiados de activismo barrial, tal como fue pensado por los radicales. La prueba de esto es que como “moneda de cambio” -cargo o salario- el Programa Cultural en Barrios no era de lo mejor dado el salario que se podía tener, el atraso en su cobro y las dificultades del sistema de contratación. Y por otro lado, no eran los punteros nombrados gente que necesitara o hubiera que recompensar [tal como emerge de algunos coordinadores nombrados en esa época]. Creo que el “pago y repartija” en el PCB caracterizó la última parte del gobierno de Grosso, pero aun así creo que los centros fueron siempre más capital político de activismo barrial partidario que lugar de ñoquis. Ahora, parece claro que en “piso 11” [la Unidad Central del programa] sí era así.”*

No obstante estos aspectos, existen apuestas concretas que apuntan a revisar el perfil del programa que se traducen en un mayor apoyo a los centros culturales de barrios "carenciados" o de pocos recursos. Aunque de efímera existencia, se implementa una iniciativa de gran alcance como es la de los Consejos de Cultura Barrial. Y, a pesar de la disminución del presupuesto, sigue habiendo recursos suficientes para realizar espectáculos, generar diversos tipos de eventos, e inclusive abrir nuevos centros. De hecho, en esta etapa llegan a existir 27 centros culturales en funcionamiento en la ciudad. En este sentido, bajo la gestión del Intendente Grosso no se discute si el municipio debe ocupar la posición que ocupa como organizador del PCB, sino que las discusiones son en torno a la forma, la estructura y los destinatarios del programa.

La gestión del Intendente Grosso no puede ser interpretada bajo una única lógica política ni mucho menos bajo una forma exclusiva de gestión. Paralelamente a la apuesta por sectores populares que caracteriza algunas de las acciones realizadas en el marco del PCB y de Planeamiento Urbano por ejemplo, se desarrollan con el aval de la misma área de cultura y la participación del área de planeamiento eventos como la Mega-exposición América '92 con motivo de la conmemoración del V Centenario de la llegada a América de Cristóbal Colón, la cual fue duramente cuestionada por su carácter comercial y por la gran inversión realizada por el municipio. Por otro lado, junto a la emergencia de canales institucionales creados para canalizar la participación de la gente dentro de la gestión de la ciudad, no faltan las críticas respecto a la forma que asumieron ciertos nombramientos y cargos en el interior de la Municipalidad. Ciertos desarrollos, como los de Costanera Norte y Puerto Madero, constituyen puntos de inflexión en dicha contradicción, estableciendo acciones de inmensa convergadura contrarias al espíritu que se expresara en declaraciones públicas o bajo las iniciativas participacionistas elaboradas por dicho gobierno.

²⁰ Este aspecto se desarrolla en el Capítulo 7.

Siguiendo con el planteo de Oscar Grillo presentado a principio de este capítulo respecto a las características que tuvieron las administraciones municipales de la Ciudad de Buenos Aires desde el retorno democrático, cuando se refiere al periodo que se inaugura con el Intendente Grosso señala que la lógica impuesta por las disputas partidarias en torno al control de las diferentes áreas y recursos adquiere niveles insólitos. *"Comenzaron repartiendo el aparato municipal según la fórmula 'A cada agrupación una Secretaria' pero las diferentes alternativas*

de la interna partidaria complicaron paulatinamente el panorama de tal manera que no fue suficiente crear nuevas secretarías. Posteriormente, los ajustes formales impuestos desde el Gobierno Nacional en el contexto de las políticas de reforma del estado implicaron el establecimiento de un sistema de reparto que atravesaba los niveles sectoriales y jerárquicos (de un Secretario de la agrupación A podía depender un subsecretario de la agrupación B, que entonces respondía menos a la jerarquía funcional que a su facción partidaria)." (Grillo, 1996:196)

La intendencia de Grosso va a terminar con una fuerte crisis económico-institucional del municipio, tras un proceso de desgaste de su figura y de su gestión por la sucesivas denuncias de irregularidades administrativas y económicas.

b. La Intendencia de Bouer

Tras este primer gobierno municipal, a fines de 1992 va a asumir como nuevo Intendente Saul Bouer, quien hasta ese momento había sido Secretario de Hacienda de la Municipalidad. El gobierno de Bouer va a durar hasta 1994 y el mismo va a ser caracterizado como un periodo de transición y de inicio de un fuerte ajuste del Estado municipal. Transición caracterizada como un período de evaluación en algunas áreas del gobierno, en otras como el inicio o profundización de los ajustes formales impuestos por el gobierno nacional, y en otras áreas como un periodo de congelamiento en las actividades. La Secretaría de Planeamiento Urbano deja de ser la productora de la imagen municipal tal como venía ocurriendo en la anterior gestión, y en la nueva Intendencia la imagen de la misma se desliga de un área específica y se centra en un concepto: la eficiencia, siendo la Secretaría de Hacienda quien va a pasar a velar por su cumplimiento y a recordar a todas las demás áreas de su importancia. Refiriéndose a los talleres de planificación urbana y a las distintas apuestas participativas elaboradas desde la municipalidad con anterioridad a la Intendencia de Bouer, Nora Clichevsky señala que "[C]uando en 1992 asume la nueva administración municipal, el tema de la participación y la necesidad de involucrar a todos los actores sociales con intereses en la ciudad es desplazado, y reemplazado por el del *eficientismo técnico y, sobre todo, administrativo.*" (Clichevsky, 1996:124)

Tras el cambio de gobierno, en la Secretaría de Educación y Cultura se nombra a Gervasia Sica de Matzkin -esposa del entonces diputado nacional por la Provincia de La Pampa y jefe de la bancada justicialista en la Cámara de Diputados-, y ella nombrará a algunos funcionarios que la acompañan en su gestión, entre ellos a la nueva Coordinadora General del Programa Cultural en Barrios, la Lic. Beatriz N. Martínez.

Si bien la interna partidaria no fue objeto de esta investigación²¹, la Secretaría de Educación y Cultura es un buen ejemplo de las palabras de Oscar Grillo respecto a la forma en

²¹ No voy a trazar fehacientemente afiliaciones a líneas internas ni describir características de las mismas.

que el sistema de reparto de cargos atraviesa los niveles sectoriales y jerárquicos. Beatriz Martínez va a ser nombrada por la Sra. de Matzkin representando en el área de cultura a los funcionarios que acompañaron a dicha Secretaria en su 'desembarco' en el distrito; en tanto la dirección del área de cultura²² queda en manos de líneas internas del peronismo de Capital Federal. De todas maneras, si bien esto produce una fragmentación en las acciones implementadas desde cada agencia del estado municipal, la imagen de "eficacia" va a atravesar en términos globales dicha administración²³.

En 1993 el PCB, junto al Programa Cultural en Sindicatos y al Programa de Acción Solidaria, van a ser encuadrados en la Dirección General de Acción y Promoción Cultural, estableciéndose otro escalón jerárquico, comparando con la posición institucional que tenía el programa cuando surge.

La nueva gestión del programa asume su cargo en mayo de 1993, y realiza durante el transcurso de ese año una evaluación "(...) de la propuesta que se venía realizando desde 1984, con diferentes variantes, según los cambios del gobierno municipal y de coordinación general del mismo" (PCB, 1994a:1). El resultado de dicha evaluación se presenta como un análisis del desarrollo del programa, de sus problemas y sus limitaciones, que sumados a los cambios que describe se produjeron en la sociedad y en la cultura especialmente durante los últimos años, desemboca en una propuesta nueva para el PCB: la sustitución -paulatina- de los actuales Centros Culturales en Barrios por un número más limitado -pero aparentemente con funciones más específicas- de Casas de Cultura. Estas tendrían una "*sede e identidad propia*", y su objetivo sería "*generar un espacio abierto y dinámico que vaya adecuando su oferta a los vaivenes de la ciudad contemporánea*" (PCB, 1993d:14), proponiendo desarrollar en las mismas tres "*líneas de actividades*" descritas como capacitación para la producción artística; producción y promoción de eventos; y sociedad y pensamiento.

Si bien dicha transformación no se va a poner en práctica -el motivo señalado es la falta de presupuesto-, se van a implementar una serie de cambios en el programa. Por un lado, se transforman las relaciones entre Unidad Central y Centros Culturales, se cierran todos los talleres que no sean de disciplinas artísticas, de pensamiento o de medios y comunicación; y por último, se cierran los centros culturales de barrios carenciados²⁴, acción que no va realizarse en todos los casos por la oposición de uno de esos centros y la adhesión que consigue de algunos miembros de la Subsecretaría de Cultura y del Consejo Deliberante.

La transformación de la relaciones entre Unidad Central y Centros Culturales está íntimamente relacionada con el carácter descentralizado del programa. La disolución de canales de comunicación entre coordinadores y directora del programa y de las reuniones periódicas que se mantenían con los mismos, la forma que asume el diagnóstico realizado para evaluar el funcionamiento del programa, y la no diseminación de sus resultados entre los coordinadores de los centros; todos estos elementos están marcando un posicionamiento distinto de la Unidad Central frente a los Centros Culturales. Si bien siempre hubo conflictos entre unos y otros, e inclusive la relación entre ellos fue cambiando de acuerdo al espacio otorgado a los centros culturales en la determinación de lo que se realizaba, la gestión de este

²² El Subsecretario de Cultura y el Director de Acción y Promoción Cultural.

²³ Claro que la eficacia que se desprende de dicho cuadro de situación es bastante cuestionable en términos de los estudios organizacionales, por ejemplo.

²⁴ Las concepciones y justificaciones que envuelven estas acciones las vamos a ver en detalle en el capítulo 6.

período parece marcar una divisoria nueva entre Unidad Central y Centros Culturales. La Unidad Central está por fuera del programa, al menos su coordinadora -son sus asesores básicamente quienes se relacionan con los trabajadores del programa-, y la distancia se traza, especialmente, a partir de la realización de un diagnóstico para evaluar el funcionamiento del PCB. Los elementos que señalan los coordinadores, animadores y profesores de los centros apuntan a la contradictoria posición de esta Unidad Central: ¿trabajan para el programa o forman parte del mismo tan sólo para cerrarlo?. Una coordinadora de un centro cultural me decía durante una entrevista:

"... y Betina²⁵ plantea todo desde una ajenidad como si ellos en esto no tuvieran ninguna participación, ninguna responsabilidad. Digo, entonces [Betina] te planteaba: "porque quiero elevar el nivel de los docentes"...Macanudo!! /con énfasis/, nosotros también. Ahora, mandame vos los docentes que vengan a trabajar gratis, viste."

Y la referencia a "*que vengan a trabajar gratis*" da cuenta de la situación contractual y de pagos que sufren los trabajadores del programa. Retrasos de cuatro meses y más se producen en los pagos de 1994, con la consiguiente complicación para la descarga impositiva que deben realizar ya que los trabajadores son nombrados con contrato como prestadores de servicios de la MCBA, por lo que se deben ajustar al régimen de autónomos de la Dirección General Impositiva. También se empiezan a producir retrasos en las firmas de los contratos, con lo que se suma a la inestabilidad del pago del salario, la inestabilidad en el trabajo mismo²⁶.

A estos cambios en las prácticas al interior del programa, comienzan a sumarse cambios conceptuales, que quedan expresados en el diagnóstico antes mencionado. Si los resultados antes eran evaluados bajo una óptica política (aunque también incluyera cálculos de costos y ganancias, esto estaba subordinado a un cálculo político), bajo esta gestión se introduce en el diagnóstico un cálculo distinto, el de costo-beneficio como una cuestión económica, que viene a reforzar ciertas concepciones culturales aparentemente universales que se ligan a la imagen municipal construida desde esta gestión. Según expresa el diagnóstico:

"(...) Sabemos que todo aquello que proviene de la gracia y por lo tanto sin costo alguno, aleja a quien recibe algo, de eso que aparece sin valor.

Una actividad, un curso que no tiene valor en términos de costo, es difícil que provoque interés y continuidad. El costo por parte del participante, ayuda a establecer una relación de responsabilidad con aquello que recibe acorde con su interés.

*Entre estos términos, **Demanda-Costo**, aparece un tercero: el **Bien**, que establece con los dos primeros una relación importante a considerar.*

²⁵ Si bien el nombre la coordinadora general del programa es Beatriz N. Martínez, Betina era el nombre utilizado por todos para nombrarla.

²⁶ Estos aspectos se desarrollan en el capítulo 7.

El Bien funciona a modo de respuesta materializada de aquella actividad que se realizó, ya sea como participación en una muestra, como premio en un concurso literario, como publicación de una obra, certificado, etc..

Así el Bien que circula entre los participantes, fomenta la demanda y crea nuevos intereses." (PCB, 1993d:6) (destacado en el original)

Tras una gestión caracterizada como caótica por muchos de los trabajadores del programa, Beatriz Martínez inicia la suya desde una posición particular, marcada por las expectativas de un cambio para mejor en relación con la situación anterior; algo que en cierta medida sucede en toda la Municipalidad. Y al igual que en otras áreas, la concepción desplegada en este diagnóstico corresponde a la nueva concepción que se despliega desde el municipio y que caractericé anteriormente como centrada en el discurso de la eficacia. Pero en realidad es más que esto, y tiene que ver con la construcción de una imagen a partir de la figura del *management* y la empresa, que combinada con una estrategia de invisibilidad -desplegada por el Intendente, así como por la coordinadora del PCB- va a constituir la nueva forma de representar a la Municipalidad. Esto que Alain Mons caracteriza como una "imagen gestonaria" -tal como la presentaba al principio de este capítulo- donde el intendente pasa progresivamente a asumir la figura de un alcalde administrador. Y este cambio de imagen y representación se corresponde con la política implementada desde el municipio: el ajuste y la reestructuración del Estado local en los términos en que el mismo fue realizado a nivel nacional, que en el caso particular del programa se traduce en el cierre de centros y en la eliminación de talleres y la reducción de presupuesto y apoyo para los centros culturales.

La nueva propuesta para el PCB da cuenta de una redefinición respecto al papel del Estado municipal. Si bien se reconoce al Estado la necesidad de intervenir en el campo cultural -a través de la propuesta de apertura de las Casas de la Cultura-, el financiamiento y funcionamiento de las actividades a desarrollarse empiezan a dibujarse como ámbitos que no corresponden a su entera incumbencia.

c. Domínguez Intendente

En septiembre de 1994 va a asumir la Intendencia de la MCBA Jorge Domínguez, quien hasta entonces había desempeñado diversos cargos en el gobierno nacional. La gestión de Domínguez va a lograr uniformar y generar una imagen "empresarial" de la MCBA. E internamente, se van a producir una serie de cambios de importancia marcando un papel protagónico al departamento ejecutivo de la MCBA que se traduce tanto en la eliminación de algunas oficinas como en la centralización de algunos programas o instituciones descentralizadas. Pero a diferencia de su antecesor, Domínguez no va a ser simplemente un 'gestor invisible' sino que va a reafirmar la presencia municipal a partir de apariciones públicas que se condensan en la inauguración y culminación de obras. En este sentido, la obra municipal parece resumirse a 'las obras' en sus más concretos aspectos materiales, esto es, a las máquinas trabajando en diversas obras de infraestructura; dinámica que va a multiplicarse casi en forma paródica con el advenimiento de las primeras elecciones a Intendente en 1996, en las cuales el candidato del oficialismo va a ser el mismo Domínguez. Al respecto, una coordinadora de un centro cultural que había ocupado diversos puestos en la Municipalidad

desde el triunfo justicialista, compara lo que sucede en esta intendencia con la de Carlos Grosso,

“(...) mi experiencia de todos los gobiernos desde el '89 hasta ahora es... fue el mejor gobierno, sin ninguna duda [el de Grosso]. No por prolijidad, pero si por lo que se hizo. Había gestión, mínima, pero por lo menos había. Es lo que le criticamos ahora, ¿no? Que se yo, el bache no es gestión de última. De última si te dedicás a arreglar baches... es algo, pero...”

La entrada de Domínguez en la Intendencia va a traer un nuevo cambio de funcionarios, pero, al menos en el área de cultura se van a quedar aquellos que no habían entrado con la ex Secretaria de Educación y Cultura, la Sra. de Matzkin. O sea, se mantienen el Subsecretario de Cultura -Eduardo García Caffi- y el Director de Acción y Promoción Cultural -Silvio J. Maresca-, junto a quienes va a entrar la nueva encargada del programa, Ana Villa.

En un documento elaborado por esta nueva gestión, es interesante la caracterización que se hace de la anterior, donde se señala que los cambios realizados por la misma no lograron alterar la estructura del programa fundamentalmente por el espacio que no tuvo ni la Subsecretaría de Cultura ni la Dirección de Acción y Promoción Cultural; en otras palabras, porque la Coordinación General del PCB respondía a otra línea, representada por los funcionarios que entran con la Secretaria de Educación y Cultura. Tal como está expresado en dicho documento,

“A partir de la gestión iniciada en mayo de 1993 [Beatriz Martínez] la realidad del Programa Cultural en Barrios ha sido conocida y documentada, produciéndose a su vez algunas transformaciones que - a pesar de sus méritos - no alteraron sustancialmente la estructura heredada. Atentaron contra ello, como se desprende de los informes adjuntos, las restricciones presupuestarias, la feudalización de los Centros, las formas y modalidades de contratación de coordinadores, animadores, talleristas y de más personal de apoyo pero, fundamentalmente, la escasa incidencia que le cupo a esta Dirección General y aun a la Subsecretaría de Cultura en las grandes decisiones relativas a la marcha del Programa, por causas políticas ajenas a su voluntad.” (PCB, 1994d:1) (destacado mío)

Las palabras de Oscar Grillo respecto al sistema de reparto de cargos que mencionaba anteriormente tienen una plena confirmación en la dinámica que se establece en el área de cultura de la MCBA.

Con el tiempo, la Subsecretaría de Cultura pasa a ser nuevamente Secretaria de Cultura -con lo que recupera su viejo estatus-, transformándose también la Dirección General de Acción y Promoción Cultural en la Dirección General de Promoción Cultural, a cuyo cargo queda Ana Villa, quien sigue desde ese cargo dirigiendo el programa, pero ahora junto a los otros programas correspondientes a dicha Dirección General.

En este período se recomponen muchas de las formas de trabajo que habían sido anuladas en la gestión anterior, con un reestablecimiento de relaciones más fluidas entre Unidad Central y Centros Culturales, y una recomposición de los canales de comunicación entre ellos. Pese a que las condiciones de trabajo en las que se realizan las actividades se siguen precarizando paralelamente a los sucesivos recortes presupuestarios que agudizan los

problemas generados por el tipo de contratación, los retrasos en los pagos²⁷ y la falta de condiciones para realizar las tareas en los centros culturales; las transformaciones operadas entre Unidad Central y Centros Culturales y el compromiso asumido por la nueva encargada del programa con el mismo, recomponen en cierto grado la dinámica del programa como tal.

De todas maneras, el interés de transformar el PCB sigue estando presente, aunque la propuesta de la nueva gestión es diferente y consiste en transferir las actividades del programa a organizaciones intermedias. En los términos planteados en un documento de dicha gestión, la justificación es la siguiente: luego de considerar los problemas señalados en el Diagnóstico realizado por la gestión anterior, reconociendo que las instituciones "*libremente creadas por los vecinos*" son el espacio propio donde se expresa la cultura de los hombres y mujeres de la ciudad, y considerando el proceso de reforma del Estado implementado por el gobierno nacional y la articulación del Estado con la iniciativa privada y las organizaciones sociales de la comunidad en la esfera de la gestión cultural, se concluye que:

"De las consideraciones efectuadas se desprende con facilidad que estamos ante el desafío de modificar estructuralmente el Programa Cultural de Barrios, transfiriendo la gestión de los

Centros Culturales a instituciones intermedias que están en condiciones de garantizar un ámbito y una operatoria más significativos y trascendentes." (PCB, 1994d:4).

Pero, al igual que la propuesta de la gestión anterior, esta transformación no se va a llevar a la práctica, aunque algunas experiencias con instituciones intermedias se realizaran²⁸. Pero fuera de ellas, el programa siguió andando, con las mismas formas con que lo venía haciendo, pero en el contexto de una reducción presupuestaria cada vez más marcada, con el agravamiento de la situación contractual de los trabajadores del programa, y -como en la anterior gestión- con una dirección que debía seguir dirigiendo un programa que pretendía cambiar por otro con otras características.

En el caso particular de esta gestión, el problema para la implementación de una reestructuración del programa son los condicionamientos impuestos por un tiempo político muy particular: Domínguez asume en septiembre de 1994, con un acuerdo surgido en la Convención Constituyente de ese mismo año para elegir Intendente en mayo de 1995. Más allá de las vicisitudes que luego sufre dicha fecha²⁹, la certeza de una elección para reemplazar las autoridades municipales imprime a la Intendencia de Domínguez un carácter transitorio, que alcanza a toda la Municipalidad. En una entrevista con la encargada del programa, señalaba este límite como algo muy caro a su gestión,

"Es muy difícil trabajar... Acá lo que habría que hacer es barajar y dar de nuevo. Yo decidí no hechar a nadie, yo entro con poco tiempo así que no puedo cambiar las cosas como se debería, al menos de lo que surge de nuestro planteo."

²⁷ En una oportunidad se llegan a pagar seis meses juntos.

²⁸ Tanto en Parque Avellaneda como con la Coordinadora Ciudadana de Parque Centenario, el programa aportó los sueldos de un coordinador, un animador y algunos talleres. En el caso de La Boca, el centro cultural ya funcionaba en el marco del grupo Catalinas Sur desde la gestión de Beatriz Martínez.

²⁹ Las elecciones para Intendente finalmente se realizan el 30 de junio de 1996.

Notas sobre un desarrollo discontinuo

A lo largo de la existencia del Programa Cultural en Barrios, se va produciendo en el seno del municipio una reformulación del papel del gobierno local en torno al rol que debía jugar en el campo de la cultura. Pero esta reformulación no se da exclusivamente en el ámbito municipal ni tampoco en este área específica, sino que atraviesa todas las políticas estatales, estando en discusión el papel del Estado, su función en la sociedad y la forma de llevarla a la práctica.

Lo interesante de notar acá es la complejidad en las transformaciones en el campo del Estado. En primer lugar, hay un problema temporal: las discusiones acerca del papel del Estado van a atravesar todo el periodo bajo estudio, pero recién a principio del Gobierno de Menem va a comenzar a nivel nacional un proceso claro de reforma del mismo. Pero peculiarmente, si bien el Municipio no se mantiene fuera de dicha reestructuración, implementa en muchos casos medidas que pueden ser interpretadas dentro de otra lógica (p.e. en políticas de vivienda, algunos aspectos en políticas de salud y también en cultura). Lo peculiar aquí es que el Intendente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires es nombrado directamente por el Presidente de la Nación, por lo que sería de esperar una línea de acción similar a la del Poder Ejecutivo Nacional. Al menos hasta 1993 dicha acción no se corresponde enteramente con la aplicada a nivel nacional. Eso sí, el municipio mantiene una política diferencial, pero en el contexto de un permanente ajuste presupuestario -que ya se había empezado a sentir desde 1988, durante el gobierno radical-. Tras este primer gobierno municipal, va a asumir un nuevo Intendente (1993), cuyo gobierno va a ser caracterizado por algunos integrantes de la Intendencia como de transición hacia un ajuste integral del municipio. Bajo este gobierno se producen una serie de cambios en el interior del programa y se formula una propuesta para su transformación, en la cual la idea de que el Estado se deba hacer cargo de un programa de las características del PCB comienza a desdibujarse. Finalmente, bajo un nuevo gobierno municipal (1994), comienza un proceso de fuerte reajuste y de permanentes reducciones presupuestarias en casi todo su ámbito. En este contexto, dentro del programa se elabora una nueva propuesta donde el estado municipal deja de ser pensado como el responsable de llevar adelante una estrategia activa en el campo de la cultura, y la idea es transferir la acción que se venía implementando a la organizaciones intermedias.

Pero si bien el resultado del proceso parece ser la confirmación de una transformación que opera en todos los niveles, la forma que adquiere dicho proceso nos plantea varios interrogantes. Uno se podría preguntar, ¿son estas distintas temporalidades antes señaladas el resultado de prácticas de resistencia a una lógica estructural asentada en la reestructuración del estado y la liberalización del mercado?. Las disputas al interior de la Municipalidad³⁰ nos plantean otro escenario, donde las distintas lógicas que aparecen compitiendo remiten más a las disputas intrapartidarias señaladas por Grillo al principio de este capítulo y a distintas

³⁰ Disputas planteadas entre Unidad Central y Centros Culturales; entre el PCB y la Subsecretaría de Cultura por un lado, y la Secretaría de Hacienda, por otro. E inclusive, la utilización de distintas instancias del gobierno Municipal como medio de presionar sobre otra instancia; este es el caso que se da en muchos de los reclamos de los trabajadores del programa: se tejen alianzas en el Consejo Deliberante -el cuerpo legislativo del gobierno municipal- para conseguir apoyo y desde allí presionar a la Intendencia -el cuerpo ejecutivo- para conseguir lo que se busca.

estrategias y negociaciones que se producen entre los actores del municipio y pertenecientes a otros ámbitos, que al conflicto que se establece entre dos modelos de estado y de sociedad en competencia. Si bien es cierto que atrás de las acciones de cada dependencia municipal existen distintas concepciones que dan sentido a las acciones, las disputas parecen ser mucho más fragmentarias y más relacionadas a problemas intra e inter-organizacionales. Por ejemplo, el cambio de Secretaría a Subsecretaría durante la primer intendencia justicialista, y su elevación al rango de Secretaría nuevamente unos años después, ¿está exclusivamente relacionada a distintas concepciones de lo que es la cultura y del papel que debe otorgarsele dentro de la estructura municipal?.

Y atrás de estos aspectos se esconde uno de los problemas que atraviesa el programa y es la falta de continuidad, la cual se expresa en varios niveles: desde la falta de registro de las acciones realizadas en el pasado hasta las acciones implementadas. El caso de la importancia otorgada a las organizaciones intermedias durante la última gestión es sintomático, revelando la falta de continuidad de estrategias aun dentro del gobierno de un mismo partido político. Una de las críticas de la última coordinadora general del programa a los coordinadores de los centros culturales era la falta de articulación que tenían dichos centros con el barrio, especialmente a través de las organizaciones intermedias. Durante las primeras épocas del gobierno de Grosso, se conformaron los Consejos de Cultura Barrial, consejos que debían articular el trabajo de las distintas organizaciones presentes en los barrios y que eran dirigidos por los centros culturales. Tras uno de los cambios de gestión dentro del programa, dichos Consejos se disuelven y la estrategia que se le exige a los centros es trabajar puertas adentro. Así, los coordinadores de los centros quedan en el medio de propuestas contradictorias. En el relato de un coordinador discutiendo este aspecto con la coordinadora general del programa, esto queda claramente expuesto:

"Si, vos ahora nos decís que vayamos a trabajar con las organizaciones intermedias, pero cuando nosotros estabamos haciendo eso en el '89/'90 -no me acuerdo bien, '90/'91- nos dijeron 'no se junten con esa gente porque es un quilombo, así". La idea era 'no se junten con las organizaciones intermedias porque eso va a traer problemas, nosotros somos el Estado y somos otra cosa'. Entonces Ana [nombre de la directora del programa en ese momento] nos acusa de no trabajar con las organizaciones intermedias. Entonces claro, los coordinadores un día viene el gobierno y les dice "sí", después viene otro gobierno y les dice "no". Un día hay que salir a trabajar con las organizaciones intermedias, otro día hay que agrandar el centro cultural, otro día hay que salir a la calle, otro día hay que..."

Tomando por ejemplo el Diagnóstico realizado bajo la gestión de la Lic. Martínez - durante la Intendencia de Saul Bouer-, es interesante notar la discontinuidad temporal que tiene en sus contenidos: si bien se presenta como una evaluación del desarrollo del programa, el diagnóstico en realidad esta enfocando dos períodos, el de su surgimiento y el del momento en que se desarrolla el análisis -1993-. Claro que, entre uno y otro, hay un bache temporal inmenso. Experiencias como el trabajo desarrollado con el equipo de Educación Popular del ICE de la UBA, la reformulación de la propuesta de "llevar la cultura a los barrios" por otra centrada en la producción cultural en los centros culturales, la articulación con otras instancias municipales o,

los Consejos de Cultura Barriales desarrollados durante los primeros tiempos de la Intendencia justicialista de la ciudad, no aparecen ni mencionadas en el diagnóstico.³¹

También es significativa la falta de continuidad del personal que trabaja en el programa. Con el cambio de gobierno en 1989 -y el consecuente cambio de autoridades a nivel nacional y municipal-, los coordinadores de los centros culturales son reemplazados casi en su totalidad. De ahí en adelante va a haber muchos cambios de personal. El problema no es sólo el de la pérdida de "experiencia", sino la validez de esa experiencia en el contexto de permanentes rupturas en la continuidad de proyectos en el programa. De ahí que, aunque trabajadores que habían acompañado el desarrollo del programa siguieron en el mismo hasta el momento de mi trabajo, la experiencia de los mismos no era utilizada en términos acumulativos, esto es trabajando sobre un conjunto de experiencias ya realizadas, sino que debían adecuarse permanentemente a nuevos contextos institucionales, nuevas directivas, estrategias de acción, y recortes presupuestarios cada vez más limitantes.

En esta discontinuidad, sin embargo, el programa continúa existiendo. Y para comprender su dinámica y las transformaciones que se fueron operando, no alcanza con leer los documentos elaborados por las distintas gestiones sino que debemos ver qué sucede en los centros culturales y en la dinámica concreta del programa.

³¹ Todos estos elementos muestran que hay una importante falta de conocimiento del funcionamiento del programa en períodos anteriores, que, más allá de considerarla como un "error" en el análisis precisamente muestra la discontinuidad del programa. Como bien señala el diagnóstico, en las oficinas del PCB no hay material sobre el mismo. De todas maneras, la pregunta es ¿se podría haber conseguido?, ¿era importante para esta evaluación?.

Capítulo 5

***“PREGÚNTENME QUE YO LES
RECOMIENDO,
¿A QUÉ TALLER LES GUSTARÍA VENIR?”***

Cuando comenzamos el trabajo de campo junto a Gabriel Schuliaquer, el primer día que fuimos al centro cultural de San Telmo nos encontramos con un señor que estaba leyendo un cartel en la entrada. Al paramos a leer el cartel, el señor nos pregunta que veníamos a hacer, le respondemos que estamos haciendo un trabajo y su respuesta fue el título de este capítulo. La incluyo porque da cuenta de la importancia de los talleres: es lo se va a hacer al centro cultural.

Los talleres en el programa

"Cuando surge el proyecto de estos Centros barriales se piensa en la necesidad de posibilitar canales de expresión. Es así que los centros se organizan a partir de una actividad base: el taller abierto. Las diversas disciplinas elegidas para los talleres se fueron determinando de acuerdo con la demanda de cada zona. La Secretaría puso especial énfasis en concretar aquellas que permitieran una salida laboral. La demanda superó todas las previsiones y a las dos semanas de comenzar ya había largas listas de espera. En primer lugar, para los talleres de teatro, plástica, expresión corporal y artesanías. El 70 por ciento de los inscriptos nunca había estado vinculado a actividades de este tipo." (PCB, 1986:6)

Los talleres van a ser el espacio donde se desarrollan las actividades permanentes de los centros culturales, de ahí que sean el elemento central en la dinámica de los mismos. La idea de taller remite a un espacio abierto de aprendizaje, reflexión o práctica coordinados por alguien que tenga la formación para enseñar determinadas técnicas y/o destrezas. Cuando se inicia el programa, la orientación de los talleres es básicamente de formación artística, combinándose artes "universales" con determinadas expresiones locales como el tango, danzas folklóricas, instrumentos autóctonos o canto popular.

En el primer documento correspondiente a los Centros de Promoción Cultural -primera denominación de lo que luego van a ser los Centros Culturales Barriales- las actividades que se señalan para ser desarrolladas en talleres son teatro, plástica, danzas ("*abarcando danzas nativas, tango*"), taller literario y periodístico, música, coro y canto popular, instrumentos autóctonos, artesanía y actividades manuales. Estos dos últimos elementos son caracterizados en los objetivos de dicho documento como las actividades "*que permitan una fácil salida laboral atendiendo a la situación económica actual*" (PCB, 1984:1). De allí que los mismos se "*organizaran atendiendo las sugerencias de los vecinos*", aunque también "*tendrán que servir de apoyo a otras actividades del Centro (p.e. escenografía, vestuario y elementos para las representaciones teatrales, etc.)*." (PCB, 1984:8-9).

Estos lineamientos están asentados en una serie de presupuestos que explícita o implícitamente aparecen en los fundamentos del programa. En esta primera formulación, el lugar de la cultura es el lugar de distintos lenguajes expresivos, donde las formas locales de algunos de ellos (*danzas nativas, música nativa*) corresponderían a las marcas de identidad propias de nuestra cultura. El espacio otorgado a la enseñanza de oficios, si bien esta fundado

en la necesidad de dar herramientas de rápida salida laboral por la situación económica imperante, está subordinado a la complementariedad que los mismos tengan con los talleres de lenguajes expresivos (por ejemplo, en la medida en que produzcan los implementos necesarios para la puesta de una obra teatral).

Durante el primer año de funcionamiento, los centros van a tener una oferta homogénea -correspondiente a los lineamientos recién mencionados- más allá de los lugares donde se asientan. Pero con el transcurso del tiempo esto va a traer problemas en la repercusión de las actividades y la apropiación del centro por distintos actores, transformándose la propuesta ya desde el segundo año de funcionamiento e incorporando a los talleres otro tipo de actividades. La investigación realizada por Rosalía Winocur respecto al desarrollo del Centro Cultural de Barrio Charrúa (Winocur, 1996) muestra claramente este proceso. En los barrios carenciados especialmente, se van a comenzar a ofrecer talleres de oficios, y en general en los centros, se van a incorporar diversas temáticas desarrollándose cantidad de actividades de distinto tipo. Veamos la descripción que hace la primer coordinadora general del programa;

"En los siguientes años, prácticamente ningún tipo de actividad social, cultural o comunitaria quedaría excluida del Programa. En Saavedra, por ejemplo, se hizo un taller para el estudio de los pájaros del parque, se recopilaron y distribuyeron recetas de comidas tradicionales de las distintas colectividades que habitan en esa zona, se realizaron murales que hoy adornan el barrio. En Soldati los jóvenes crearon un taller de "vagos", donde se reunieron todos los jóvenes que no querían incluirse en ninguna de las actividades que en ese momento funcionaban. Con el tiempo ese taller se transformo en un Club de Juegos. Allí también se aprendía sipalki. En Mataderos, los niños del taller de cine hicieron un ciclo de debates sobre el tema de la paz. Hubo cursos de astrología, electricidad, comida macrobiótica y asados de verdura en las huertas. Charlas sobre sexualidad, educación, política, ciencias. Cursos de inglés, quechua y francés. En el Centro Cultural del Barrio Illia fue velado un niño que murió en un accidente. Se festejaron cumpleaños y hasta casamientos. También se realizaron acuerdos de todo tipo con otras organizaciones públicas y privadas para que desarrollaran sus actividades junto con nosotros. El Instituto Histórico de la Municipalidad fue invitado a hacer talleres de recuperación de la memoria del barrio; la Subsecretaría de la Mujer hizo talleres de oficios para las mujeres; Ciencia y Técnica de la Nación realizó talleres de inventos y experimentos para niños y jóvenes; la Dirección Nacional del Libro, talleres de lectura." (Haurie, 1991:37-38)

Esta ampliación de la oferta en los talleres de los centros culturales da cuenta de una reformulación de aquellos presupuestos sobre los que se construyó el programa, reformulación que implica un cambio en la concepción de que es lo cultural y que replantea la división entre actividades artísticas y trabajo tal como aparecía al principio.

La oferta diversificada de talleres y cursos va a continuar hasta 1993 con la restricciones cada vez mas fuertes que imponen los sucesivos recortes presupuestarios desde 1988. En 1993 bajo la nueva gestión que asume la dirección del programa, se van a definir con criterios bastante estrictos las actividades a realizarse, quedando limitadas a talleres de capacitación para la producción artística, medios de comunicación y pensamiento (después volveremos sobre esto).

Los talleres en el centro

Si bien las líneas generales trazadas por el programa van a constituir los límites para la elección de los talleres, es en los centros culturales donde se los va a elegir. A comienzo de cada año los centros culturales elevan el pedido de horas cátedra para el funcionamiento de los talleres donde se detalla qué talleres va a haber en funcionamiento en ese año.

¿Qué criterios se usan para elegir los talleres? En un diagnóstico realizado por la coordinación del programa en el año 1993, los criterios que se tuvieron en cuenta para la apertura de las actividades recolectados en los distintos centros culturales y ordenados por orden de importancia son:

- "1º) *demanda de los vecinos;*
- 2º) *Continuidad de actividades ya establecidas;*
- 3º) *Por propuesta de política cultural propia del centro;*
- 4º) *Dar respuesta a demandas de carácter asistencial;*
- 5º) *Por las edades de los grupos a los que se dirige la actividad;*
- 6º) *Valor de la actividad por su posibilidad de producción cultural;*
- 7º) *Demanda desde otros talleres - Posibilidad de salida laboral."* (PCB, 1993c:7-8).

Digamos que la primer elección de talleres se establece a partir de la creación del programa bajo las actividades señaladas en el documento de creación del mismo más arriba citado. A partir de allí cada centro -mejor dicho, el grupo de coordinación de cada centro cultural- va a ir estableciendo un perfil determinado en función de las actividades que se escogen para ser comprendidas en un taller. Aquí es donde los criterios señalados cobran sentido, donde la situación señalada como prioritaria -demanda de los vecinos- no debe ser interpretada simplemente como lo que los vecinos quieren, sino más bien, como aquellos talleres con mayor asistencia. De ahí que se consideren como más demandados. La cuestión que pesa y de manera significativa en 1993 -momento en que se realiza dicho diagnóstico- en los centros culturales es el problema presupuestario que atraviesa el programa, problema que hace conservar aquellos talleres con mayor demanda en detrimento de innovar con la creación de nuevos talleres.

El tipo de actividades que se realizan en los talleres va a ser muy amplio, tal como lo demuestra la cita de la primer coordinadora. En el Anexo 1 presento el listado de talleres desde el año 1984 hasta el año 1995 del Centro Cultural Fortunato Lacámara, de San Telmo. En el mismo se puede apreciar la variedad temática que llegó a tener, así como el proceso de crecimiento y retraimiento que atravesó el centro en función de la disponibilidad presupuestaria para realizar talleres.

¿Quiénes coordinan los talleres? ¿Quiénes van a los mismos? ¿Con qué motivos?. Entremos por un rato a uno de estos talleres para responder a estas preguntas.

Bailando tango en San Telmo

Jueves, 18:15. Subiendo por San Juan espero ver la gente bailando y escuchar la música cuando llegó a Balcarce tal como sucedía hace unos años cuando venía a bailar, pero no; el comedor -cuyas ventanas están en la esquina de Balcarce y San Juan- está con las luces apagadas, las mesas con las sillas encima. Por un segundo pienso "¿no habrá venido nadie?". Al rato me acuerdo de lo que nos había dicho la animadora: la escuela no presta más el comedor para las actividades del centro.

Entro en la escuela, se escucha un tango y veo que la clase se desarrolla en el hall central. Habrá unas 30/35 personas, la gente baila, algunos lo hacen muy bien. Otros se esfuerzan en realizar el paso que recién les enseñaron. La profesora me agarra y me lleva hacia una esquina, siguiendo ese rumbo lleva también a tres mujeres. "Primero vamos a ver la salida básica con las chicas" dice. Las chicas deben tener... una 35, otra 40 y la otra 50 -más o menos-. El resto de la gente baila. El profesor va caminando entre ellos y va diciéndoles cosas, dando indicaciones, tirando alguna broma, mostrando algún paso. En una de las parejas que se para, le dice a él (tendrá unos 50 años) que venga conmigo, él también recién empieza.

- ¿Es la primera vez que venís?, le pregunto

- No, yo vine la clase pasada ya

- ¿No sabés si empezaron hace mucho?

- Creo que no, hace dos o tres semanas. Un amigo que ya baila bien me dijo que viniera... Así que deben haber empezado hace poco.

La profesora me agarra en posición de pareja de tango,

- ¿Te acordás la salida básica?

- Vamos a ver, le contesto.

Un paso atrás, al costado, dos adelante y junto, ella cruza sus piernas, la saco, un paso y cerramos: algo me acuerdo. Lo repetimos una vez más,

- ¿Y el cuadrado?

Me indica como era: atrás costado adelante, atrás costado... De haber empezado tantas veces algo me acuerdo. Ella me deja y va a enseñarle al señor que había traído el profesor, pero antes me deja con una de las mujeres que recién empezaba y nos dice que practiquemos la salida. Me quedo con mi compañera y empezamos a practicar; ella está nerviosa, es la primera vez que va, su cuerpo está tenso y cada paso trata de seguir mecánicamente el diagrama de la salida, yo... hago lo que puedo y además la tengo que guiar: doble trabajo para el hombre. No me siento nervioso como me sentía las veces que fui a aprender, será porque mi atención (tensión) no está enfocada en el tango.

Practicamos un rato, hay algo que no sale bien, le pregunto a la profesora que pasa, ella toma a mi compañera, la lleva como debe ser y la figura sale. Mi circunstancial compañera entonces dice,

- Ah, pero el no me marcó así!

- Que él también está aprendiendo!" le responde la profesora, quien me saca bailando para indicarme cómo debo marcarla.

En eso el profesor para la música, todos dejan de bailar, él y ella se paran en el medio de la sala, la gente los rodea formando un gran círculo, en su interior los profesores dan

indicaciones, explican los pasos, nos muestran los errores más comunes que ven. Ambos están vestidos de manera común, como se visten tradicionalmente (esto lo digo porque los conozco en su vida cotidiana), ella es la que cambia un poco más: calzas negras para que se vean bien los pasos y tacos altos -que pocas veces usa en otra circunstancia-.

"Estamos viendo que pasa esto cuando bailan", entonces nos muestran bailando y exagerando los errores que ven en nosotros, siempre es cómico por los errores y por la forma en que los muestran, especialmente ella es la que muestra los errores y al llevarlos hasta sus extremos, la demostración toma forma de parodia. Nos reímos.

"Para las mujeres..." empieza ella y muestra los errores más comunes en las mujeres, las posturas erradas, las exageraciones o sino, muestra las indicaciones específicas para las mujeres en un paso nuevo. "Para los hombres..." y ahí va él, mostrando las fallas, las malas posturas, enseñando nuevos pasos... Ella es más "profesora" en la forma en que habla, dice las indicaciones, pero siempre muestra que las indicaciones dadas no son por capricho, sino que al llevar hasta las últimas consecuencias una mala postura -por ejemplo- el cuerpo termina yéndose a cualquier lado. La forma de él es distinta, ella muestra con el cuerpo y las palabras son el comentario de dichos movimientos, en él las palabras son lo más importante, siendo el cuerpo un ejemplo de las mismas.

"Bueno, a bailar", el semicírculo se deshace, empieza la música y la gente vuelve a bailar. Me acerco a una señora -70 y pico, ochenta años- y la invito a bailar. Nos ponemos a bailar, uno intenta seguir el paso que le enseñaron, ella hace lo que quiere; o sea, a lo que uno recién aprendió, corresponde pasos de mujer "recién aprendida", o para el caso, si ella sabe, nos sigue en nuestra pequeña simpleza.

- ¿Es la primera vez que viene acá?, le pregunto

- No, yo vengo hace tiempo.

- Y se aprende o es muy difícil, le pregunto

- No, yo ya se bailar, vengo acá para practicar.

Después de unos tangos otras indicaciones, círculo, explicación y vuelta a bailar. Esta va a ser la dinámica propia de las clases: baile, indicaciones individuales a cada pareja o a cada uno de nosotros, indicaciones generales desde el medio del salón -círculo alrededor de los profesores-, y vuelta a bailar.

En teoría, el taller de tango está dividido en dos; la primer parte, hasta las 19:30, es el nivel elemental, de esa hora a las 21, era la clase para aquellos que esta avanzados en el baile. Esta primer clase, a eso de las 19:45 pararon la música, y dieron por terminada la clase de nivel elemental. Me preparé para irme, me puse el saco y se me acerca una mujer -60/ 60 y pico- "Ah, ya te vas? No, como sos nuevo, te invitaba a bailar, como yo hace tiempo que vengo te puedo ayudar, así practicas. La próxima vez bailamos".

Esto es parte del registro de mi primer clase en el taller de tango del Centro Cultural de San Telmo cuando comencé con esta investigación. Es útil presentarlo para ver cual es la dinámica de un taller particular y como forma de internarnos en lo que sucede en uno de ellos.

Cada taller va a tener sus particularidades más allá de lo que se hace en él, las cuales dependen de la relación que establezcan los coordinadores de los talleres con los asistentes al mismo, del tipo de relaciones que se den entre los distintos asistentes, de la institucionalidad que adquiera el taller -que sea "un taller con historia" o que sea nuevo-, y por supuesto del tipo de actividad que se realiza.

El taller de tango en San Telmo es uno de los 'clásicos', funciona desde 1985 y al menos desde 1986 se reúne el mismo día y horario: los jueves de 18 a 21 hs. Esta continuidad le da ciertas características a un taller, en las palabras de la profesora,

"(...) el taller de tango en San Telmo tiene su tradición, esto se mantuvo, siempre el mismo día, desde que yo tengo uso de razón, desde el '87 que tango en San Telmo es lo jueves. Entonces todo el mundo sabe que hay ahí un taller de tango, y gente que -todo el mundo digo, los que ya están en el ambiente de tango-, entonces cae gente que de pronto... La gente vuelve, aunque sea para ver gente conocida, gente que por ahí hasta ni baila, que va a juntarse con alguno que otro."

Los profesores del taller habían salido del mismo taller. En 1988, los profesores que daban clases hasta ese momento se fueron de gira y dejaron a una de sus alumnas a cargo del taller¹ junto a un compañero que bailaba con ella en un grupo de danzas que tenían los viejos profesores. Luego de un año y medio de dar clases juntos el profesor dejó su puesto, manteniéndose la misma profesora hasta hoy. La persona que lo va a reemplazar también aprende a bailar tango en el centro cultural, pero antes de dar clases allí, comienzan con la profesora a dar clases en otro centro cultural del programa y tras un año de dar clases juntos en ese lugar, comienzan a dar clases en San Telmo. Tanto ella como él, así como aquellos que aprendiendo a bailar en el taller luego dan clases de tango o bailan "profesionalmente", van a tomar -en general- clases en distintos lugares y con distintos profesores. Ellos van a ser la pareja que dirige el taller durante mi trabajo de campo, aunque él va a ser nombrado coordinador interino del Centro Cultural, por lo que desde agosto el taller es prácticamente dirigido sólo por la profesora. Este mecanismo de incorporación de personal si bien no es la regla es bastante común en los centros culturales y en cierta medida le imprime un perfil determinado en su organización, que pone en tensión el carácter institucional de los centros con las relaciones personales que en el se generan -esto lo voy a desarrollar en el capítulo 5-.

¿Quiénes van al taller? A lo largo del año el taller fue teniendo fluctuaciones en cuanto a la cantidad de asistentes, pero uno podría decir que hay cierto grupo estable que va a estar presente en todo su desarrollo. El promedio de gente que asiste por clase es de 30 personas, pero esto hay que tomarlo entre comillas ya que hubo clases donde ese número se superó ampliamente y en otras era menor a las 20 personas. La división de la clase en dos niveles también juega en alguna medida con el número de gente y el tipo de gente presente en el taller: más temprano encontramos algunas caras "viejas" y, dependiendo la época del año y el día, muchas "nuevas"; desde la siete empiezan a llegar los "clásicos" del taller, en general gente que hace más de un año que viene, aunque también muchos del primer nivel se van quedando a medida que pasa el año.

Los motivos señalados por quienes van al taller varían tanto como las personas. Todos quieren bailar -aprender o practicar-, pero las razones que los llevaron hasta ese lugar se pierden en la biografía de cada uno, y aquí emergen historias muy particulares. *"Tuve que esperar que se muriera mi esposo para salir a bailar"*, y esta frase que me dijo una de mis compañeras también se la escuche a otra de ellas. Muchos señalan al taller de tango como el lugar para *"desenchufarse"* después del trabajo o de las actividades cotidianas. Pero, ¿por qué

¹ Hay que aclarar que ella reemplaza a los profesores luego de un año y medio de bailar tango y con el profesorado de danzas hecho.

tango?. Están aquellos que siempre les gustó y nunca supieron bailar; y en ese sentido el taller les permite hacerlo de una manera legítima: el taller es un espacio de aprendizaje y allí los errores son permitidos. También están aquellos para los cuales el taller constituye un espacio de práctica, de corrección y control de lo que ya se sabe y de incorporación de algún nuevo paso o figura. La gente más joven apuesta a aprender algo nuevo que tiene sus méritos precisamente en su aparente 'vejez'. Claro que transcurrido un tiempo de aprendizaje, muchos se dedican de manera sistemática y algunos intentan 'profesionalizarse'. El salto siguiente al taller es ir a bailar a alguna milonga o algún salón y ese marca el compromiso que asume cada uno con esto de aprender a bailar tango. En el taller se forman grupos que luego salen a bailar los fines de semana o al menos cada tanto. Por ejemplo, cuando llegaron las vacaciones de invierno, una de mis compañeras se me acercó para invitarme a bailar con unos compañeros del taller, *"así no perdemos la práctica"*.

Hay muchos elementos que se ponen en juego entre los participantes del taller de tango. Uno de los elementos señalados por muchos es que la dinámica que se da en ese taller no es la misma que en muchos otros talleres de tango, sean de centros culturales del programa o de otros espacios. Preguntándole a una compañera que venía de Martínez todos los jueves si no había otros centro u otros lugares cerca de su casa ella me respondía: *"Si, pero al que fui no me gusto, las clases eran distintas, iban parejas armadas así que tenías que ir con alguien si no, no bailabas. Acá es distinto, vienen parejas armadas, pero viene mucha gente sola, y si no, insisten mucho en que todos bailen con todos."* Y esta insistencia sistemática en cambiar de parejas, de bailar con aquellos que están sentados es muy positiva para muchos.

Por otro lado, el taller es un nuevo espacio de relaciones sociales, de interacciones, amistades, conflictos, competencias y todos aquellos elementos que se generan en la dinámica de un grupo. La profesora del taller me decía:

"...además hay mucha gente que encuentra en San Telmo un lugar, un espacio recreativo -porque ya te digo, hay gente que viene hace seis, siete años- y sabemos que en un centro cultural no hay más, no hay mucho más para aprender después de dos años de laburo. Y si la gente sigue viniendo es porque encuentra un espacio, gente con la que se reúne, que se vuelven a ver después de... del receso de vacaciones o de dos o tres años que alguno no viene, bueno, llegan a San Telmo y encuentran... Entonces la gente, por ahí aparece. Ayer apareció un tipo -Gastón- que hace cuatro años que no viene por lo menos, y "Uy che, qué tal! cómo te va"... esto también es lindo, saben que hay un espacio ahí, saben que hay gente a la que si quieren volver a ver, saben que está. Y creo que también es una función del centro, además de... enseñar a hacer algo, digamos. Eso es lo más lindo."

Números y detalles

Pero volvamos a la pregunta que me formulaba más arriba, ¿quiénes van al taller, o mejor dicho, a los talleres?.

Hay dos formas de registro en el centro cultural: por un lado las planillas de inscripción que están estructuradas a partir de ciertos criterios preestablecidos por la coordinación general del programa: edad, dirección, estudios, ocupación, si está en otros talleres, cómo conoció al centro y desde cuándo. Y por otro lado, las planillas de asistencia,

las cuales pueden estar copiadas de las anteriores o -como en San Telmo- armadas a partir de la gente que efectivamente va al taller y que al menos una vez registró su paso por allí.

Contrastando ambos registros -inscripción y asistencia-, y también a partir de la experiencia que uno tiene en los talleres, uno llega a la conclusión de que los datos que se pueden extraer son bastante relativos. Por ejemplo, el taller de tango es el más numeroso de San Telmo, en las planillas de inscripción hay 123 inscriptos. Claro que este no es el número de asistentes, en las planillas de asistencia hay registradas 92 personas, así que al menos esa cantidad de personas se acercó una vez al taller. Haciendo un promedio de asistencia de acuerdo a la cantidad de asistentes por clase a lo largo del año, el resultado es de 26,3 por clase. Pero este promedio es bastante relativo ya que la forma de registro en dicha planilla era personal, cada uno antes de irse anota una cruz correspondiente al día en cuestión. En las planillas de asistencia aparezo solamente la mitad de las veces que realmente fui.

La forma de registro y la rigurosidad seguida en los mismos también fue variando históricamente. Hablando de las primeras épocas del programa, un trabajador del programa que conoció al centro como tallerista me contaba como había empezado su historia en el centro donde luego pasó a trabajar: quiso anotarse en un taller pero las "vacantes" estaban cubiertas, de todas maneras habló con la profesora y ella le dijo que se quedara,

"...pero no me tomaba lista, yo era el alumno clandestino, por un mes al menos.

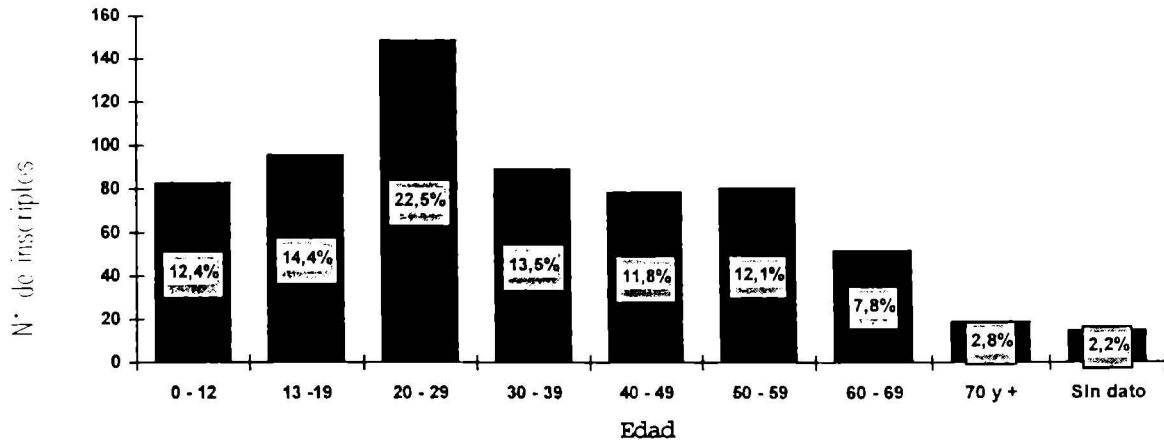
- En esa época había más rigurosidad en esas cosas [inscripciones, vacantes, listas], al menos es lo que aparecía...

- Sí. Creo que por ahí porque había más inexperiencia. Tiene que ver la rigurosidad -digo ahora ¿no?-, con la cosa de escuela, educación, de tomar lista; que por un lado está bien que se haga, pero por otro lado ser tan riguroso, que se yo..."

Después voy a volver a esta relación con "educación" -que se asocia con la sede, con algunos nombres y con prácticas del programa-. Ahora, después de relativizar los datos que emergen de las planillas del centro cultural, me voy a concentrar en su análisis como una forma de perfilar -con los elementos disponibles- el tipo de población que asiste al centro y que participa en los talleres del mismo.

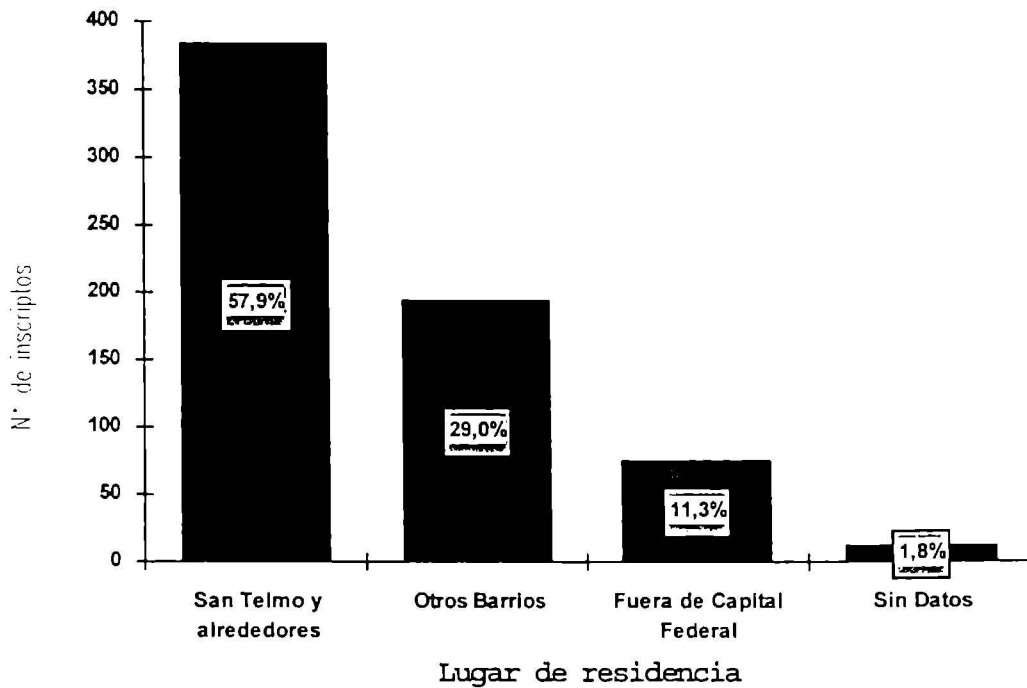
Del análisis de las planillas de inscripción surgen los datos estructurados a partir de los criterios antes mencionados. El total de inscriptos en el año 1994 fue de 663, que en realidad no son personas estrictamente ya que más de una está inscripta dos veces y hasta tres por el hecho de estar haciendo más de un taller. De todas maneras los datos que siguen están tomados de ese universo. Salvo la distinción por sexo, voy a presentar estos datos a partir de cuadros estadísticos simplemente para visualizar mejor los resultados.

De las 663 inscripciones 28.8% (191) corresponde a hombres y el 71.2% (472) a mujeres. La distribución por edades es:



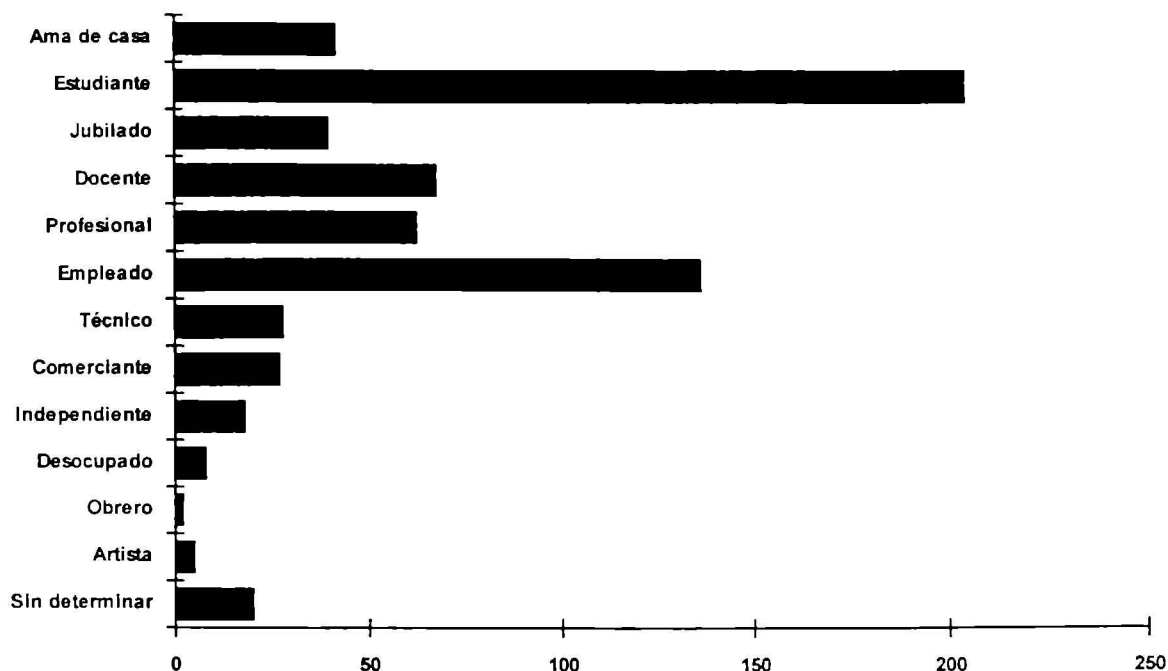
**CUADRO EDAD -sobre el número de inscriptos-
(en el interior de cada columna figura el porcentaje)**

¿De dónde son?. En el gráfico que sigue podemos observar la distribución por residencia:

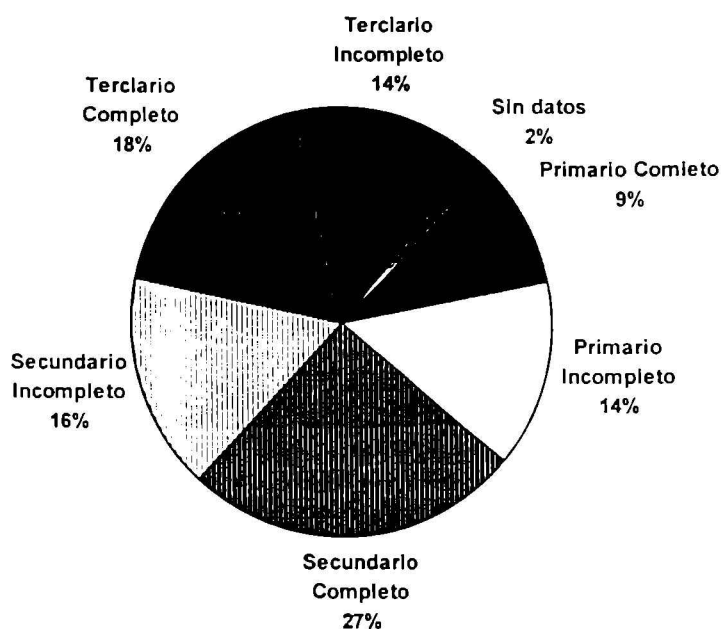


**CUADRO PROCEDENCIA
(en el interior de cada columna figura el porcentaje)**

¿Qué hacen? ¿Qué perfil tienen? Tomando los resultados obtenidos de las respuestas sobre ocupación y educación, podemos ver:



CUADRO OCUPACIÓN



CUADRO DE EDUCACIÓN

Es clara la preponderancia de mujeres, aunque la misma no es homogénea en todos los talleres. Por otro lado, durante el primer año (1984) se registra una presencia mayoritaria de

niños, la cual se revierte a partir de los años siguientes en los cuales se registra una mayoría de adultos. La población de adultos también va sufriendo cambios siendo en 1994 franjas más jóvenes de adultos las que aparecen inscriptas en los talleres. La disminución de niños en el centro cultural -además de la pérdida de peso relativo con respecto a otros grupos de edad- es algo señalado recurrentemente por los trabajadores del centro cultural en las entrevistas.

Respecto al lugar de residencia, se puede notar que si bien la mayoría de los inscriptos pertenecen al 'barrio' o a sus alrededores, también hay una franja importante de otros lugares de la ciudad. La procedencia de los habitantes de fuera de la Capital Federal es en general de los partidos del sur del conurbano bonaerense, aunque también se registra la presencia de habitantes de partidos del oeste y del norte, e inclusive se registra una señora de La Plata -quien efectivamente iba casi todas las semanas al taller de tango-.

En relación a la ocupación de los inscriptos lo primero que hay que señalar es que la forma de registro en las planillas no guarda ningún tipo de criterio clasificatorio definido, por lo que el tipo de respuestas son de los más variadas y de un carácter bastante relativo. De los datos obtenidos si sumamos a los estudiantes, los jubilados, los desocupados y a quienes se dedican a tareas del hogar, se destaca que el 39% de los asistentes no tienen una ocupación laboral remunerada. Dentro de los datos obtenidos, la presencia mayoritaria de estudiantes (30,7%) debe cruzarse con los datos de edad: del 26,9% que representan los niños y adolescentes, al menos el 90% son estudiantes (de colegio primario, secundario o iniciando estudios terciarios o universitarios). De allí que en el conjunto de adultos, la categoría empleados sea la más significativa que la de estudiantes.

Del 23,7 de educación primaria hay que calcular que la mitad corresponde a niños que la están realizando, el resto es gente mayor que no la ha terminado. La franja con educación secundaria completa o incompleta es la de mayor peso en el centro cultural (42,4%), habiendo también una significativa presencia de personas con estudios terciarios finalizados o en curso (32,3%).

¿En que talleres se inscribe la gente? El cuadro que sigue nos muestra los talleres del centro categorizados por áreas.

AREA	TALLERES	% sobre el total de talleres
DANZAS Y TECNICAS CORPORALES	-Folklore -Sensopercepción -Zancos -Tango -Expresión Corporal Niños -Expresión Corporal Adultos -Danzas Afrocaribeñas -Salsa y Merengue	36.4 %
MUSICA	-Canto Comunitario -Guitarra y Charango	9.1 %
ARTE DRAMATICO	-Teatro Niños -Teatro -Juegos Teatrales	13.6 %
ARTES PLASTICAS Y VISUALES	-Plástica Niños -Titeres y Máscaras -Cerámica -Telar -Plástica Adultos	22.7 %
TALLERES DE ESCRITURA Y REFLEXION	-Autoconocimiento -Taller de la Mujer -Periodismo -Taller Literario	18.2 %

CUADRO TALLERES POR ÁREAS

Y a continuación podemos ver el porcentaje de inscriptos por áreas, lo cual nos permite dar una idea de cuales son las actividades más numerosas.

	Cantidad	Porcentaje
DANZAS Y TECNICAS CORPORALES	363	54.8
MUSICA	67	10.1
ARTE DRAMATICO	91	13.7
ARTES PLASTICAS Y VISUALES	85	12.8
TALLERES DE ESCRITURA Y REFLEXION	57	8.6
Total	663	100.0

CUADRO - TOTAL Y % DE INSCRIPTOS POR ÁREAS

Analizando los números de otros años se puede ver un permanente crecimiento del área de danzas y técnicas corporales, produciéndose paralelamente una disminución de inscriptos en los talleres de música y artes plásticas especialmente.

¿Tan sólo una academia?

Si bien los talleres van a constituir la actividad base de los centros culturales, como vamos a ver en el capítulo que sigue las actividades que se realizan además de ellos son muy importantes para el centro cultural y en cierta medida le imprimen una modalidad especial a la dinámica de cada centro.

Haciendo una historia del PCB, uno podría trazar un desarrollo pendular respecto al contenido de los talleres. Al comienzo del mismo la apuesta es al desarrollo de talleres para la formación artística, idea que es reemplazada con el correr del tiempo por otra donde se incorpora la "demanda" de los vecinos y con ella talleres de oficios y de una variedad de cosas que difícilmente puedan englobarse en cualquiera de esas dos categorías; y finalmente, a partir de 1994 una vuelta a restringir las actividades a la formación artística.

Como vimos a lo largo de este capítulo hay muchos elementos presentes en el funcionamiento del programa que nos hablan de una vinculación estrecha con "educación". En la sección anterior, la cita de un trabajador del PCB señala la acentuada presencia de dicha concepción en el comienzo, la cual radicaba -según él- en la falta de experiencia en un programa de estas características. En este sentido, la búsqueda de un perfil propio es una constante en el desarrollo del programa, aunque esto no significa que la misma se dé con continuidad desde su creación.

Pero esta búsqueda de un perfil particular está constantemente en tensión por la propia naturaleza del programa.

"...[P]osibilitar canales de expresión" dice una de las publicaciones del PCB respecto al objetivo de los centros, uno podría agregar que uno de los elementos fundamentales de su conformación es la configuración de una estructura que posibilitara el aprendizaje y la práctica de diversas formas expresivas, condición primera para construir esos espacios como canales de dicha expresión. Precisamente aquí radica el primer punto donde se asienta la relación con educación, de allí que las prácticas que se realizan muchas veces asumen el lenguaje de la experiencia educativa que tienen los sujetos que trabajan y asisten a los centros culturales, esto es, el sistema educativo formal.

Llegado a este punto, me pregunto, si la experiencia de la educación formal atraviesa las prácticas de aquellos trabajadores que en teoría llevan adelante un programa con características distintas; ¿no permea de la misma manera a los investigadores dicha experiencia a la hora de analizar un programa de estas características? ¿No será esa misma experiencia formal la que nos lleva a interpretar los talleres de un centro cultural como cursos formales de una determinada disciplina?.

Me formulo esta pregunta como un llamado de atención frente a las interpretaciones que damos de algunos eventos cuando estamos atravesados por experiencias similares a los actores que investigamos. Pero sobre todo para señalar la complejidad que atraviesan experiencias de estas características tanto en su práctica como en su investigación.

Los talleres que tuve oportunidad de presenciar revelan distintos grados de innovación o de reproducción de los modelos educativos formales. En el taller de tango del centro cultural de San Telmo -para seguir con el ejemplo que mencionaba anteriormente- la dinámica que se instaura tiene elementos de ambos, pero tal vez lo significativo es que a partir de un espacio de enseñanza se constituye un espacio social de una complejidad que trasciende la imagen tradicional de una clase.²

Pero veamos como ha sido caracterizado el programa en relación a estos aspectos. Tratando de caracterizar dicho perfil, la primer coordinadora general del programa señalaba,

"La necesidad de reconstruir el tejido social destruido por la Dictadura y de lograr espacios para el encuentro solidario junto con la promoción de la participación, se convirtieron en los ejes vertebradores del Programa Cultural en Barrios. Es desde esta convicción que el Programa Cultural se propone que sus talleres organicen una actividad grupal, de idea y desarrollo propio, dirigido a la Comunidad.

Esto es lo particular de los talleres del Programa Cultural distinto de otros programas o talleres privados. Sus producciones no son muestras escolares o espectáculos profesionales (artísticos), sino que son verdaderos hechos culturales protagonizados por los habitantes de una Comunidad." (PCB, 1987:4-5).(resaltado mío)

Siguiendo sus palabras, parecería que la característica específica de los talleres de los centros culturales es la producción de `verdaderos' hechos culturales. Las muestras escolares o los espectáculos profesionales, aparentemente no son verdaderos hechos culturales porque no son el resultado de los habitantes de una Comunidad. Un verdadero hecho cultural, en consecuencia sería aquel que es protagonizado por los habitantes de una comunidad, pero entonces ¿quiénes protagonizan los actos escolares o los espectáculos profesionales?. Tanto la noción de comunidad como de hecho cultural son bastante discutibles, al menos en la forma que aquí son utilizados. O bien el término comunidad hace referencia a la sociedad local que habita un territorio donde se asientan centros culturales, escuelas y salas de espectáculos, con lo que el contenido de la cita es errado ya que los protagonistas de cualquier práctica que se desarrolla en ellos es protagonizada por los habitantes de dicha comunidad. O bien, la noción de comunidad apunta a señalar un tipo particular de vínculos que se establecen entre algunos miembros de dicha sociedad local, que, a partir de su participación y relación en un espacio compartido los constituye en tal cosa; noción que vuelve a tener el mismo problema que la primera ya que en todos los casos se generan una serie de vínculos que los constituyen en "comunidades" particulares. Sin embargo, de los ejemplos que se toman para comparar surgen dos elementos que aparentemente no estarían presentes en lo que se produce en los talleres de los centros culturales: el carácter profesional de los participantes de un espectáculo profesional -valga la redundancia-, y el carácter obligatorio que tiene la participación en la institución escolar. Participación voluntaria sin el interés profesional que caracteriza a los especialistas en determinadas áreas, podría ser la especificidad propia de los asistentes a los

² Precisamente el trabajo desarrollado por el Equipo de Educación Popular del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires nos permite pensar que la ecuación *educación-socialmente legitimado* no agota las posibilidades, planteándonos esquemas alternativos de experiencias educativas y culturales.

talleres³. Pero estos aspectos no son exclusivos de los centros culturales, ya que los mismos también están presentes en la participación en academias particulares.

De todas maneras hay en la cita un intento por dar cuenta de la particularidad de los talleres de los centros culturales respecto a otros espacios de aprendizaje desde lo que se produce a partir de ellos y creo que esta es en verdad una particularidad del programa. Pero no como resultado de todos los talleres y sí como práctica de los centros culturales en general. Con esto me refiero a las actividades que se realizan por fuera de los talleres, ya sea como resultado de algo desarrollado en el interior de los mismos -p.e. una muestra o una actividad de animación en una plaza⁴-, o bien, en las actividades del centro con personal externo al mismo o en la realización de fiestas, peñas u otras actividades.

En contraposición a esta caracterización, Lucas Rubinich señala en su análisis sobre el programa,

"[E]ste clima en donde la idea de ampliar el consumo y la posibilidad de aprendizaje de algunas destrezas, es acompañado de una idea también amplia de lo que es un producto cultural, tiene aspectos escasamente problematizadores sobre los significados sociales del hecho cultural. No hay innovaciones en este sentido. En la mayoría de los casos, tanto en los talleres, como en los espectáculos se reproduce la circulación de bienes legitimados por la estructura social, posibilitando, eso sí, más opciones de lo mismo, con mejores condiciones de acceso. Concretamente, en un barrio de sectores medios-bajos de la Capital Federal, existen o hay posibilidades de que existan conservatorios de música que enseñan piano, guitarra o bandoneón, academias de baile y señoras que enseñan a tejer y a cocinar a otras señoras, etc. Lo que el programa genera es nuevos espacios de aprendizaje (que pueden incluir alguna innovación pedagógica) de esas mismas cosas en esos mismos barrios. En algunos barrios probablemente algunos talleres signifiquen una oferta diferente y en todos los casos seguramente se extiende la posibilidad de acceso a mayor cantidad de personas por lo gratuito de la actividad." (Rubinich, 1992:14).

En los términos puestos por Rubinich, lo que logra el programa básicamente es una ampliación de la oferta y una extensión del acceso dada la gratuidad de las actividades, si bien se reconoce que puede haber algunas experiencias pedagógicas novedosas y una oferta también renovadora en algunos casos. Paralelamente a esta ampliación del consumo, hay una ampliación de lo que se considera cultural, la cual se puede identificar no solo con lo particular nacional (tango, danzas folklóricas, instrumentos autóctonos) incorporado como cultural dentro de los lenguajes expresivos tradicionalmente considerados como tales, sino también a partir de la incorporación de otro tipo de actividades -señoras que tejen o que enseñan a cocinar, pero no sólo eso uno podría agregar-. El aspecto crítico que señala Rubinich respecto a los talleres es que los mismos reproducen los esquemas "legitimados por la estructura social" en cuanto a lo que se considera un hecho cultural. Las concepciones respecto al arte, al tiempo libre y al uso del mismo en un programa de estas características son escasamente problematizadoras de lo considerado como legítimo en estos aspectos.

³ Aunque como veíamos en relación a los motivos de los asistentes a los talleres y la utilización profesional de lo aprendido en un taller, esto también es relativo.

⁴ En el capítulo siguiente veremos estos aspectos.

La caracterización de Rubinich nos introduce de lleno en la discusión respecto a los paradigmas político-culturales. No es difícil encontrar en esta descripción el paradigma de democratización cultural descrito por García Canclini, que por otro lado es el marco de interpretación que utiliza Rubinich para analizar el programa aunque no en estos términos, sino bajo la noción de extensionismo actualizado. Más adelante voy a centrarme en esta discusión -ver capítulo 9-, por de pronto quiero quedarme en los talleres.

Uno podría pensar en dos formas alternativas de abordaje del programa partiendo de los talleres. Por un lado, una reflexión respecto a su estructura -en la que podríamos ubicar a Rubinich-: la organización en talleres como actividad base de los centros culturales le imprime una modalidad específica al desarrollo de la propuesta, ordenada en espacios de aprendizaje, práctica o discusión, y con la cualidad de ampliar lo considerado como cultural, al menos desde los organismos que tradicionalmente y desde el Estado se dedicaron a estos asuntos. Pero por otro lado, a partir del abordaje particular de los talleres de los centros culturales desde la experiencia de asistir regular o esporádicamente, se puede ver que los resultados que se generan en cada uno de ellos pueden ser muy dispares. En todo caso, el resultado es menos homogéneo que lo que se deja entrever en la caracterización de Rubinich; aunque tampoco podemos decir que de la organización en talleres se deriva una estructura productora de 'verdaderos' hechos culturales, tal como nos quiere presentar al programa su primer coordinadora. Un abordaje más particular nos permite caracterizar de manera más acertada la estructura del programa, caracterización que puede dar cuenta más sutilmente de la complejidad del mismo.

En este sentido, la observación de Rosalía Winocur es más adecuada: "*La distancia cultural entre los objetivos de la política, el perfil de sus promotores y la realidad de su instrumentación, instituyó una tensión en el programa prácticamente desde sus inicios. Esta tensión llevó a fijar la atención en el papel de los promotores, en tanto mediadores de las políticas y los sesgos que le imponían a su práctica cultural. Sus orígenes disímiles y formaciones dispares condicionaban la interpretación y la ejecución de las políticas del programa, generando en muchos casos la coexistencia de concepciones pedagógicas y culturales antagónicas.*" (Winocur, 1996:79) -subrayado mío-.

A nivel personal y grupal las distintas experiencias van a depender del centro cultural, su coordinación, los profesores y los distintos sectores que ocupan el centro. Las apropiaciones que realizan los asistentes a los talleres van a ser muy variadas y el sentido que le van a dar a sus actividades van desde la recreación y la participación en un nuevo espacio social, hasta el uso de lo aprendido como una estrategia profesional. Es difícil poner límites en estos sentidos ya que muchas veces los acontecimientos se desencadenan de una manera no planificada y de allí ciertas prácticas profesionales a partir de lo aprendido en un centro cultural puede ser el resultado de una serie de factores no buscados -p.e. la participación en una muestra o en un evento, que lleva a plantearse o a concebir la idea de hacer lo que se hace no simplemente como una forma de autorrealización sino como una realización de otro orden-

Pero para dar cuenta del PCB no alcanza con hacer un análisis de las actividades que se realizan en los talleres sino que la dinámica que genera la realización de eventos de distinto orden -espectáculos, encuentros, actividades organizadas y realizadas por talleristas- le imprime a los centros culturales características distintas a esta imagen de academia que uno puede llegar a formarse desde la mirada exclusiva a los talleres.

Listado de Talleres del Centro Cultural Fortunato Lacamera (San Telmo) - 1984/1995

1984: Danza Moderna, Danzas Nativas, Flauta, Guitarra, Iniciación Musical, Coro, Teatro, Plástica, Artesanías, Taller Literario, Expresión Corporal, Escenografía, y Vestuario.
(Total: 13 talleres)

1985: Teatro, Títeres, Expresión Corporal, Danzas Nativas, Danza Moderna, Iniciación Musical, Flauta, Guitarra, Canto - Coro, Plástica, Historieta, Artesanías, Cerámica, Literatura, Tango, Radio.
(Total: 16 talleres)

1986: Danza Moderna, Taller Integral (Niños), Canto - Coro, Expresión Corporal, Maquillaje y Caracterización Teatral, Danzas Nativas, Tango, Percusión, Teatro, Guitarra, Danzas Nativas (Niños), Artesanías, Yoga, Títeres (no se inició), Taller Literario, Plástica Adultos, Cerámica Indígena, Juegos Teatrales, Cine, Plástica Niños, Narrativa y Periodismo, Fotografía, Diseño Gráfico (no se inició), Flauta (no se inició), Frances, Instrumentos Autóctonos (no se inició), Iniciación Musical (no se inició), "Vivencia de la Música" (8 jornadas), "Sexualidad" (3 jornadas), "Cultura Popular, Comunicación y Periodismo" (3 jornadas), "Creatividad" (3 jornadas).
(Total: 22 talleres que funcionaron, 4 jornadas, 5 talleres que no iniciaron sus actividades)

1987: Taller de Creatividad Infantil; Plástica Niños; Folklore Niños; Teatro Niños; Danza Moderna; Zapateo; Folklore; Grupo de Producción - Danzas Nativas; Taller Literario; Tango; Fotografía; Expresión Corporal; Yoga; Lengua Quechua; Artesanías; Plástica Adultos; Títeres; Sensopercepción; Canto Comunitario; Coro; Mimo; Maquillaje y Caracterización Teatral; Juegos Teatrales; Producción de Obras de Teatro Infantil; Actuación; Periodismo; Percusión; Teatro Musical; Teatro; Elenco Teatral; Cerámica; Iniciación Teatral; Entrenamiento Actoral; Tejeduría Nativa; Guitarra; Historia del Rock Nacional; "Seminario sobre Sexualidad".
(Total: 36 talleres y un seminario)

1988: Folklore; Folklore Niños; Tango; Yoga; Música (Guitarra - Vientos); Percusión; Construcción de Instrumentos; Danza Armonizadora Niños; Danza Armonizadora; Expresión Corporal; Grupo de Producción Teatral; Plástica Niños; Sistema de Centros de Energía, Fotografía; Cerámica Indígena; Teatro Niños; Danza Moderna; Maquillaje y Caracterización Teatral; Sensopercepción; Historia del Rock Nacional; Lengua Quechua; Dibujo Pintura Grabado y Construc.; Historia del Arte; Plástica Adultos; Entrenamiento Actoral; Coro; Canto Comunitario; Artesanías; Taller Literario; Tejeduría Nativa y Arte Textil; Murga y Técnicas Especiales de Teatro Callejero. (Total: 31 talleres)

1991: Plástica Niños; Expresión Corporal Niños; Canto Comunitario; Iniciación Teatral; Cosmetología; Yoga; Coro; Taller de Publicación; Sensopercepción; Danza Moderna Creativa; Guitarra y Charango; Introducción al Diseño de Modas Moldería y Confección; Moldería Industrial; Tai-Chi-Chuan; Danzas Andinas; Creación del Personaje Teatral; Historias Misterios

y Personajes; Taller Literario; Cerámica Adultos; Telar; Plástica Adultos; Tango; Taller Vivencial (Integración cuerpo, mente, emoción.Biodanza); Teatro Niños; Orientación Vocacional; Cerámica Niños; Teatro Adolescentes; Kung-fu; Macramé; Danzas Folklóricas Argentinas; Supervivencia Deportiva y Campamentismo; Teatro Callejero.

(Total: 32 talleres)

1992: Mimo y Acrobacia; Títeres Niños; Zancos; Teatro Adultos; Teatro Adolescentes; Teatro Niños; Yoga; Sensopercepción; Expresión Corporal; Folklore; Tango; Ritmos Afrocaribeños; Cerámica Adultos; Cerámica Niños; Murales; Plástica Adultos; Plastica Niños; Guitarra y Charango; Canto Comunitario; Juegos y Creación Musical; Telar Nativo; Taller Literario; Lectura Adultos; Taller de Radio; Diseño Gráfico y Publicaciones; Modas y Accesorios; Historia Barrial.

(Total: 27 talleres)

1993: Cerámica Escultura y Moldería Cerámica; Canto Comunitario; Plástica Niños y Adolescentes; Plástica Adultos; Teatro Niños; Teatro Adolescentes; Teatro Adultos; Danza-Teatro; Baile Afrocaribeños; Acrobacia; Sensopercepción; Expresión Corporal-Danza; Folklore; Tango; Guitarra y Charango; Escritura; Taller de Autoconocimiento; Radionovela; Telar; Títeres; Expresión Corporal Niños; Periodismo Gráfico y Radial Niños; Periodismo Gráfico y Radial Adultos; Introducción al Psicoanálisis; Taller de la Mujer; Yoga.

(Total: 26 talleres)

1994: Folklore; Teatro Jovenes y Adultos; Zancos; Sensopercepción; Canto Comunitario; Títeres y Máscaras (no se inició); Plástica y Cerámica Niños; Taller de la Mujer; Autoconocimiento; Guitarra y Charango; Cerámica; Juegos Teatrales; Tango; Taller Literario (no se inició); Periodismo; Teatro Niños; Telar; Expresión Corporal Niños; Expresión Corporal Adultos; Plástica Adultos; Salsa y Merengue. (Total: 19 talleres y 2 talleres que no iniciaron sus actividades)

1995: Zancos y Malabares; Percusión; Teatro Joves y Adultos; Canto Comunitario; Sensopercepción; Expresión Corporal; Areas Integradas para Niños (teatro, plástica, música, expresión corporal); Juegos Teatrales; Tango; Estampado sobre Tela; Telar Nativo; Plástica y Realización Teatral; Salsa y Merengue.

(Total: 12 talleres)

Capítulo 6

DE EVENTOS, FIESTAS Y ESPECTÁCULOS

Si bien los talleres constituyen la actividad base de los centros culturales, los eventos que se realizan aparte de ellos constituyen un elemento muy importante en la dinámica de los mismos. Hay distintos tipos de eventos, cuya cantidad y significación ha ido cambiando a lo largo de la historia del programa. Por un lado están aquellos eventos que tienen por protagonistas a personas de afuera de los centros, que siguiendo la enumeración dada por el programa (Secretaría de Cultura-MCBA, 1986:6) son las presentaciones musicales o teatrales, proyecciones cinematográficas, exposiciones y encuentros con personalidades. Estos "espectáculos" y actividades constituyen un importante vehículo en el esquema de "descentralización cultural" planteado desde el programa, cuando el mismo surge. Refiriéndose a los espectáculos de cine y teatro, la primer coordinadora general del programa señala que dicha actividad fue incluida "(..) como una forma de redistribuir los bienes culturales y así estimular a la comunidad." (PCB, 1987:5). Esta idea de redistribución es una idea fundante del programa y de su concepción de descentralización, la cual no sólo apunta a determinada estructura institucional sino también a la transformación de una realidad que caracteriza la distribución de los servicios culturales, esto es, su centralización en algunos espacios geográficos de la ciudad¹. Es bajo estas premisas que durante los primeros años se realizan cantidad de eventos con personal contratado o que hacen sus presentaciones en forma gratuita².

En la dinámica de los centros, los espectáculos van a ser una forma de convocar a la gente, un medio de propaganda y de presencia en el barrio, además de ser el vehículo de la redistribución y descentralización planteada desde el programa. Estos espectáculos van a ir decreciendo desde 1987 por razones presupuestarias, aunque también se señala el cambio de interés de muchos artistas y distintas personalidades para realizar presentaciones gratuitas o en las condiciones precarias que ofrecían los centros; así como la emergencia de eventos producidos al interior de los centros.

Paralelamente a los espectáculos, entonces, a partir del primer año comienzan a generarse distintos tipos de eventos en los centros culturales: peñas, fiestas, cafés literarios, obras de teatro y encuentros de diversos tipos. En estos eventos confluyen distintos objetivos como presentar elementos que surgen en el interior de los centros culturales -por ejemplo, los encuentros de teatro barrial, cafés literarios, etc.-, generar espacios permanentes a partir de los

¹ "(..)la tradicional calle Corrientes con los teatros, Lavalle con los cines, la Recoleta con la plástica." (PCB, 1987:3).

² Según una publicación del programa que resume las actividades realizadas durante 1984 y 1985, entre mayo y diciembre de 1985 se realizaron 280 espectáculos, 50 proyecciones cinematográficas, 20 exposiciones, y 50 encuentros con personalidades (del "Ciclo Encuentros"); 450 eventos a los que asistieron 150.000 personas. Además, en diciembre se realiza el primer Encuentro de la Cultura Democrática "Buenos Aires Capital de las Artes", al que asistieron 27.000 personas. (Secretaría de Cultura-MCBA, 1986:79).

cuales dotar de cierta identidad al centro³, atraer público, o generar opciones para el tiempo libre -peñas y fiestas los fines de semanas, por ejemplo-. también se realizan actividades con otras instituciones -municipales o barriales- las cuales van a estar vinculadas a las distintas formas de relacionarse con cada barrio.

Desde su comienzo y hasta 1991 el programa tuvo una actividad bastante regular en eventos, espectáculos y demás. A partir de entonces, los recortes presupuestarios así como la fragilidad institucional que empezó a imperar desde 1992 produjeron una disminución en la frecuencia de los mismos.

¿En qué consisten estos eventos? ¿Cómo se realizan? ¿Cuál es el papel que cumplen dentro de la dinámica de los centros culturales?. Como en el capítulo anterior, voy a abordar estos elementos desde la experiencia de campo para luego ir discutiendo aspectos que van surgiendo de dicha presentación.

San Telmo, 1994

El año 1994 fue particular para los centros culturales del PCB. Estos venían de un diagnóstico y una evaluación realizada durante el año anterior del cual los trabajadores de los centros no conocían sus resultados, no se sabía que iba a pasar con el programa y el inicio de las actividades se retrasó más que nunca. Recién en abril comenzaron a funcionar los talleres luego de un recorte presupuestario muy fuerte que significó el cierre o la creación de formas alternativas de financiamiento para algunos talleres.

En este contexto las actividades en San Telmo se restringieron, hasta junio, simplemente al funcionamiento de los talleres. En ese mes recién se realiza la primer actividad 'extra-talleres', situación que, en los comentarios de algunos de los profesores y de la animadora, era un síntoma del funcionamiento del centro: "estamos en junio y recién se hace la primer actividad del año", o "en otros años las cosas que se hacían antes de las vacaciones de junio eran para cerrar las actividades realizadas durante toda la primera mitad del año".

Esta primer actividad consistió en la realización, junto a otras instituciones del barrio, de la Fogata de San Juan, que se realiza en el Parque Lezama. En ella además de la fogata y de la quema de muñecos, cada taller del centro presentó algo o bien realizó algún tipo de actividad de animación. Además hubo algunos artistas y habló un concejal por el Frente Grande, uno de los partidos opositores a la gestión municipal del momento. En julio, una agrupación cultural de ese partido organizó un locro en homenaje al Centro Cultural en uno de sus locales.

A partir de esa segunda mitad del año se realizaron varios eventos. Dos encuentros corales, uno denominado el 1er. Encuentro de Canto Popular donde participaron el grupo coral Inti Canto, Coral Soles, el dúo Karallantaj y la coplera Tereza Cruz -en agosto-; el otro junto a un conjunto coral brasileño⁴ -a fines de septiembre-. Estos encuentros fueron organizados por el taller de Canto Comunitario del centro, quienes participaron como grupo de canto de ambos encuentros. En el mes de septiembre se realiza también un charla y

³ En algunos casos, los centros van a caracterizarse por un tipo específico de actividad, que toma la forma de eventos que se repiten como Cafés literario -Mataderos-, concursos de tango -San Telmo-, y otros.

⁴ El conjunto coral "Julia Pardini" de Belo Horizonte, dirigido por Elza Doval Gomes.

exposición de artesanías de representantes de una comunidad toba⁵, actividad realizada por el taller de telar. En octubre se realiza un festival de rock en Parque Lezama, festival que contó con la presencia de varios grupos de rockanroll. A lo largo de esta segunda mitad del año se realizaron tres muestras de talleres en el Parque Lezama; "Jornadas de talleres abiertos", una suerte de presentación de las actividades del centro en el parque a partir de distintas actividades realizadas por integrantes de los talleres. A fin de año se realiza una gran fiesta en conmemoración de los 10 años del centro, donde los distintos talleres del centro presentaron una muestra de las actividades que se realizan en ellos, la que terminó con la presentación de un grupo de salsa y un baile. A principio de diciembre la Asociación de Amigos del Centro Cultural Fortunato Lacámara realiza un baile en el Club Paraguayo. Unos días después se realiza la fiesta de fin de año en la calle Balcarce (entre la Av. Brasil y la Av. Juan de Garay), que comenzó por la tarde con la realización de un mural, presentándose luego una obra de teatro desarrollada en el taller de teatro del centro y realizada con la participación de otros talleres, terminando con un baile animado por una banda de cumbia.

Algunos talleres realizaron actividades como extensión de los mismos, por ejemplo el taller de telar realiza dos visitas, una a la exposición "Gente de la Tierra" y otra a la muestra "2000 años de arte precolombino en la Argentina". El taller de Juegos Teatrales realiza una experiencia teatral en la Plaza Dorrego, donde también realiza una actividad de animación el taller de Canto Comunitario. El taller de Periodismo publicó la revista *Telmómetro* N°2, que es la publicación del centro cultural.

Enumerar actividades puede darnos una idea de lo que se hace en un centro cultural, pero no de cómo se hace, ni de la cantidad de elementos que se ponen en juego. Veamos en primer lugar algunas características que presentan estas actividades.

Caracterizando los eventos del '94

Como se puede ver a partir de la enumeración, hay distintas formas de caracterizar los eventos que se realizan en el centro cultural. Por un lado hay actividades que emergen como extensión de las actividades de un taller y que tienen como destinatarios de dichas prácticas a los asistentes de dicho taller -p.e. el caso de las visitas realizadas por los integrantes del taller de telar a las exposiciones antes mencionadas-. Las actividades que realizan los talleres individualmente en un plaza tienen que ver, por un lado con adquirir cierta madurez como taller a partir de la experiencia de una presentación pública -tal es el caso de la presentación del taller de Juegos Teatrales en Plaza Dorrego-, y por otro con concepciones particulares del significado de una actividad de animación sociocultural. El taller de Canto Comunitario es un claro ejemplo de esto último, el tipo de actividad que realiza es precisamente ese, no es un coro ni un grupo de canto sino que la propia dinámica del taller es la de realizar actividades de animación: bajo la premisa de que todos pueden cantar, en el taller se pulen aspectos del canto y se ensayan temas, pero lo que hacen es prepararse para las presentaciones donde no cantan y son escuchados sino que preparan diversas maneras de involucrar a la gente en el canto, generalmente imprimiendo las letras y repartiéndolas mano a mano. La distribución espacial de los integrantes del taller suele ser un aspecto importante en esta dinámica, repartiéndose

⁵ El grupo toba es el "Qo,om lo,onatar", la invitación -tal como aparece en el volante- es a una "exposición de artesanías, relatos de costumbres, mitos y leyendas".

entre el público o al menos no estableciendo las distancias sociales de un grupo y un auditorio⁶.

Después tenemos las actividades que surgen de un taller específico pero que son realizadas para la totalidad del centro cultural. Este es el caso de los dos encuentros corales, los cuales fueron preparados por el taller de Canto Comunitario pero en cuya organización participa el equipo de gestión y otras personas del centro cultural. Lo mismo vale para la charla y exposición con la agrupación toba organizada por el taller de Telar. La dimensión de las actividades influyen en el tipo de organización y la cantidad de gente que se involucra en las mismas. El caso de los encuentros corales implica el traslado de sillas a uno de los patios de la escuela, el armado de un bufet y la instalación de equipos de audio. ¿Quiénes participan en esto? En el caso de estos encuentros corales, por un lado están aquellos que asisten al taller, algunos personajes del centro que en toda actividad prestan su ayuda, la animadora, el coordinador, algún profesor de otro taller, y el encargado de difusión, quien en general se ocupa de las cuestiones de luces y sonido. En uno de estos encuentros, inclusive el taller de Canto Comunitario repartía gratuitamente empanadas y un vaso de gaseosa al público. La semana anterior habían pasado por los talleres pidiendo a la gente si podían llevar algo de comer para el bufet.

Actividades como las Jornadas de talleres en Parque Lezama son actividades tanto de promoción como de animación. Se despliega el cartel el centro -una especie de pancarta pintada a mano-, los talleres presentan una clase abierta en general, donde se invita a participar a la gente, y se reparten volantes del centro. Se lleva equipos de música desde los que se transmiten las actividades.

Otras actividades son organizadas desde la coordinación del centro e involucran tanto la participación de los talleres como la coordinación de las actividades con otras entidades. La Fogata de San Juan -que ahora veremos con más detalle- es un buen ejemplo de esto. También aquí tenemos la realización de fiestas de mayor envergadura donde participan los talleres y donde se presenta algún espectáculo, en los dos casos registrados ese año fueron espectáculos musicales -una banda de salsa y una de cumbia- y con el objetivo de animar la fiesta con música en vivo.

El caso del locro realizado por una agrupación cultural del Frente Grande, y el caso de la fiesta de la Asociación de Amigos realizada a fin de año son bastante particulares. En primer lugar porque en los dos casos la idea y organización no parte del centro en sí mismo ni de un taller en particular, si bien es gente del centro la que se termina ocupando de la realización de los mismos. El locro es bien claro al respecto, al haber sido propuesto por una agrupación cultural de una agrupación política que tiene su local en el barrio. El caso de la Asociación de Amigos del Centro Cultural Fortunato Lacámara es más complejo ya que la misma es una asociación que nace de la existencia del centro cultural y está conformada por personas que asisten al mismo. Y si bien participan activamente en la dinámica del centro, institucionalmente no son el centro cultural sino que son otra cosa. En segundo lugar, los dos eventos no tuvieron el carácter abierto y gratuito que los descriptos anteriormente, si bien la fiesta organizada por la Asociación de Amigos tuvo un carácter mucho más público y convocante. La invitación a participar del locro fue hecha en todos los talleres a través de la

⁶ En este sentido, el taller de Canto Comunitario es el más dinámico del centro cultural y no es casualidad que muchos de los que conformaban la Asociación de Amigos del Centro Cultural Fortunato Lacámara fueran integrantes del mismo. Más adelante volveré sobre dicha asociación.

coordinación del centro, pero la entrada al mismo no era gratuita sino que había que pagar una entrada -\$5- con la cual se pensaba recaudar fondos para el centro cultural además de cubrir los gastos de la comida. La fiesta de la Asociación de Amigos también fue con entrada -\$2- y el objetivo de la misma tenía la misma finalidad que la anterior. En tercer lugar, los objetivos mismos de las actividades tienen algo más que los objetivos perseguidos por una actividad abierta y planificada desde el centro. En este sentido, el loco debe ser analizado dentro del mapa de acuerdos y alianzas que se trazan desde la coordinación del centro dentro de la dinámica municipal y política en general. Como veíamos en el capítulo 2, durante la Intendencia de Saul Bouer, la gestión que se hace cargo del programa va a establecer una política de ruptura de los canales de comunicación tradicionales entre ellos y la Unidad Central. En julio de 1994 algunos trabajadores de los centros ya conocían el contenido del Diagnóstico elaborado por Unidad Central y el interés de transformar la dinámica del PCB a partir de la creación de Casas de Cultura. En este contexto, y como se va a reafirmar bajo la Intendencia de Domínguez, el papel que cumple el Consejo Deliberante como espacio de reclamo e intermediación entre los centros culturales y la Intendencia, va a ser importante. De allí que la realización de este loco debe ser interpretado también como el intento de fortalecer vínculos con una de las agrupaciones políticas -el Frente Grande- que se había hecho eco de los reclamos de los trabajadores del programa en el Consejo, especialmente a través de la figura del Consejal Jozami. La fiesta de Asociación de Amigos, por otra parte, si bien guarda objetivos similares a los perseguidos en otras actividades del centro -animación, presencia, opción para el tiempo libre, etc.- tiene un objetivo particular relacionado con la dinámica de dicha asociación y es la de dotarla de cierta autonomía con respecto al centro para realizar actividades.

Vayamos ahora al análisis de una actividad específica -la Fogata de San Juan- para analizar la dinámica de la misma y los múltiples elementos que se ponen en juego. Si bien es claro que cada evento tiene sus particularidades y en cada uno se ponen en juego distintos elementos, vale la pena internarnos en uno de ellos para tener una idea del significado y la complejidad de una de estas actividades.

Un domingo en el Parque Lezama

*"PARTICIPE EN UNA NOCHE DE TRADICIÓN
HISTÓRICA Y MÁGICA EN SAN TELMO
FOGATAS DE LA
NOCHE DE SAN JUAN",*

nos decía el encabezamiento del volante. Y seguía:

*QUIEN NO RECUERDA EL ANTIGUO ROMANCERO DE LA CANCIÓN "ASERRÍN,
ASERRÁN, LOS MADEROS DE SAN JUAN, PIDEN..." EL CENTRO CULTURAL
FORTUNATO LACÁMERA, EN UN RECORDATORIO DEL ANTAÑO, LO INVITA A
PARTICIPAR PARA REVIVIR ESTA TRADICIÓN ESPAÑOLA DE LA QUEMA DE
MUÑECOS EN LA MISTERIOSA NOCHE DE SAN JUAN, CON SUS TÍPICAS REUNIONES
PARA LA QUEMA DE LOS MUÑECOS O ALEGORÍAS DE TANTOS RESABIOS, PESARES*

QUE NOS ACOSAN Y AGOBIAN Y QUE EXPULSAREMOS A TRAVÉS DEL FUEGO PURIFICADOR, Y QUE PERMITIRÁ EXPRESAR NUESTRA DISCONFORMIDAD CON LOS MALES DE LA CORRUPCIÓN, LA IMPUNIDAD, LA SOBERBIA Y LA MALDAD DE LOS FUNCIONARIOS Y/O LOS MALES FÍSICOS, PESTES, QUE TE INVITAMOS A EXPRESAR Y QUEMAR EN PUBLICA CEREMONIA."

El volante continuaba con una invitación a traer "todos los elementos de quema", enumerando las cosas necesarias para armar la fogata y hacer los muñecos, e invitaba a participar a todas las instituciones barriales de este evento. Después, señalaba el lugar, la fecha y quienes participaban de la convocatoria: el Centro Cultural Fortunato Lacámara, la Asociación Amigos del C.C. Fortunato Lacámara, el Centro de Salud y Acción Social N°15, la Cooperadora del Centro de Salud y Acción Social N°15, el Club Atlético San Telmo, los Bomberos Voluntarios de San Telmo, el Programa radial "Pateando San Telmo", el Periódico "ALSUR", el Centro Cultural "Casa del Riachuelo" y los Bomberos Voluntarios de la Vuelta de Rocha.

El Centro Cultural Casa del Riachuelo, al igual que el Centro Cultural Fortunato Lacámara -San Telmo-, pertenece al Programa Cultural de Barrios. El 26 de junio de 1994, junto a las otras instituciones mencionadas en el registro, realizaron en el Parque Lezama esta fogata a la que nos invitaba el volante. En ella, además de la fogata y de la quema de muñecos, cada taller del centro cultural de San Telmo presenta alguna muestra. El taller de zancos y malabares abrió el desfile de muñecos que se iban a quemar, el taller de Canto Comunitario canta canciones folklóricas, en algunas de las cuales baila alguna gente; el taller de teatro infantil y de expresión corporal para chicos realizaron pequeñas obras, el taller de teatro realiza una obra donde el estribillo cantado era: *"En la noche de San Juan el fuego va a hacer cenizas, la injusticia y la mentira entre lágrimas y risas. Vamos a quemar a la explotación, vamos a largar nuestra rebelión, vamos a quemar la bronca y el dolor vamos a sacar nuestro fuego interior"*, algunos integrantes del taller de tango bailaron alrededor de la fogata, tras lo cual se dio por terminada la misma. Entre lo realizado por los talleres del centro hubo algunos artistas y habló un concejal por el Frente Grande, una de las agrupaciones políticas opositoras a la gestión municipal de ese momento.

¿Qué fue esto que sucedió en el anfiteatro del Parque Lezama?. ¿Cómo interpretar esa "noche de tradición histórica y mágica en San Telmo", realizada por la tarde y donde confluyeron reclamos, música, instituciones municipales, bomberos voluntarios, teatro, bailes, instituciones barriales y hasta las palabras de un político opositor a la gestión municipal?. ¿Un acto político, un movimiento social, una actividad municipal?. ¿Obra del azar, confluencia de elementos coyunturales que emergen en esa situación determinada, evento planificado y premeditado en sus líneas generales por sus organizadores?. ¿Cómo interpretar las actividades realizadas: como prácticas simbólicas surgidas de tradiciones populares y vivas en la calle, como construcciones hegemónicas plasmadas en las prácticas de una agencia estatal, como elementos de un proceso cultural novedoso?.

La Fogata de San Juan constituyó un evento donde vinieron a confluir diversos objetivos e intereses. Entre los elementos señalados por los trabajadores del centro cultural en las entrevistas, están el interés de realizar una actividad de animación cultural que signifique poner al centro en la calle, presentar las actividades que se realizan y, generar una actividad en el parque para todos los vecinos. Por otro lado, articular un trabajo con otras organizaciones que permitiera realizar un evento de mayor envergadura, movilizar mayor número de gente y

generar o afianzar vínculos con dichas organizaciones. También hay un interés de hacer públicos los problemas, llamar la atención sobre las dificultades que atraviesan para realizar su actividades⁷, o inclusive promocionar reclamos que surgen dentro de instituciones municipales -como el Centro de Salud y Acción Social N°15- pero que están vinculados a una praxis que tiene a la propia Municipalidad como el destinatario de sus pedidos, como fue el caso de un petitorio solicitando la gratuidad y obligatoriedad de la vacuna contra la meningitis.

Aquí también confluyen elementos que nos hablan de distintos posicionamientos, o al menos de distintas estrategias en la lógica e interna municipal. La presencia del Concejal Eduardo Jozami no es casual: como mencionaba más arriba, el Consejo Deliberante ha jugado un papel importante como intermediador de los reclamos de los centros culturales dentro de la Municipalidad; y en él, el Frente Grande -agrupación a la que pertenece dicho concejal- ha dado un apoyo importante para los mismos. Claro que las alianzas y posicionamientos no son de por sí acciones "aglutinadoras" sino que también tienen sus consecuencias en los mapas de acuerdos y aliados: las palabras del concejal, por ejemplo, fueron la razón esgrimida por la institución que iba a pagar el sonido -un club del barrio- para no hacerlo; ellos no estaban de acuerdo con que él hablara en el marco de la Fogata.

¿Por qué no se consultó antes con las demás organizaciones para evitar este tipo de conflictos?. Aquí surge otro elemento interesante para considerar y es la forma en que se realizan las cosas en un evento como éste. El concejal fue invitado, como otros concejales de otras agrupaciones políticas, pero su presencia si bien era previsible -tomando en cuenta el papel del consejo, la fuerza política a la que pertenece y su relación con los reclamos del programa-, no estaba asegurada. Y que sus palabras tuvieran lugar es el resultado de una confluencia de disponibilidad, intereses y acuerdos que se tejen en el transcurrir de los acontecimientos, los cuales se dan en el instante. Esto en cierta medida se da en todo el evento y en general en todas las actividades, donde la forma que van adquiriendo los acontecimientos no responde a un plan predeterminado sino que, sobre la base de ciertas coordenadas -hay una fogata, se van a quemar muñecos, los talleres del centro van a realizar algunas actividades, y va a haber algunos invitados- se va a ir "improvisando" en su realización. El momento en que se prendió la fogata es ilustrativo de esto: mientras el taller del centro cultural de Canto Comunitario estaba cantando, personas de algunas de las instituciones barriales encendieron la fogata, tras lo cual la atención de la gente se puso exclusivamente en la fogata y el grupo de canto interrumpió su presentación para retomarla tiempo después. Claro que las actividades tienen cierto orden, el cual va siendo relatado desde la mesa por los locutores de un programa radial -uno de ellos trabaja en el centro desde hace muchos años y tiene experiencia en cómo ir llevando adelante un evento de este tipo-. Pero el orden que termina resultando no es algo premeditado sino que va formándose en cada momento.

Las propias actividades que presenta el centro cultural tampoco están determinadas de antemano, sino que van a depender de lo que se haya realizado en cada taller para la ocasión, de ahí que los contenidos que emergen también van a estar por fuera del control de la coordinación del centro. Esto es interesante en términos del significado de la fogata.

⁷ Falta de presupuesto, precariedad institucional, retraso en los pagos y problemas en el sistema de contratación.

"Noche de tradición histórica y mágica en San Telmo"

En una entrevista dada a una revista del barrio la coordinadora del centro, hablando de las actividades del mismo, caracteriza a la Fogata de San Juan como el intento de "*revivir las fiestas populares*". Pero fuera de esta referencia a las fiestas populares, la idea que se vierte en el volante presentado anteriormente fue el marco que generalmente emergía en las conversaciones con la gente del centro. "*Tradición*" es la palabra, la idea de revivir "*esta tradición española*" y así establecer nuevamente esa "*noche de tradición*" como algo del presente. Si bien en este evento en particular el tema de la tradición aparece con una centralidad particular, no es un tema específico del mismo ya que atraviesa muchas de las actividades realizadas en el marco del centro cultural. Más adelante voy a retomar el tema en términos generales, ahora voy a concentrarme en esta actividad en particular.

En primer lugar, es interesante la forma en que se prepara esta puesta en escena de la tradición en el caso específico de la fogata: primero hay un acuerdo con otras agrupaciones para realizar la fogata, y luego uno de los miembros de una agrupación cultural que participa en la organización la dota de sentido tradicional a partir de un recuento de la historia de las fogatas de San Juan, recuento que va a volcarse en un volante que tiene poca distribución el día de la fogata.

Analizando las distintas actividades del centro cultural realizadas esa tarde uno puede llegar a la conclusión que la fogata es tan sólo el escenario donde se realizan las actividades y con la cual se interactúa de diversas maneras. Exceptuando la presentación del grupo de teatro -a partir del estribillo que veíamos anteriormente y del cierre de la obra quemando un muñeco con un cartel que decía AFJP⁸-, y al taller de tango -cuyos integrantes terminan bailando alrededor de la fogata-; el resto de los talleres realizan actividades no solo temáticamente desvinculadas de la fogata, sino que inclusive separados espacialmente de ella.

¿Hasta qué punto la fogata no es una excusa para presentar al centro? Esto creo que queda claro a partir de los distintos motivos que describía que hay detrás de un evento de un centro cultural, pero esto no le resta importancia a la fogata como actividad central en el desarrollo de la tarde. De hecho, el momento en que se prendió y se echaron los muñecos en el fuego fue cuando mayor número de personas se concentra en el evento.

⁸ AFJP significa Aseguradora de Fondos de Jubilación y Pensión, y es la nueva figura institucional -de carácter privado- que emerge tras la reforma del régimen provisional de jubilaciones y pensiones.

Por otro lado, tal como es presentado por los organizadores el "ritual"⁹ que significa la fogata "como medio de conjurar los males que nos aquejan" está estrechamente vinculado a diversos problemas del momento, los cuales se presentan a partir de cierto discurso político o de protesta. En la misma convocatoria, la invitación a "revivir esta tradición española" se hace a partir de motivos presentes en la agenda política del momento, "expresar nuestra disconformidad con los males de la corrupción, la impunidad, la soberbia y la maldad de los funcionarios y/o los males físicos, pestes...". La intervención de un concejal miembro de la oposición política al gobierno municipal, así como la aparición de reivindicaciones -como el pedido sobre las vacunas- corren en el mismo sentido. Los carteles que llevan los muñecos son muy significativos al respecto, algunos dicen "No a la violencia", "No a la desigualdad de oportunidades", "No a la salud privada", "No al abuso sexual", otro de los muñecos llevaba un cartel que decía "Burocracia". Es interesante notar la presencia de distintos discursos y problemáticas que se superponen en un mismo evento y que responden a diferentes enunciadores, algunos claramente distinguibles.

Si las otras organizaciones estuvieron principalmente ocupadas en la preparación de la fogata -aunque gente del centro cultural también participó-, el centro cultural se ocupó de la realización de las distintas actividades que luego se fueron sucediendo. En este sentido, podemos trazar ciertas divisiones o confluencias que se dieron a lo largo de la tarde. Por una parte, cierta división entre lo cultural -tal como es definido y entendido desde el centro cultural- que queda del lado del centro, siendo sus talleres quienes se ocupan de ello; y por otro la fogata como el elemento aglutinador y con carácter festivo, de la cual las organizaciones barriales participan activamente. Y aquí el carácter 'tradicional' otorgado a la fogata es un lugar común en el discurso de los organizadores, más allá de la institución a la que pertenezcan. Los trabajos de Mónica Lacarrieu y Oscar Grillo respecto a San Telmo (Lacarrieu y Grillo, 1995) son útiles para dar cuenta del consenso existente entre los distintos actores sociales presentes en dicho espacio alrededor de un discurso que incorpora historia y pasado como uno de sus ejes, y donde la tradición actúa como un referente legitimado. En este sentido la Fogata va a ser la que ordena simbólicamente la tarde, pero no como la puesta al día de una tradición a partir de un libreto determinado sino como una reelaboración novedosa donde convergen intereses institucionales, imágenes fragmentarias de las "típicas reuniones" del pasado, y diversas actividades que bien podrían realizarse en otro espacio o tiempo.

⁹ ¿Podemos acordar con esta aplicación del término "ritual" para describir lo que sucedió esa tarde en Parque Lezama?. Si bien podemos interpretar la Fogata de San Juan como un rito expiatorio, tal como lo describiera Evans-Pritchard (1977), e identificar algunas de las características descritas por diversos autores para dar cuenta del ritual y sus significados; es difícil aceptar dichos aspectos como marco de interpretación de esta Fogata de San Juan. Desacralizada, apropiada institucionalmente no sólo por el centro cultural sino por todas las organizaciones que en ella participan y por una serie de características particulares que seguiremos viendo, si bien el "rito" es uno de los marcos posibles para su interpretación, el "espectáculo" (González, 1994), -participación por el aplauso- y el "acto" -como espacio desacralizado de representación institucional-, son también los marcos que debemos utilizar para su interpretación. Claro que podríamos acordar con Da Matta que todos estos aspectos constituyen conductas rituales de características particulares ordenadas por distintas estrategias simbólicas (Da Matta, 1980). En ese sentido sí podríamos decir que la tarde en el Lezama fue un rito, pero ya no desde la "conjuración de los males" planteada por sus organizadores, sino desde la superposición de distintas formas rituales.

En este marco novedoso, algo que aparece en muchas entrevistas con personas que estaban esa tarde -"el público", como lo define la coordinadora en una entrevista¹⁰- era el contraste con "las fogatas de antes". Y no solo el referente es el tiempo sino también el espacio: los recuerdos de otros barrios y sus fogatas -por ejemplo, el Abasto, donde "siempre había papas y batatas que traían del mercado"- . Y la primer marca de diferencia con respecto a las fogatas del pasado señalada por la gente esa tarde era precisamente la ausencia de papas y batatas. Pero una vez que llegaron las papas y batatas la pregunta fue que es lo que debería haber tenido para que fuera la fogata de antaño, pregunta que quedó sin respuesta. En verdad, al menos en ese momento los comentarios eran mas nostálgicos que críticos, uno podría decir que la Fogata de ese domingo fue el disparador de los recuerdos.

Siguiendo a Richard Handler, podemos afirmar que "*...paradójicamente, el intento de preservar tradiciones a través de objetivación*¹¹ trae cambio. Nuevos criterios de clasificación de la experiencia social son puestos en juego los cuales discriminan como entidades significativas lo que antes eran practicas no marcadas, o que asignan nuevos sentidos (por ejemplo, "tradicional") a practicas previamente objetivadas y marcadas en otros términos" (Handler, 1988:77)¹². Aunque en el caso recién analizado, la puesta en escena de la tradición si bien aparece como uno de los motivos de la fogata, no es realizada bajo los imperativos de preservación, sino mas bien adquieren sentido dentro de la dinámica de un programa cultural bastante peculiar.

Más allá de los detalles

Hasta aquí señalé que los eventos realizados por fuera de los talleres daban un carácter particular a los centros culturales, enumeré y caractericé los eventos realizados en uno de los centros culturales del PCB, y presenté con más detalle una de esas actividades tomando en cuenta la forma en que se lleva a la práctica, la complejidad de elementos puestos en juego y el discurso a través del cual se presenta dicha actividad. Ahora voy a centrarme, desde un plano más general, en la justificación con la que abra este capítulo.

¿En qué sentido los eventos le dan un carácter especial a los centros?. Al principio del capítulo mencioné dos tipos de eventos: por un lado los espectáculos -insertos en la idea de redistribución- que van a tener una presencia e importancia inversamente proporcional a la asignación del presupuesto otorgado al programa; y por otro, los eventos producidos desde el interior de los centros -insertos en la idea de producción aunque también está presente la idea

¹⁰ En la definición de quienes estaban esa tarde como "público", la coordinadora del centro expresa toda una concepción respecto al tipo de acciones que se realizan y al lugar otorgado a quienes concurren a ellas.

¹¹ El concepto de objetivación cultural, tal como lo usa Handler en este trabajo, apunta a la construcción -presente tanto en las ciencias sociales como en el discurso nacionalista- que considera que determinados rasgos pertenecen a determinada nación o región por tener determinada cultura, la cual constituye su 'contenido'. Dicho concepto expresa la lógica que opera tras una visión del mundo como compuesto por entidades con límites precisos, a las cuales corresponde una cultura con determinados rasgos.

¹² "*Paradoxically, the attempt to preserve traditions through objectification brings change. New criteria for the classification of social experience are brought into play which discriminate as meaningful entities what were before unmarked practices, or wich assign new meanings (for example, 'traditional') to practices previously objectified and marked in other terms.*" (Handler, 1988:77) -traducción propia-

de redistribución- los cuales van a ir ganando importancia frente a la disminución de espectáculos. El carácter especial que otorgan los eventos a los centros culturales es la dinámica misma que establecen al interior de los centros culturales, ya que la producción genera una dinámica de inclusión y pertenencia que está vinculada a la participación en la preparación y realización de las actividades y en la generación de espacios más dinámicos que aquellos caracterizados por la mera presencia del espectáculo/espectadores. No sólo a partir de las actividades que realiza un taller en una presentación, sino que la gente suele estar involucrada en la preparación del escenario y en el desarrollo de las actividades mismas: poniendo o sacando sillas, llevando o consiguiendo los materiales que se van a usar, realizando las instalaciones necesarias para llevar a cabo los eventos, etc.

Si el funcionamiento del Centro estuviera limitado exclusivamente a los talleres, la estructura del centro podría ser interpretada como una academia o algo similar, y la coordinación como una dirección que se ocupa de planillas, pedidos de contratos, material y demás. De hecho esa era la dinámica de algunos de los centros culturales en funcionamiento durante mi trabajo de campo, en los cuales fuera de dos o tres actividades extraordinarias el funcionamiento estaba centrado en la realización de los talleres y donde la función del equipo de coordinación era precisamente administrar el funcionamiento de los talleres. Pero también los Centros pueden ser otra cosa y precisamente las actividades que se desarrollan además de los talleres son las que le imprimen una modalidad de trabajo distinto.

¿Cómo hacen dos personas -número que conformaba el equipo de coordinación en San Telmo- para hacer todas las cosas necesarias para montar un evento como la fogata de San Juan, por ejemplo? Los profesores participan -no todos lo hacen, tampoco-, y la gente de los talleres también hace posible todas estas actividades. Y todos ellos, al hacer posibles estas actividades, ocupan un lugar -en la medida que lo ocupan- que pude terminar siendo un lugar en las mesas de discusión respecto a los talleres o el tipo de cierre que se va a hacer. Claro que hay distintos niveles de participación e inclusión, los cuales van desde la participación como tallerista en una muestra, pasando por la ayuda en la realización de las actividades -que va desde ubicar sillas, llevar comida para el bufet hasta colaborar en la instalación de equipos o en la realización de escenografías y escenarios-, hasta la inclusión en la toma de decisiones. Esto va estar relacionado a la historia del centro y con el grado de apertura a la participación de otros que permite el equipo de coordinación.

Si bien es difícil organizar actividades de gran envergadura sin contar con la participación de un gran número de personas, la forma en que se incorpora dicha participación puede variar. En el registro de la fiesta de cierre de uno de los centros culturales del barrio de Caballito y en una posterior entrevista con la coordinadora de dicho centro luego de meses de dicha actividad, el cansancio -producto del esfuerzo realizado- estaba presente en sus palabras,

"Tuvimos mucho gasto de... porque todo eso lo teníamos que hacer básicamente María Eugenia [la animadora del centro] y yo, eran dos personas para hacer toda la producción, toda. Y eso era demasiado trabajo, porque a los profesores mucho tampoco les podíamos pedir. O sea, todo lo que sea prensa, armado de gacetillas, ir a la imprenta, millones de detalles de video... era ella y yo. Todo, todo eramos ella y yo. Fue un desgaste terrible, estuvimos dos meses... me parece que todavía no nos recuperamos... Si yo deje la facultad cuatro meses, un cuatrimestre; ella lo mismo con su oboe."

El grado de delegación de tareas va a depender de cada centro y ello va a alterar la constitución de los mismos al establecer mayores o menores márgenes de involucramiento.

Decir que los centros culturales son tan solo una academia o, a la inversa, que son un espacio novedoso estructurado a partir de prácticas participativas, no se corresponde con la dinámica de ningún centro cultural en particular. En todo caso, podemos tomar estos dos modelos como extremos ideales de un continuo donde los diferentes centros, e inclusive diferentes épocas de cada centro, pueden ser ubicados; aunque tal ubicación no es permanente sino que va moviéndose para un lado u otro de acuerdo a las circunstancias y las apuestas de la coordinación de cada centro. El punto es que el PCB no es un programa que en líneas generales corresponda a uno o a otro, sino que presenta elementos de ambos, y aquí el carácter descentralizado le da un aspecto bastante heterogéneo al mismo.

Como programa descentralizado, las decisiones respecto al perfil de cada centro cultural (qué talleres y actividades realizar, qué grado de participación se le otorga a los asistentes al centro, qué tipo de relación se establece con el barrio, etc.) son tomadas en el seno de cada centro en particular. Como veíamos anteriormente, si bien la Unidad Central del programa establece ciertos lineamientos, la realización práctica de los mismos en los centros culturales va a estar atravesada por el perfil asumido en cada uno de ellos. Y aquí la historia de cada centro, pero sobre todo las concepciones y prácticas establecidas por cada equipo de coordinación van a ser decisivos. Esto nos abre dos aspectos fundamentales, por un lado el tipo de trabajo realizado por los trabajadores del centro cultural y el significado otorgado al mismo, y por otro lado, como vimos en la apelación a la tradición en la Fogata de San Juan, los discursos y concepciones bajo los que se realizan las actividades de los centros culturales.

Capítulo 7

ENTRE EL TRABAJO Y LA VOCACIÓN

En el capítulo anterior presenté y analicé algunas características que pueden hacer de un centro cultural algo más que un mero lugar de aprendizaje. Como vimos, los eventos realizados en el seno de los mismos pueden generar marcas de inclusión a partir del desarrollo de un trabajo compartido; y también convertirse en la forma de vehiculizar distintos sentidos. Pero en realidad estos son los emergentes prácticos de una serie de significados que están detrás del funcionamiento de los centros culturales. El presente capítulo intenta ir develando estos significados y para hacerlo voy a partir de una situación planteada al comienzo de mi trabajo de campo y es la inseguridad que surge a partir del retraso en el comienzo de las actividades en 1994. ¿Por qué empezar por aquí? Por que, como vamos a ver, dicha inseguridad se asienta en una serie de contradicciones presentes en el programa y que revelan su precariedad institucional en varios aspectos, la cual no impide que el programa siga funcionando¹. ¿Cómo puede suceder esto? ¿Qué historia institucional y qué significados otorgados al trabajo que se realiza permiten reproducir el funcionamiento del programa a pesar de estas contradicciones?. Voy a partir de algunos elementos que caracterizan al trabajo realizado en el programa -contratos, sueldos, impuestos, irregularidades- para ir acercándome a los motivos esgrimidos por los trabajadores para realizar su trabajo. Acercamiento que nos plantea una pregunta crucial para entender el funcionamiento del PCB, ¿son los centros culturales agencias de una institución municipal o son una asociación voluntaria?.

La incertidumbre de principios de año

Las actividades durante 1994 comenzaron pasada la primera mitad del mes de abril. En el mes de marzo, durante los primeros acercamientos a los centros culturales, aparecía como un gran problema la incertidumbre por el comienzo de las actividades: era mitad de marzo, no había contratos firmados y de la Unidad Central no había respuestas claras respecto al comienzo de las actividades. En el centro cultural de Parque Chacabuco, por ejemplo, algunos talleres ya habían empezado a funcionar "*por amor*", como me dijera el empleado que atendía la oficina del centro; aunque según él mismo me contara, al amor también lo ayudaban los asistentes al taller: dos pesos por persona por mes que eran para la coordinadora o el coordinador del taller. Claro que no todos los talleres estaban funcionando ya que "*hay talleres que no le quieren pagar [a la profesora]*", los que lo hacían eran aquellos que tenían cierta trayectoria y a los cuales la gente ya vino desde principio de año y estaba dispuesta a pagar esa suma hasta que se normalizara la situación. El listado de talleres que iba a haber ese año ya estaba, aunque según me dijera este empleado "*[L]os talleres no están configurados porque no hay contratos. Dicen que para el 15 de abril van a estar*".

¹ Si bien lo condiciona fuertemente.

Con el tiempo descubriría que la incertidumbre presente a principios de 1994 aparecía todos los principios de año entre el personal que trabajaba en los centros -al menos desde 1989-, la cual estaba relacionada con la posibilidad de que ese año en particular los centros culturales no se abrieran. ¿Por qué esta incertidumbre?. Desde 1984 el PCB había tenido cierta continuidad en su desarrollo, tomando en cuenta apertura de centros, número de actividades, cantidad de talleres y cantidad de asistentes. Ya en el año 1988 la crisis económica -especialmente el fantasma de la inflación que empieza a percibirse a principio de año en los despachos oficiales²- comienza a delinear otro panorama. En palabras de la Coordinadora General del Programa, la situación a mitad de ese año era la siguiente:

"A fines de junio la situación presupuestaria era desesperante. La inflación había sido superior a nuestros cálculos más pesimistas y la suma que necesitábamos para llegar a fin de año, mucho mayor. (...) Fue entonces cuando a alguien se le ocurrió que teníamos que hacer un gran "escándalo" y comprometer en él a los políticos y funcionarios que nos garantizaran los fondos hasta fin de año". (Haurie, 1991:161)

El "escándalo" fue en realidad una celebración del aniversario del programa en las oficinas de la Unidad Central, a la cual se invitaron y asistieron políticos y funcionarios -entre ellos el Intendente- y donde se presentaron las actividades que se realizaban en los centros culturales y se anunció la obtención del premio Konex. Con ello se comprometió la palabra de los funcionarios respecto a la continuidad de fondos para el programa. Particular la forma de garantizar los fondos hasta fin de año: en primer lugar lograr la presencia del Intendente (-"*La presencia de tantas personalidades, comprometio a su vez, la asistencia del intendente, quien por primera vez desde su asunción se hizo presente.*"-); y en segundo lugar -y aquí es donde no hace falta la protesta sino la muestra de las actividades realizadas y el anuncio de los éxitos- simplemente la realidad haría lo suyo, al menos así aparece presentado por la coordinadora general del programa: "*estaba con la tiera apuntando hacia el Programa, pero me han conmovido*", dijo el Intendente" (Haurie, 1991:162)

Pero si bien se consiguió garantizar la existencia de fondos hasta fin de año; no obstante, la crisis inflacionaria va a llevar a un recorte presupuestario que involucró entre un 10 y un 20% del presupuesto necesario para mantener todas las actividades hasta el momento realizadas. Este recorte va a generar protestas desde los centros culturales exigiendo mayor presupuesto y la continuidad del programa, protestas que se materializan en un petitorio presentado ante las autoridades municipales y una jornada de talleres de todos los centros culturales en el Obelisco realizada a fin de ese año.

Analizando las actividades realizadas el verano 1988/1989, pero sin hacer referencia específicamente a ese momento, Haurie realiza la siguiente afirmación para caracterizar la situación en los centros culturales durante los fines de año: "[L]os fines de año llegaban con los centros organizando sus muestras, generalmente con problemas de presupuesto y siempre con la paranoia de los vecinos y no pocos de sus trabajadores por el futuro del Programa." (Haurie, 1991:195).

Pero esta "paranoia" contrasta con las dificultades presupuestarias señaladas por la misma autora en la cita anterior. Si bien la seguridad respecto a la continuidad del programa

² Ver Haurie, 1991: 157 y ss.

parece estar fuera de discusión para ella, en los centros culturales presupuesto y continuidad en el marco del futuro cambio de gobierno parecen poner en duda la permanencia del mismo.

A partir del cambio de gobierno en 1989 el programa va a seguir funcionando pero esta “paranoia” mencionada por Haurie va a pasar a ser la característica de todos los fines de año. Hablando sobre esto, un profesor de uno de los centros culturales señalaba que

“...constantemente se habla del cierre del programa, del fin del programa; todos los años recurrentemente aparece esto

(Gabriel)³ - Como rumor o...

(profesor)- Como rumor

(Gabriel)- Y quien lo baja al rumor, de donde viene

(profesor)- Viene, alguien se entera, algunos coordinadores tiene relación con la gente del piso 11. Entonces, en estos años [durante la transición del gobierno radical al justicialista] hubo dos momentos donde se hicieron grandes manifestaciones, con toda la gente de todos los CC, en los cuales bueno, se pedía, se fue al Consejo Deliberante, se habló con el Presidente de la Comisión de Cultura del Consejo y se comprometió a concejales de la izquierda, radicales, de lo que fueran, para que nos aseguraran la continuidad del PCB. Y se hicieron cosas grossas a ese... a nivel de defensa del programa. Pero ahora la cosa está tan pinchada que la defensa fue mucho más corporativa ¿no?, en defensa de los espacios de trabajo, ya no es la defensa del programa que es interesante para la comunidad.”

Durante 1989 también se van a generar protestas pidiendo garantías para la continuidad del programa, así como por la exigencia de mayor presupuesto. Durante el periodo que transcurre entre 1990 y mi trabajo de campo va a aparecer en las entrevistas la misma preocupación frente a los inicios de las actividades cada principio de año, si bien no se puede establecer si hubo algún tipo de movilización o protesta en función de este aspecto. Durante 1994 no se realiza ninguna protesta colectiva, pero al menos en el marco del centro cultural de San Telmo, en muchos de los eventos se va a exponer la difícil situación que atraviesan los centros culturales. En 1995 y frente al retraso en los pagos y el agravamiento de la situación contractual se van a realizar algunas protestas, una de ella junto al resto de las dependencias del area de cultura de la Municipalidad, llevada a cabo en frente de la Intendencia.

Lo que me interesa destacar es que **a partir de 1989** la situación del Programa va a dejar de ser la misma, y **la garantía de su continuidad va a ser asunto de cada fin y principio de año**. He aquí la incertidumbre. Y esta transformación no va a ser exclusivamente el resultado del cambio de gobierno, sino que la incidencia que tuvo el fenómeno hiperinflacionario y la violenta crisis que se desató ya a mitad de 1988 afectan de manera fundamental al programa y la incertidumbre que lo reodea. **Hay condicionamientos tanto macroeconómicos y estructurales que combinados con los cambios de gobierno abren un período de incertidumbres en la dinámica del programa.**

Pero la misma no se asienta sólo en problemas de presupuestarios. Hay dos elementos fundamentales que se entrelazan con los problemas presupuestarios y que están en la base de la inseguridad del programa. Por un lado la inestabilidad del sistema de contratación de

³ Fracción de una entrevista realizada por Gabriel Schuliaquer.

quienes trabajan en el programa, y por otro, la duda -tanto de trabajadores del programa como de los asistentes- de si existe o no la voluntad política de mantener el programa.

La difícil situación de ser trabajador del Programa Cultural en Barrios

Casi todos los trabajadores del programa, desde quienes realizan tareas de limpieza hasta quienes trabajan en la Unidad Central, no tienen nombramientos que los instauren como trabajadores permanentes de la Municipalidad⁴, sino que regularmente firman un contrato como prestadores de servicios a la Municipalidad. Esto implica que deben realizar los aportes correspondientes a cualquier trabajador autónomo, para lo cual deben sacar su número de CUIT, requisito que se exige antes de la firma del contrato. Si bien las asignaciones horarias de cada contrato son mensuales, se suelen asignar tres meses juntos (esto es, se firman varios contratos por vez). Dado que los retrasos en los pagos son una constante en el programa desde hace unos años, se termina pagando una cantidad de sueldos acumulados que en algunos casos⁵ significa pasar el mínimo no imponible para el impuesto a las ganancias (por ejemplo, un coordinador que gana 640 pesos por mes⁶ deba pagar impuesto a las ganancias porque al momento de cobrar pasa la suma a partir de la cual dicho impuesto debe ser descontado). En las palabras de una animadora de un centro cultural durante una entrevista en julio de 1995, los problemas y la situación que atraviesan los trabajadores del programa quedan claramente expuestos:

"Porque el otro gran tema es que nuestros contratos son como prestadores de servicios, viste. Cosa que nos obliga a tener CUIT, y pagar autónomos y toda esa historia, y es bastante difícil. Porque imaginate, hace seis meses que no cobramos el sueldo, y tener que pagar autónomos, bueno, la mayoría son morosos porque /se ríe/ no podés inventar nada, viste. Si no cobrás no podés pagar la jubilación, es bastante sencillo de ver.

(yo)- Y ahora se le va a juntar mucha plata por el tema de ganancias, ¿también les sacan?

(animadora)- Mirá, no se como es la historia, ni siquiera quiero ponerme a pensar. Directamente ni siquiera me quiero poner a pensar, porque con el tema de las presentaciones para Ganancias te digo que es... es todo un tema También, porque si tenés que pagarle a un contador para que te haga la declaración jurada, y bueno, y no cobraste... ¿cómo haces? Es bastante difícil la cosa, yo te digo que mi declaración jurada de este año fue igual que la del año anterior, copié y la presenté, porque yo no tengo guita para pagarle a un contador /se ríe/. Cambié los números, viste, sumé las boletas que yo tenía y presenté eso, porque no tengo guita para pagarle a un contador. Entonces es muy difícil la cosa. También esa era, por ahí, una idea... de pedir de alguna forma a la Municipalidad, de pedir, bueno, si seguimos contratados de esta forma, por lo menos tener cierto tipo de asesoramiento contable o

⁴ La excepción son aquellos que están trabajando dentro del programa prestados por otras reparticiones de la Municipalidad (trabajadores "en comisión", tal como se los denomina).

⁵ Depende de cual sea el monto del sueldo y de la cantidad de meses acumulados.

⁶ Cifra correspondiente a julio de 1995.

jurídico, para no tener que, bueno, viste, no tener que pagar nosotros de nuestros bolsillos un contador, que se yo... No se, conseguir alguien que pueda laburar para toda la gente que labura en el programa, bueno, no se... Ideas hay, pero bueno, no se llega, ¿no?, a nada. En realidad lo ideal sería que tuviéramos contrato como trabajadores, entonces ahí la cosa sería distinta, bueno, por lo menos ahí tendríamos acceso a una obra social, nos harían los descuentos y cobraríamos mes a mes, que es lo que pretendemos, viste, porque estamos trabajando y bueno, pretendemos cobrar. Porque nuestro trabajo es muy lindo, nos gusta mucho, pero... del aire no se vive."

La inestabilidad del sistema de contratación es algo presente desde los inicios del programa. En un taller de análisis del trabajo realizado por el PCB que tuvo lugar en 1985⁷, uno de los aspectos señalados por los coordinadores de los centros es la "*Clandestinidad del programa*". *Trabajamos con contratos mensuales.*" (Equipo de Educación Popular..., 1985:8). Ahora, si bien siempre tuvo estas características, hay una serie de elementos que han ido agravando la situación. El esquema impositivo impuesto durante el primer gobierno del Presidente Menem agregó a la inestabilidad propia del sistema de contratación una serie de problemas y desventajas derivados de la regularización de la situación de los trabajadores autónomos y de las presiones ejercidas sobre ellos. El problema del retraso de los pagos también se agravó durante los últimos años. La explicación dada por una empleada de la Unidad Central era:

"Lo que pasa es que del 84 al 88, los primeros contratos eran anuales. Porque tenían la partida, 'yo tengo tanta plata, contrato tanta gente'... En cambio ahora, como tenés tan poca plata, ni sabés cuanto tenés, no sabes cuanto te van a sacar y todo eso, te pagan cada tres meses."

Pero el problema del retraso en los pagos no se debe exclusivamente a falta de presupuesto, sino que la forma en que se resuelven tanto contratos como pagos dentro de la estructura municipal tiene mucho que ver al respecto. Por un lado tenemos una pluralidad de agencias involucradas en el manejo y control del presupuesto que hacen del pago a los contratados un mecanismo bastante complicado, lo que genera toda una serie de prácticas al interior de la estructura municipal que involucran distintas estrategias tendientes a la resolución de los contratos y los pagos en el menor tiempo posible. Hablando de los mecanismos utilizados para hacer más efectivo el sistema, la primer coordinadora general del programa señalaba que,

"Al principio el área que nos había traído problemas había sido Contratación y Pagos, hasta que Mabel logró batir su propio récord. El trámite que pasaba por seis reparticiones distintas y duraba casi dos meses, al cabo de cinco años llegó a hacerse en un sólo día: cafés mediante, seducción de las personas clave y algunos bombones a fin de año." (Haurie, 1991:137)

Pero tras esta maraña burocrática en realidad lo que se esconde son distintas formas de control y centralización del poder que se expresan en diversas estrategias utilizadas para

⁷ Taller PCB-ICE, septiembre-octubre 1985. El comentario pertenece a la segunda sesión de dicho taller, el cual duro varias sesiones en las que se fueron analizando distintos aspectos del programa.

centralizar o descentralizar el manejo del presupuesto o la firma de contratos. Como veíamos en el capítulo 4, tanto la gestión de Bouer al frente de la Intendencia municipal pero sobre todo a partir de Dominguez, no sólo se recorta sino que se establecen una serie de mecanismos para centralizar y controlar el funcionamiento de las distintas dependencias de la MCBA. En una entrevista con la Coordinadora General del Programa, en 1995, refiriéndose a los problemas presupuestarios y buracráticos nos decía:

"Empezamos en marzo con una reducción del 50%, por el decreto 214, del 29 de marzo. Así que tuvimos que deshacer las propuestas que habíamos hecho respecto a articular los centros a partir de zonas: zona norte, centro, oeste.(...) Nosotros tampoco cobramos, estamos todos en la misma. El problema está en Hacienda. Además, salió un decreto que establece que la única firma autorizada para contratos es la del Intendente, así que eso es un embudo que traba todas las cosas."

En el contexto de una Municipalidad que pretende presentarse bajo el signo del ajuste y la eficacia, la "única" forma de incorporación de trabajadores -dado el congelamiento de vacantes en Estado sancionado por el gobierno nacional- es a través de la figura de contratados. Ahora bien, la proliferación de trabajadores contratados en muchas de las áreas del gobierno convierte el monto asignado para pagar dichos contratos en un factor importante en el presupuesto municipal. De allí que el hecho de que sea la firma del Intendente la única autorizada para validar los contratos funciona como un mecanismo de control y de ahorro del presupuesto, al diferirse los contratos -y consiguientemente los pagos- a un futuro lejano. En julio de 1995, por ejemplo, los trabajadores del programa habían recibido su último pago en diciembre. Pero en este caso el problema no era solo de atrasos en los sueldos, sino de firma de contratos. En las palabras de otra animadora:

"- El trimestre de abril mayo y junio todavía no firmamos contrato, así que eso también es bastante difícil, porque aparte de que no cobrás, lo trabajamos y no tenemos el contrato firmado, cosa que te hace estar más inseguro todavía. Porque si vos decís, tengo el papel firmado, se que en algún momento lo voy a cobrar, aunque sea dentro de seis meses pero lo voy a cobrar. Pero si no tengo ese contrato.... que se yo. Por ahí..."⁸

El sistema de contratación también puede ser analizado en función de las consecuencias que tiene al interior del programa. Los contratos le dan al programa una configuración muy flexible pero, así como dicha flexibilidad puede ser utilizada para levantar un taller que no tiene convocatoria o para sacar del cargo a quien no cumple sus funciones, también puede ser usada para eliminar a aquellos que incomodan, o al menos puede ser usada como elemento de presión.

La coordinación de cada centro es quien selecciona y eleva el pedido de contratos de los maestros de taller, siendo motivos para no pedir la renovación del contrato de un determinado maestro el recorte de presupuesto -que incide en la cantidad de talleres que pueden ofrecerse-, su mal desempeño o la baja convocatoria del taller. Claro que en algunos

⁸ ¿Por qué y cómo se puede empezar a trabajar en un programa municipal sin estar inserto legalmente en él?. Esto lo vamos a ir viendo a continuación, aunque cabe señalar que precisamente esta es una de las características del programa que lo ponen en una situación bastante indefinida dentro de la Municipalidad.

casos no sólo esos son los criterios. Una situación ilustrativa de esto se da en 1989 con los profesores de tango de uno de los centros:

"(...) a partir de la gente de Folklore surgió hacer una peña junto a la policía Federal para juntar fondos.

(yo)- Para la Policía Federal⁹

(profesora)- Y para el Centro Cultural. Se hacía en conjunto y teóricamente lo recaudado era para repartir. Mi pareja de tango y yo, como individuos, estábamos en desacuerdo con la peña, pero como profesores nos pusimos en el lugar de dar a la gente a elegir -en ese momento, Balvanera, que había empezado sin alumnos en tango porque el taller no estaba abierto, bueno, en ese momento había setenta personas, era infernal-. Le dimos a elegir a la gente, y la gente por mayoría -se votó- por mayoría decidió que no. Pero bueno, después empezaron, bueno... nos hicieron una cama. Que nosotros habíamos mandado a amenazar a la gente, que los zamarreábamos y no se cuantas cosas... este y hubo una pequeña peña que hicimos del paquetito¹⁰, interna del taller y se dijo que nosotros habíamos... que la gente se manoseaba, que estaban borrachos, que vomitaban en el baño, bababa. Y entonces bueno, la cosa es que... la cama tiene que ver con que a nosotros no nos renovaron el contrato, lo cual el coordinador está en todo su derecho, pero ya habían designado en la fiesta de fin de año del '90, habían designado el profesor y no nos avisaron nada. Nosotros en abril suponíamos que íbamos a trabajar, pero ya desde diciem... noviembre del año anterior se había decidido que no... Lo cual bueno, una cagada porque bueno, no me parece un manejo correcto."

Inclusive cuando los motivos de la no renovación del contrato pueden ser considerados por todos como razonables¹¹, el "manejo" de la cuestión es precisamente lo que genera críticas: el hecho de no ser avisados en el momento en que se decide la no renovación del contrato. Pero en este manejo criticado ("se puede aceptar o no que prescindan de uno, pero al menos que le avisen"), precisamente emerge la particularidad del sistema de contratación. A uno no lo "despiden" sino que el contrato se vence -siempre se vence y hay que renovarlo-: aquí está la flexibilidad del programa, pero también una alta cuota de discrecionalidad por parte de quienes deciden la renovación de los contratos.. La primer coordinadora general del programa cuenta al respecto:

"En tres o cuatro oportunidades tuve que enfrentarme con la decisión de no renovar contratos. El del coordinador de Saavedra fue el primero. En una de nuestras reuniones

⁹ Si la imagen del PCB que he dado hasta ahora era la de un programa cuya estructura determinaba un perfil específico, este ejemplo nos muestra claramente que no necesariamente es así, ya que como podemos ver conviven eventos que van desde un locro con una agrupación del FREPASO, hasta una peña con la Policía Federal. Es claro que como programa es algo más complejo, donde el carácter descentralizado y las características que van a ir asumiendo en relación al espacio local y en función del equipo de coordinación del momento determinaran el perfil o los perfiles de cada centro cultural.

¹⁰ La "peña del paquetito" es el nombre dado por esta profesora para referirse a las peñas internas al taller, donde cada uno lleva su "paquetito" -de comida y/o bebida- y con eso se arma el bufet de la peña.

¹¹ Por ejemplo, en uno de los centros culturales esto sucedió con la profesora de teatro quien a fin de año terminó con un grupo de dos personas y en una muestra de todos los talleres de teatro del programa a fin de año dicha profesora fue criticada por el entonces coordinador del área teatral.

semanales expuse en presencia de todos, incluido el propio interesado, las razones que me habían llevado a tal determinación. agregué que era mi responsabilidad tomar esa decisión. Estaba preparada para la reacción que podía prevalecer: solidarizarse con su par y cuestionar mi autoridad. Sin embargo confié en que iban a aceptar las razones aunque no lo expresaran. Ellos sabían que no era bueno en su trabajo. Lo importante era centrar ese hecho en los resultados del trabajo y diferenciar a los que realizaban bien sus funciones de los que faltaban a ellas." (Haurie, 1991:73)

En el relato de uno de los coordinadores acerca de una reunión con la directora del programa -a fines de 1994-, el uso del sistema de contratos aparece como amenaza o al menos como forma de marcar límites a distintas posiciones en pugna. Tras una discusión acalorada, la conclusión de la directora fue la siguiente:

"Lo que pasa es que ustedes se quedaron con el proyecto de los '80, estamos en los '90. En los '90 hay una modalidad de trabajo distinta, y el que no se pueda adaptar, bueno... se tendrá que ir. Porque la ventaja acá, nosotros contamos con una ventaja y es que son todos, todo el mundo es personal contratado mensualmente. Entonces, aquel que no se sienta, que no puede dar cuenta del proyecto de la nueva gestión, que de un paso al costado. Yo esto ya lo dije desde el primer momento'. Todo el mundo se miró"

El contrato es el vínculo que convierte a una persona en trabajador del programa; pero dada la modalidad de contratación y las dificultades presentes en la Municipalidad, el estatuto de trabajador del Programa Cultural en Barrios es bastante precario. Si la forma de contratación está en la base de la precariedad del trabajo realizado en el programa, vimos que la misma no es algo nuevo sino que corresponde a la estructura con que nace el programa. Pero también fuimos viendo que dicha forma de contratación en los '90 se precariza más y más debido a una serie de presiones sobre el salario de los contratados, a retrasos cada vez más prolongados en los pagos y a retrasos en la contratación misma de los trabajadores.

Algunas características de una institución particular

La pregunta que me formuló es: ¿cómo puede empezar a funcionar una institución municipal sin que estén garantizados los contratos de los trabajadores de dicha institución? Esto es algo realmente sorprendente. Cuando empecé a trabajar -1994- algunos centros ya estaban funcionando pero no había contratos ni se habían otorgado horas cátedras. La situación en 1995 va a ser más aguda ya que hasta julio no va a haber contratos firmados ni tampoco sueldos pagados. Tal como lo expresa una coordinadora:

"(Coordinadora)- Y bueno, en los barrios nos encontramos con esa realidad, con ese perfil de que... no se cobra, hay una inseguridad respecto a los contratos..."

(yo)- O sea, están trabajando medio en el aire

(Coordinadora)- Estamos trabajando en el aire, con la confianza nada más de Ana Villa, no? Lo que ella deposita de... uno le cree (se ríe). Entonces eso baja mucho, baja mucho la iniciativa, baja mucho las ganas de hacer cosas.

¿Por qué se empieza a trabajar si no se tiene la seguridad de que el trabajo que se realiza será remunerado, e inclusive sin la seguridad de que el mismo sea reconocido como parte del trabajo realizado por una institución municipal?. El hecho de que cada año los centros culturales abran sus puertas significa cierto reconocimiento institucional, al menos en cuanto al uso del espacio se refiere. Esto obviamente es el resultado de cierta confirmación de que el programa dicho año va a funcionar, confirmación que en el año 1995 estuvo dada por la garantía expuesta por la coordinadora general del programa, tal como lo expresaba la cita arriba mencionada.

Claro que la forma en que cada centro va a realizar sus actividades bajo estas condiciones va a variar. En algunos casos, por ejemplo en el Centro Cultural de San Telmo, se va a apostar a mantener un funcionamiento activo -talleres, actividades, promoción de las mismas-. En otros casos, si bien se abren las puertas del centro, las actividades se realizan sin ningún tipo de promoción o incentivo. Una profesora que iba a dejar el centro cultural de Balvanera por este y otros motivos, me decía,

"Cuando yo planteé en Balvanera que me iba porque no había gente, me dice el coordinador que en realidad él había decidido no incentivar el centro, no promocionarlo, porque si en algún momento nos llegan a decir que no había contrato, es decir que a nadie se le pagaba, después él con que cara miraba a los profesores... Lo cual yo le digo "Mire Jacinto, en realidad lo trabajamos igual, más o menos gente, más o menos promoción... se paga igual. Digamos, vamos a seguir sin cobrar se haga o no se haga promoción." El otro lo que me decía es que no había plata para hacer esa promoción. Con lo cual, bueno, por un lado está la cosa gratuita, la promoción gratuita... Entonces él me dice que no había plata para volantes. Entonces yo le pregunto que pasa con el bono contribución, que se paga cinco pesos mensuales; y él me dice que, bueno, hay muy poca gente que lo paga. Pero también se que el taller de yoga -que en realidad no debería funcionar porque yoga no... tiene otro nombre. La profesora de yoga es jubilada, entonces como no quiere entrar en estas cuestiones de, del CUIT y todo eso, cobra a los alumnos. Pero cobra, no se, ponele 10 pesos por mes, y se lo dan directamente a ella. Entonces como... digamos, este tipo de funcionamiento a mi no me... yo lo expuse en la reunión de profesores, en la primera que hubo, expuse que yo no estaba de acuerdo con esto, que se yo, y esto sigue igual... Bueno, también es uno de los motivos por los cuales no estoy ahí. Pero bueno, la cuestión es que están estos centros, que deciden no hacer promoción, no levantar, no hacer un carajo, y seguir así como si nada, casi no existiendo. Y están los centros que sí, que deciden poner pilas.... Lo que pasa que bueno esto llega, calculo yo que va llegar a un punto donde... las cosas están muy difíciles, eh..."

El problema es que si no se comienza a trabajar no se puede tener convocatoria, y si no se tiene convocatoria no se puede trabajar aunque después lleguen los contratos. La situación es complicada, por un lado comenzar a trabajar sin contratos y con retrasos en los pagos de los sueldos del año anterior, en cierta medida hace que estos dos elementos no sean imprescindibles para el funcionamiento del centro: al menos así lo demuestra el inicio de las actividades. Pero por otro lado, el comenzar a trabajar impone una situación de hecho: los centros existen, sus trabajadores trabajan, y la resolución del tema contratos y sueldos es un problema que debe resolverse en otras instancias de la interna municipal.

Pero qué razones tiene, en el plano personal, un trabajador del PCB para trabajar en estas condiciones, ¿por qué comenzar sin contrato y sin haber recibido los sueldos anteriores?. Si bien la experiencia de otros años establece cierta confianza en la resolución de la situación, el empeoramiento progresivo de la misma¹² no permite cerrar una explicación basada solamente en ella. La experiencia de otros años e, inclusive, de otras reparticiones municipales, establecen un marco de interpretación donde trabajar sin contrato y sin sueldos pagados a tiempo puede ser posible. Pero esta condición de posibilidad que emerge de sucesivas situaciones de hecho no alcanza para explicar por qué frente al empeoramiento de la situación sigue siendo concebible continuar trabajando, precisamente porque lo que cuestiona la agudización de los problemas es la categoría misma de trabajo, poniéndose en duda si lo que se realiza va a ser considerado como tal o no¹³. Pero entonces, ¿qué otros elementos están detrás del continuar 'trabajando' bajo estas condiciones?. Hablando de la situación del centro cultural de San Telmo, una profesora me decía que lo que se había decidido era

"...seguir con la colaboración de todos, no solamente de los profesores, sino también de los animadores, del coordinador... Salvo el personal de limpieza, que a ese se le está pagando

(Yo)- Eso lo paga...

(Profesora)- Eso lo paga la asociación de amigos, porque obviamente, yo como docente disfruto de mi trabajo, pero una persona que va a limpiar no tiene la gratificación que puedo tener yo, y digo bueno, yo llego a la clase y estoy buh, pero, me encanta y salgo contentísima de la clase. El tipo que va a limpiar no tiene este tipo de cosas. Entonces, a ellos se les paga, no sé si por hora... eso realmente no sé."

En la explicación dada por esta profesora, el tipo de trabajo que se realiza en un centro cultural en cierta medida es el que posibilita este estado de cosas -al menos como motivación-. Tanto en San Telmo como en otros centros, el trabajo que se realiza aparece como la justificación del compromiso que tienen muchos de los trabajadores del programa más allá de la situación contractual o de los pagos. Pero, como señalaba más arriba una animadora, *"nuestro trabajo es muy lindo, nos gusta mucho, pero... del aire no se vive."*

Este es uno de los puntos claves donde emerge la situación contradictoria que viven muchos trabajadores del programa: por un lado, como trabajadores de un programa municipal viven una situación laboral extremadamente inestable para unos ingresos que no solucionan la vida de un habitante de la ciudad de Buenos Aires -con el agravante de los atrasos en los pagos-; pero por otro lado, la motivación que muchos de ellos encuentran en el tipo de actividades que realizan -sean de 'animación cultural', de enseñanza, o como las consideren- los compromete con el trabajo desde algo más que el interés por el sueldo. Y esta situación

¹² Al igual que los sueldos, el problema de la firma de los contratos también fue cambiando con el tiempo, siendo 1995 el año más grave al respecto, tal como señalábamos anteriormente.

¹³ Pues en última instancia, la firma del contrato es precisamente la que instaura la actividad realizada como trabajo.

contradictoria le imprime al programa características muy particulares. Al fin y al cabo qué son los centros culturales, ¿una institución municipal o una asociación voluntaria?¹⁴.

La coordinadora que nos hablaba en el capítulo anterior del enorme esfuerzo invertido para realizar el evento de fin de año, continúa la entrevista citada con estas palabras,

“Bueno, entonces no podíamos exigir mucho a los profesores... Les exigimos hasta que les hicimos bastante porque...; con la profe del taller de periodismo un día nos quedamos toda la noche en mi casa compaginando un programa de radio, las canciones y no se que, 'después viene esto y...'. Pero desde su voluntad, ¿no?” (destacado mío)

Y la apelación a "su voluntad" no es un dato menor. La argumentación de la coordinadora partía de las siguientes premisas: a los profesores se les paga tarde, por ese motivo no les podemos exigir que se comprometan a hacer más de lo que hacen, de ahí que quien se compromete en una actividad lo hace desde su voluntad. Y en realidad es esta misma voluntad la que moviliza a los asistentes al centro cultural a colaborar en la preparación y realización de los eventos y otras actividades, tal como veíamos en el capítulo anterior..

Hay un suerte de **compromiso** que establecen no sólo algunos trabajadores del programa sino también algunos asistentes al mismo, y **que se funda en diversos significados otorgados al mismo o a las actividades que en él se realizan (o se podrían realizar)**. Para algunos, el centro cultural es un espacio a partir del cual realizar una serie de acciones importantes, interesantes o útiles para la comunidad, para otros es un espacio de realización en la actividad que uno desempeña -ya sea enseñando, aprendiendo o practicando cierta actividad-, en otros casos se señala el interés por mantener un espacio que, pese a sus defectos y sus problemas, tiene unas implicancias sociales que lo justifican, sea a partir de una redistribución de bienes culturales o para construir o reconstruir canales de comunicación y/o socialización. De ahí que el límite entre lo que es trabajo y aquello que no lo es sea difuso. Pero no sólo para los trabajadores sino también para aquellos asistentes a los centros culturales que se involucran en su dinámica más allá de su asistencia a un taller, ¿‘participan’ o ‘trabajan’?.

Entre el trabajo y la voluntad

En la dinámica del centro cultural de San Telmo se podría decir que hay una suerte de "el que está, opina"; y "el que está" es aquel que va a las reuniones (generales o de profesores), que presenta propuestas, que colabora en la realización de los eventos; básicamente, que participa con un plus a su estar ahí por un trabajo o por su participación en las actividades de un taller. En este sentido, la mayoría de la gente -profesores y talleristas- pone el acento en los talleres: el dar o asistir a las clases o a las actividades. Pero hay quienes lo hacen en el plano del centro en general, estando en la organización de los eventos, participando en las pequeñas decisiones que hay que tomar en ellos o proponiendo actividades.

¹⁴ Es obvio que el PCB constituye una institución municipal si como tal entendemos a todas las organizaciones que pertenecen al municipio. Después voy a volver sobre esto, de todas maneras, lo que quiero destacar con esta pregunta son los sentidos otorgados a dicha institución.

Claro que no todo aquel que participa de esta manera queda incluido en el núcleo de trabajo que toma las decisiones en el centro. ¿De qué depende? De que se dediquen -que inviertan tiempo en el centro, que vayan a las reuniones, a las actividades, a la organización de las cosas-, y que compartan ciertos criterios con la gente de la coordinación -de cómo hacer las cosas y del tipo de cosas para hacer-. En el plano general del programa, como decía en el capítulo anterior, esto va a depender del espacio otorgado por la coordinación de cada centro a trabajadores y asistentes, y por ende, del tipo de participación que se puede realizar en cada lugar. Ahora, ¿qué relación se establece entre esta "voluntad" y el centro cultural como institución?

Mover sillas para la realización de un evento no involucra a nadie de por sí en las decisiones de una institución, pero analizando la forma de inclusión de personal en el centro cultural de San Telmo se puede decir que el hecho de participar en estas actividades no es menor. Algo que aparece en la historia de los centros es que aquel que se incorpora informalmente en el núcleo de trabajo del centro, puede con el tiempo pasar a integrarlo formalmente. En San Telmo hay muchos casos: el caso del encargado de difusión quien empezó como tallerista en el '85 y durante ese año se fue 'metiendo y metiendo' en la dinámica del centro, siendo el primer presidente de la recién creada Asociación de Amigos, y pasando a desempeñarse como encargado de difusión en el '86, y más tarde como animador. El caso de una ex-animadora quien empieza bailando en el taller de tango, pasa a dar clases en el taller de expresión corporal y termina como animadora. El caso del profesor de tango quien también se incorpora como tallerista en el taller de tango, pasa a dar clases de tango y termina siendo coordinador interino durante la última mitad del '94. También es el caso de la profesora de tango, las profesoras del taller de Juegos Teatrales, y la lista puede seguir. Pero esto no es sólo en San Telmo sino que es una dinámica que se da en otros centros culturales, tanto en el caso de coordinadores, como de animadores y profesores (tal como surge en entrevistas realizadas a distintos trabajadores en Mataderos y Barrio Mitre, por ejemplo). Y es que esta **dinámica** no es producto del azar ni el resultado de prácticas establecidas por los equipos de coordinación por su propia cuenta, sino que **corresponde a ciertos lineamientos con que nace y se desarrolla el programa.**

El lugar otorgado a la participación y a la recreación de vínculos entre los vecinos dentro de los centros culturales está relacionado fuertemente con esto, ya que a la larga ¿qué mejor animador cultural que un vecino del propio barrio¹⁵ que conoce y comparte la dinámica del programa?. La coordinadora del centro cultural de La Boca, en un informe presentado en 1987, decía,

"Y ya al terminar un pensamiento: que sí y ojala todos estos centros continúen, y cuando por natural lógica no estemos nosotros coordinando estas actividades, sino sean los mismos del Barrio quienes lo hagan (noble anhelo que creo tiene todo coordinador), propondría a Miguel, su nombre completo: Miguel A. Terrini como el coordinador natural y real de La Boca, y así después de su taller, se quitaría la grasa, usaría su aspecto medio de intelectual,

¹⁵ En una presentación al Simposio "Las Políticas Culturales y la Antropología Argentina Actual", uno de los miembros del primer equipo de gestión del programa -1984/1988- llama "líder natural" a un vecino incorporado como coordinador (Ramírez, 1988:9).

para trazar la política cultural que necesite este precioso barrio de Buenos Aires.” (Istillarte, 1987:20).¹⁶

De hecho hay una apuesta a incorporar a aquellos que, aunque no sean del barrio, se vayan comprometiendo en la dinámica del centro. Esta es la estructura en la que debemos interpretar las carreras mencionadas en el caso del centro cultural de San Telmo y también en la de otros centros¹⁷. Pero entonces, si corresponde a una dinámica propia del programa, ¿qué principios operan en su organización y como se llevan a la práctica?

Las dificultades de los límites

La idea de que los verdaderos animadores son los del propio barrio, la conveniencia de incorporarlos en la estructura del programa, así como la concepción de que hay conocimientos que se pueden compartir a través del trabajo de voluntarios¹⁸, dan cuenta del desarrollo que va teniendo el programa desde su surgimiento. Como señalaba en el capítulo 2 y 3, el programa nació con una propuesta acotada y definida cuya reformulación comenzó a realizarse ya desde el primer año de funcionamiento¹⁹. Si la cultura no era exclusivamente lo artístico y si el trabajo no se limitaba sólo a dar clases, la cuestión debía reconceptualizarse. Y es en esa reconceptualización donde emergen la incorporación de diversos saberes, la impugnación de una fuente exclusiva de legitimidad de un saber o una práctica (el ‘título habilitante’)²⁰, y la construcción de un espacio de producción cultural y no simplemente de relaciones de enseñanza-aprendizaje. La historia de esta reconceptualización es la historia del desarrollo del programa durante la primera gestión del mismo, que a nivel conceptual se corresponde con la importancia otorgada al concepto de “animación cultural” como estructurador de las prácticas

¹⁶ La coordinadora general del programa, en el libro donde recoge su experiencia frente al programa, incorpora este comentario y agrega ‘[E]n algún tiempo más, si todo seguía por el camino que estábamos trazando, sería el nuevo coordinador. Se lo impidió el cambio de gobierno.’ (Haurie, 1991:67)

¹⁷ Con esto no quiero decir que no tuvieron lugar prácticas de clientelismo político, de nepotismo o ‘amiguismo’. más adelante veremos estos aspectos. Ahora me interesa desarrollar ciertas concepciones presentes en el programa que le imprimen características particulares.

¹⁸ Respecto al trabajo voluntario, Haurie señala que “[E]l trabajo voluntario puede hacerse de diversas maneras. El que más se conoce es el de juntar plata como hacen los cooperadores, que en muchos casos terminan erigiéndose en un poder paralelo, en lugar de integrar un poder compartido. No desdeñábamos esa tarea (...), tampoco las de tipo logístico. Pero nos interesaba también desarrollar otras: compartir los conocimientos que cada uno tiene era una de ellas. (enumera distintos ejemplos) Estos voluntarios eran distintos a los que ofrecían su trabajo en esos términos con la expectativa de una futura remuneración, lo que era absolutamente lícito. Lo único necesario entonces era que estuviese perfectamente aclarado. (Haurie, 1991:73-74) (destacado mío). Los ejemplos enumerados corresponden a talleres realizados sobre historia del arte, ikebana, papel maché (Saavedra), apoyo escolar (Soldati), y a otros saberes que a manera de ejemplo son enumerados por ella, tales como cocina, cuidado de plantas, mecánica. cómo hacer determinado trámite, cómo funciona un banco.

¹⁹ Ver también Winocur, 1996:81-87.

²⁰ Por ejemplo, en referencia a una mujer “autodidacta” que se ofrece para dar un taller literario, Haurie señala “[N]osotros no exigíamos títulos, su producción y su propuesta eran suficiente curriculum.” (Haurie, 1991:61)

del programa. En una de las formulaciones más acabadas realizadas durante dicha gestión (Haurie et al, 1989), hablando del peso de espectáculos y cursos en relación a lo característico del programa, se señala que,

“Se aprovecha este aporte [de los espectáculos y los cursos], pero necesariamente se da paso a la “animación” a la revitalización de prácticas sociales y artísticas, que antes no se valoraban como tales. Por animación cultural entendemos todas las acciones que se desarrollan en los barrios desde el Programa con el objetivo de estimular a la gente a que piense y produzca por sí misma en su tiempo libre en espacios convencionales y no convencionales. El Programa Cultural en Barrios apunta al tiempo libre por considerarlo como “un área de mayor factibilidad social y política para una acción cultural y educativa”. (Sirvent, 1988)²¹.” (Haurie et al.,1989:5-6).

La conceptualización a fines de la primera gestión del programa, entonces, tiene a la ‘animación cultural’ como el eje estructurador de sus prácticas. Pero, ¿quién es un animador cultural? Aquel que a través de su actividad genera esa “*revitalización de prácticas sociales y artísticas, que antes no se valoraban como tales*”. Describiéndose al trabajo que realizan maestros de los talleres, coordinadores y maestros voluntarios; Virginia Haurie termina cada descripción diciendo: “[P]ero si además sabe escuchar, promover y desarrollar aptitudes, olfatear intereses, unir y desinhibir, ese maestro [coordinador o maestro voluntario] es también una animador socio-cultural.” (Haurie, 1987:9-10).²²

Sin desechar la especificidad de saberes para el desarrollo de algunas actividades -ser profesor de un taller, por ejemplo-, vemos que animador cultural puede ser cualquiera que tenga las aptitudes antes mencionadas. Pero, ¿cómo evaluar que alguien posea dichas aptitudes? A partir de las prácticas que ese alguien desarrolle en el centro cultural, o bien en el marco de actividades culturales o sociales realizadas en el espacio local donde el centro cultural se asienta y, que tengan algún tipo de relación con el mismo o al menos que adquieran la suficiente visibilidad para ser percibidas. ¿Y quién lo evalúa? El equipo de coordinación del propio centro cultural.²³ En esta dinámica, es lógica la incorporación de aquellos que se comprometen con el funcionamiento y las actividades del centro.

²¹ La cita de María T. Sirvent corresponde a “Cultura popular y educación en la Argentina”, ponencia presentada en el 2º Seminario Regional del Proyecto Desarrollo y Educación en América Latina y el Caribe”, Tegucigalpa, Honduras, (página, 19).

²² La idea de animación cultural, y con ella la figura del *animador*, está ligada a la institucionalización de las políticas culturales a nivel internacional a fines de los ‘60 y principios de los ‘70, siendo la figura ‘profesional’ correspondiente a la implementación de las mismas. El artículo de Roy Shaw publicado en el *Cahiers D’histoire Mondiale* 14(3) es un análisis de la figura del animador cultural y el papel que debe desarrollar en la implementación de políticas culturales. Una definición que atrapa el sentido con el que está pensando dicha figura es “[L]os animadores son personas que avivan, que traen vida; ellos son misionarios de las culturas, o (cambiando la analogía) el frente de las tropas en la implementación de la política cultural.” (Shaw, 1972:462) (traducción propia).

²³ En la práctica, no existe nada como una “*evaluación de capacidades para ser animador cultural*”, ni tampoco reuniones en las que el equipo de coordinación se sienta a discutir las capacidades de tal o cual persona; esto es un intento por racionalizar un proceso que no existe de manera pura, pero cuyos elementos son las características sobre las que se desarrolla la estructura del programa.

¿En qué medida esto se lleva a la práctica y bajo qué formas? ¿Qué consecuencias tienen en la estructura del programa estas concepciones?, o mejor dicho ¿cómo lo moldean -si es que logran hacerlo-?

De los objetivos mismos del programa surge la figura de un trabajo básicamente asentado en el compromiso que se establece con una propuesta de acción cultural determinada y que requiere de sus trabajadores algo más que un trabajo con funciones específicas. De allí que el trabajo realizado dentro del mismo no fuera exclusivamente un trabajo remunerado por la enseñanza de determinada actividad en el caso de los profesores de talleres, ni tampoco el de un director-administrador en el caso de los coordinadores y animadores. Dicho compromiso va a ser reformulado con el desarrollo del programa, intentando encuadrarlo en la noción de animación cultural, entendida como “*el conjunto de acciones dirigidas a generar procesos de participación de la gente tendientes a la dinamización del cuerpo social*”²⁴ (Haurie, 1991:192). De hecho, lo que sucede, es que muchos trabajadores y no trabajadores del programa que participan en los centros culturales, lo hacen desde el compromiso que establecen con el centro cultural en tanto institución desde la cual desarrollar una “*militancia*”²⁵ cultural, social o inclusive política para algunos. Como vimos, la reformulación del programa está intrínsecamente vinculada a esta concepción, intentando institucionalizarla en una estructura que permitiera su desarrollo.

Tras unos años de funcionamiento, la primer coordinadora general del programa señala,

“Este Programa no tiene modelos fijos, es una construcción genuina de quienes participamos en él en base a la experiencia, experiencia que va marcando una tendencia es por lo tanto, la construcción de un nuevo oficio.

Es entonces que, dentro de un marco dinámico, flexible, innovador, con capacidad de adaptación a los cambios sociales y culturales, fueron tomando cuerpo los distintos Centros Culturales de los barrios. En consecuencia, cada Centro es particularmente distinto a los demás sin que esta diversidad signifique un distanciamiento de la filosofía que impulsa el Programa Cultural en Barrios y así hemos ido forjando, desde agosto de 1984 hasta el presente nuestra identidad.” (Haurie, 1987:5-6)

Interpelando el lugar de la enunciación, uno podría decir que las palabras de la coordinadora corresponden a una justificación *a posteriori* de la forma que asumió el programa.²⁶ Pero dejando de lado el tono ‘promocional’ de la cita y analizando el desarrollo del programa durante su primer gestión, es cierto que durante la misma hay una maduración de la propuesta en terminos teóricos y prácticos; maduración que se traduce en el intento de

²⁴ Esta forma de considerar a la animación cultural aparece citada por la primer coordinadora general del programa en una comunicación interna a los coordinadores de centros culturales, programas especiales y áreas de la Unidad Central, (PCB, 1988:2), y luego es reproducida en su libro “*El oficio de la pasión*”. Al estar presentada en comillas es de suponer que la cita ha sido extractada de algún lado aunque en ninguno de los casos se aclara de donde.

²⁵ Le agradezco a Santiago Rosenberg los comentarios y sugerencias respecto al carácter “militante” que adquiere en muchos casos el trabajo desarrollado en el marco de los centros culturales.

²⁶ De hecho esa es la interpretación que realiza la gestión de Beatriz Martínez en el Diagnóstico de Situación del PCB en 1993. Ver PCB, 1993d:2-5.

institucionalizar un programa de características flexibles garantizando la permanencia de las mismas pero sentando las bases para su funcionamiento a futuro. Esto puede ser rastreado en el desarrollo de los talleres conjuntos con el Programa de Educación Popular del Instituto de Ciencias de la Educación de la UBA; en la elaboración de documentos y escritos sobre el programa realizados por distintos integrantes de la Unidad Central y por algunos coordinadores de centros culturales donde cada vez se establecen con criterios más definidos estructura, roles y funciones; y en la concreción de la Casa del Animador Cultural²⁷ como espacio de reflexión y formación, donde compartir las experiencias de animación cultural. La pregunta es, ¿esta maduración logra institucionalizarse?

En primer lugar, el carácter descentralizado y el “éxito” de la propuesta en los primeros años, le permiten al programa desarrollarse con una autonomía bastante grande respecto a la Secretaría de Cultura, constituyendo una experiencia bastante novedosa en relación a las acciones culturales del municipio. Tras el puntapié inicial -dado por quien concibe el programa, el Secretario de Cultura Pacho O’Donnell-, el desarrollo de la propuesta se da al interior del PCB, si bien hay cierto reacomodamiento en las relaciones entre secretario y programa con la asunción de Felix Luna como Secretario de Cultura. Relacionados a través de la Unidad Central -pero también de forma horizontal en algunos casos-, los centros culturales van a tener un desarrollo bastante independiente, centrado en la puesta en práctica de una acción cultural articulada con los espacios locales donde los mismos se asientan. Hablando de la diferencia entre los centros culturales, el documento producido a finales de la primer gestión que mencionaba anteriormente, señala,

“La producción en los Centros Culturales no tiene niveles parejos de proyección y desarrollo. varía de un Centro a otro, de un taller a otro, de una actividad a otra. En muchos casos depende del grado de madurez del grupo, equipo, o taller, que no pasa necesariamente por la antigüedad sino por la claridad de la propuesta y el grado de flexibilidad del coordinador, maestro o promotor para adecuarla a las necesidades e interés de los participantes. Junto a las experiencias citadas, conviven propuestas cerradas en sí mismas que reproducen modelos rígidos y estereotipados. Esto se debe en parte a la dificultad para reunirse y reflexionar sobre la tarea, a raíz de las exigencias que plantea la práctica cotidiana, intensa y con urgencias permanentes. Por otra parte, la heterogeneidad de la formación y experiencia del conjunto de los promotores del Programa dificulta la tarea de discusión y sistematización de criterios comunes de trabajo.” (Haurie et al., 1989:13-14)

Esta heterogeneidad -que va a aparecer mencionada en numerosos documentos- está vinculada, por un lado, a la inserción local que se pretende tengan los centros culturales, y por otro lado, al desarrollo de un equipo de coordinación y de trabajo que -tal como veíamos en el capítulo anterior- establecerá márgenes particulares de participación. Ahora, como se señala al final del párrafo, los diferentes perfiles y orígenes de sus trabajadores van a imprimirle a los centros culturales y al programa en general diferencias muy significativas. Como bien señala Rosalía Winocur,

²⁷ Inaugurada el 25 de mayo de 1988 en Constitución, la Casa de los Animadores Culturales fue concebida como un espacio para “la formación y transferencia de experiencias de los trabajadores del programa” (Haurie, 1991:160 y ss.).

“La distancia cultural entre los objetivos de la política, el perfil de sus promotores y la realidad de su instrumentación, instituyó una tensión en el programa prácticamente desde sus inicios. Esta tensión llevó a fijar la atención en el papel de los promotores, en tanto mediadores de las políticas y los sesgos que le imponían a su práctica cultural. Sus orígenes disimiles y formaciones dispares condicionaban la interpretación y la ejecución de las políticas del programa, generando en muchos casos la coexistencia de concepciones pedagógicas y culturales antagónicas.” (Winocur, 1996:79) (resaltado mío)

Esto es fundamental tenerlo en cuenta, ya que es sobre esta base que se lleva a la práctica una acción cultural del gobierno local cuya definición de la práctica de sus trabajadores está asentada en una noción poco definida (o al menos, difícil de definir en términos prácticos) como es la de animación socio-cultural, la cual termina siendo la puerta de entrada de diversas concepciones, algunas de ellas -inclusive- antagónicas. De allí que el desarrollo de muchos centros culturales es el desarrollo de espacios particulares sostenidos por el trabajo -remunerado y voluntario- de diversos participantes comprometidos con su funcionamiento desde diversas concepciones. Precisamente, **la tensión del programa es establecer una estructura formal fundada en la participación** -cuyos trabajadores serían especialistas en desarrollar-, **y los contenidos concretos que le asignan a su participación distintos trabajadores y participantes. Tensión que da por resultado el desarrollo de espacios particulares condicionados por la praxis concreta de dichos actores y no con la dinámica de un programa municipal.**

La percepción desde los centros culturales -de trabajadores y también de algunos participantes- es que ellos si bien están insertos en la municipalidad en realidad son otra cosa. Hablando de las instituciones municipales que participan en el Consejo de Cultura Barrial formado bajo la Intendencia de Carlos Grosso, un trabajador de un centro cultural me decía:

“(...) en realidad, bueno, son como el centro cultural, se llaman municipales pero... por un lado. Pero en realidad somos más... intentamos comprometernos más con el laburo del barrio que con la cosa municipal.”

Esta distancia trazada desde los centros culturales con “lo municipal” está en la base de las disputas establecidas entre ellos y la Unidad Central, siendo esta última la instancia municipal con la cual se debe trabajar, lidiar y negociar para seguir funcionando. Claro que para los integrantes de la Unidad Central, las otras agencias municipales con las que ella está relacionada -e inclusive con la propia Secretaría de Cultura en algunos casos- son las “instancias municipales” con las que se debe trabajar, lidiar y negociar para seguir funcionando. No obstante, no por nada es sobre la tensión entre centros culturales y Unidad Central que se realizan la mayor parte de los esfuerzos -tanto teóricos como prácticos- desde aquellos que construyen el programa durante los primeros años. Pero al parecer, cuando en teoría adquiere mayor madurez el programa, los conflictos que emergen por el recorte de presupuesto en el año 1988 nos permiten entrever que los centros culturales son más un espacio particular y que sus trabajadores no tienen tan claramente definido que su trabajo no es “participación” sino que debe ser trabajo “para” la participación. Frente a la disminución de presupuesto que se produce a finales de dicho año comienzan a realizarse asambleas que desembocan en la presentación de un petitorio y la realización de unas jornadas públicas. Es muy interesante una comunicación interna producida por la coordinadora general del

programa en la que comunica lo que se resuelve en una de esas asambleas, pero donde también llama la atención sobre las confusiones que tenían algunos de los trabajadores del programa:

“Hemos podido observar algunos puntos relevantes a tener en cuenta: la situación de algunos funcionarios, (coordinadores, animadores y maestros) con los roles confundidos y sin tener claro cuál es la actitud que les cabe en estas ocasiones análogas; la yuxtaposición de reivindicaciones de vecinos, talleristas, maestros, etc. Llegando a no quedar claro que persigue cada uno, ya que a veces hay intereses parcialmente contrapuestos o divergentes (...)” (PCB, 1988:4) Y agrega *“[P]ensamos que a los funcionarios de estas actividades de definida praxis participativa nos cabe una clara responsabilidad frente a estas situaciones, estar atentos, escuchar, e intervenir aportando datos, clarificando, ayudando a discernir cuál es el rol a cumplir por cada interviniente. La función consiste en estar no al frente, ni ausente o atrás, sí a los costados, acompañando, ayudando a que el proceso, que también lo es de aprendizaje de cómo organizarse, se cumpla de manera transparente, condición ineludible para que sea democrático.”* (PCB, 1988:4-5)

Los límites entre el trabajo y la participación, entre lo voluntario de las acciones y lo normativizado por una estructura municipal, parecen no ser los mismos para todos los integrantes. Pero en realidad esto no es algo que emerge como una ‘anomalía’ en los centros culturales, pues al fin y al cabo, el compromiso que mantienen los trabajadores con su centro cultural ¿no es el resultado lógico del carácter de su trabajo?.

La irrupción de lo institucional (o los límites de una asociación voluntaria sumamente ingrata)

Al principio de este capítulo presenté ciertas características que emergen del trabajo de campo, las cuales fui analizando hasta llegar a cuáles son las bases que surgen de la formulación del programa y que permiten comprenderlas. Pero ahora debemos remontar el curso de los acontecimientos otra vez para ir viendo cual fue su desarrollo.

Tras el cambio de gobierno en 1989 es el carácter institucional del programa el que emerge, quedando claramente demostrado que el mismo es una estructura independiente de los sujetos que lo ocupan en determinado momento. Que hay distintas maneras de realizar un traspaso de gobierno es indiscutible, pero también lo es que el reemplazo de un partido por otro en la función de gobierno produce un cambio tanto de funcionarios como de objetivos y expectativas. Y precisamente es aquí donde surge el carácter peculiar del programa pues sus trabajadores no son ni “funcionarios políticos” -cuya lógica de reproducción está dada por el voto-, ni tampoco “burócratas” -cuya lógica de reproducción se asienta en procedimientos administrativos-²⁸. Frente a esta peculiaridad, la flexibilidad de la estructura de contratación del programa es la fórmula que permite el reemplazo de trabajadores sin que se traduzca en una situación traumática para el programa (por supuesto que sí para los sujetos). La lógica de reproducción de aquellos trabajadores con cargos de responsabilidad²⁹ que se mantienen en

²⁸ Ver Weber, 1992 [1922], 173 y ss., y 1060 y ss.

²⁹ Coordinadores y animadores de centros culturales.

sus cargos puede ser interpretada como una lógica de negociación a partir de una serie de recursos determinados: las relaciones en el interior de la estructura municipal y con los partidos políticos, la dinámica del centro cultural y, el rango de apoyos posibles, tanto del espacio local como en general.

El Estado local, entonces, irrumpe en determinadas situaciones anulando lo voluntario de la construcción del programa o de los centros culturales. Históricamente los cambios de gobierno suelen marcar ese límite, cambiándose los equipos de coordinación y reemplazándose profesores. Si el tipo de trabajo que se realiza está íntimamente ligado a las relaciones construidas desde la coordinación del centro -tanto al interior del centro como en relación al barrio-, el reemplazo del mismo suele estar acompañado de una desestructuración de dichas relaciones que marcan el inicio de una nueva etapa. Este suele ser la forma que asumen los cambios de personal en muchos casos, aunque el cambio de una figura como la de coordinador no necesariamente supone dicha reestructuración si se mantiene el equipo de coordinación -animadores y aquellos que participan en el grupo de decisión del centro- en sus cargos o con poder de injerencia. Durante el trabajo de campo esto sucedió tanto en el centro cultural de San Telmo como en el de Barrio Mitre, donde el cambio de coordinador/a no significó una transformación radical ya que el equipo de coordinación no se vio alterado en su conjunto.

Si bien no faltan los comentarios respecto al interés de algunos militantes radicales o funcionarios de ese gobierno por usar “políticamente” el programa -y sus cargos-, existe un consenso en que el PCB logra mantenerse durante el gobierno radical por fuera de una lógica de favores políticos o de contratación de militantes por el simple hecho de ser militantes. A diferencia de otras instituciones municipales que sí fueron ocupadas por la militancia partidaria en razón de su pertenencia a la misma y como forma de mantenerla rentada, ese no parece ser el caso de PCB durante el gobierno radical de la ciudad. La situación con el cambio de gobierno en 1989 parece transformarse, aunque debemos ser cautelosos en las explicaciones que damos. Hay dos tipos de situaciones que debemos distinguir, si bien en la práctica están unidas. Por un lado está el reemplazo de funcionarios del rango de coordinadores de centros culturales o de la Unidad Central que si bien puede ser vista por funcionarios de la gestión anterior como la primacía de una lógica política partidaria, tiene más que ver con la indefinición del lugar de trabajador del PCB, lugar que en el caso de coordinadores y animadores va a ser resignificado por las autoridades entrantes como el lugar de un funcionario político. En este sentido, el nombramiento de personal políticamente afin no es algo sorprendente. El asunto es la lógica bajo la cual se otorgan esos cargos y la forma de distribución que los mismos tiene en el resto de la estructura del programa y en el interior de los centros culturales.

La lógica descrita por Oscar Grillo -en el capítulo 2 de esta tesis- que opera en la distribución de cargos en el interior de la municipalidad, aparece ratificada en muchas de las entrevistas realizadas, no sólo con trabajadores de los centros culturales, sino con funcionarios políticos del gobierno justicialista. Un profesor del centro cultural de San Telmo lo explicaba en los siguientes términos, “...en el gobierno de Grosso lo que pasó fue lo siguiente: los centros culturales son un buen lugar para, como el resto de la administración pública, para darle sueldo a tus militantes, entonces, en el centro cultural hay un montón de cargos, un montón de espacio, de cargos, donde era muy fácil colocar a los dirigentes que quedaron afuera de la repartija, bueno, darles un sueldo, un laburo, una función. Entonces, es un lugar para rentar militantes. Y yo creo que eso, no es lo único, pero eso cagó mucho el programa, eso cagó mucho al programa, porque... primero porque es gente que no le importaba

demasiado, segundo que no era gente capacitada para esto. O sea, yo no vi que nadie labore con las pilas -al margen de capacidad-, nadie labura con las ganas que labura la gente de San Telmo. Esa gente trabaja, le pagan por trabajar esas tres horas todos los días ¿no?, pero a la mañana van a hacer volantes, van a distribuir gacetillas a las radios, van a buscar equis cosas; gente que labura todo el día en función de esto; y eso no pasa en otros CC.”

Un funcionario -de origen peronista- que acompaña a O'Donnell en la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires como director de uno de los programas que en ese momento se crean y que luego va a trabajar un tiempo bajo el gobierno justicialista de la ciudad, me señalaba,

“Pacho no pagó con el programa, o sea, no usó a los programas para recompensar a alguna gente, y eso lo ves en la composición que teníamos. Esta bien, había muchos radicales, pero la cuestión era que se trabajaba más allá del lugar del que venía cada uno. Después no, el criterio posterior fue otro. El programa se convirtió en un juntadero, era un coto de caza para poner gente, recompensar a alguno.”

Aunque para otros, tampoco fue más exagerado que otras áreas del gobierno municipal. En una evaluación realizada por la comisión de cultura de una agrupación política se señala que si bien existía la creencia de que el PCB era el lugar de pago político por excelencia, *“en los hechos no lo fue en mayor medida que otras dependencias municipales sin carrera profesional.”* (Comisión de Cultura y Comunicación del Frente Grande, 1995:13).

Nuevamente aquí debemos tener en cuenta las particularidades de cada centro cultural y el desarrollo particular que se da en cada uno de ellos tras el cambio de gobierno. Son pocos los coordinadores que van a permanecer en sus puestos³⁰ -el caso de San Telmo es uno de ellos-, desarrollándose un trabajo que tiene cierta continuidad con lo que se había desarrollado en la gestión anterior³¹. En otros centros culturales, con el nombramiento de funcionarios van a entrar a trabajar personas comprometidas en la militancia política o social en el barrio y aquí vamos a tener diferencias en la forma en que desarrollan su trabajo. En algunos de los centros, el nombramiento de punteros políticos es la puerta de entrada de militantes de la zona para realizar tareas de las que no sólo no se tiene idea sino en las que mucho no se apuesta. En otros, directamente se nombran a familiares en los cargos de dirección o para la realización de talleres. Y en otros centros culturales, más allá de la procedencia de los funcionarios nombrados, se va a seguir desarrollando el trabajo de los centros culturales con los matices otorgados por las perspectivas específicas de cada uno pero bajo el presupuesto del desarrollo de un trabajo a partir de cierto compromiso asumido con el centro cultural.

³⁰ Con certeza uno, aunque según algunos entrevistados eran dos otros.

³¹ En los casos de aquellos trabajadores que perduran en sus funciones se nota cierto proceso de ‘profesionalización’, al menos en términos de pérdida de deslumbramiento por la tarea realizada y de adquisición de determinada formalización de procedimientos para la realización de las acciones. Una mirada retrospectiva sobre los eventos en San Telmo nos permiten entrever un proceso que va del descubrimiento a la profesionalización, la cual nunca termina de completarse debido a las condiciones en las cuales se trabaja. Uno nunca puede llegar a profesionalizarse precisamente porque no hay espacio institucional que reconozca el trabajo realizado como el trabajo de un especialista determinado: el animador cultural.

En este sentido, las diferencias entre los centros van a seguir siendo la característica del programa pero, a la explicación de las causas dada por la gestión anterior, debemos incorporar ahora la existencia de centros que fueron ocupados por funcionarios que desarrollan un lógica clientelar para el nombramiento de cargos y el desarrollo de sus respectivos centros. Y como vimos al principio de este capítulo, todos atravesados por una precarización y un ahogo presupuestario que va a ir creciendo año a año.

En la caracterización que hace de una asociación voluntaria, David Sills señala que la misma corresponde a un grupo organizado de personas que: es formada en función de algunos intereses comunes de sus miembros, donde el ser miembro de la misma es voluntario -no obligatorio ni adquirido por nacimiento-, y que existe independientemente del Estado (Sills, 1968:362-363). Tomando en cuenta su pertenencia al Estado Municipal, es claro que el PCB no se adecúa a una asociación voluntaria. Y si consideramos los intereses comunes de sus miembros y la no obligatoriedad del vínculo establecido, vemos que son rasgos presentes no sólo en este programa sino en muchas otras instituciones municipales tales como una sala de salud o algunos programas de viviendas. El Programa Cultural en Barrios claramente es una institución municipal. No obstante, esta comparación con una asociación voluntaria me parece útil como forma de señalar algunas características particulares del programa y que están vinculadas a la forma en que se construye el lugar de trabajador del mismo. Tomando en cuenta la distinción señalada por Weber que nombraba arriba, vemos que el lugar del trabajador del programa es difícil de categorizar dentro de una organización estatal. Como funcionario (burocrata) choca con la precariedad institucional que caracteriza al programa, como militante choca con la institucionalidad del programa entendida simplemente como la pertenencia a una estructura municipal sujeta a los cambios de gobierno y sin siquiera tener garantizado un espacio para los trabajadores que no corresponden a lo que tradicionalmente se denominan “funcionarios políticos”.

Obviamente que el Programa Cultural en Barrios es una institución municipal si nos referimos exclusivamente a su pertenencia al Estado, pero si dejamos por un rato de lado esa característica, por un lado, es una institución bastante peculiar por cómo se conforman sus equipos de trabajo y por el peso de lo voluntario en la dinámica de la misma; pero por otro lado es una “asociación” terriblemente ingrata ya que cuando emerge el carácter institucional de la misma su independencia de los sujetos es implacable en relación al compromiso que habían establecido los mismos. Este carácter contradictorio proviene de una serie de significados otorgados al trabajo dentro del programa, los cuales aunque no logran institucionalizarse tampoco son reemplazados por nuevos significados con las gestiones que continúan en la dirección del programa. Así, el desarrollo futuro del programa va a estar marcado por la presencia de lógicas clientelares en el marco del gobierno local, paralelamente al desarrollo de algunos centros culturales que mantienen cierta apuesta del compromiso establecido desde la figura del animador cultural, todos, eso sí, bajo el peso de una ajuste cada vez más marcado.

Inicié este capítulo estableciendo como objetivo cerrar el eje abierto en los dos anteriores, esto es, a partir del recorrido de las actividades que se realizan en un centro cultural me concentré aquí en los significados otorgados al trabajo que se desarrolla en los mismos y las particularidades que le imprimen al desarrollo de los centros culturales y al programa en general. Pero ahora se impone la necesidad de analizar cuál es la relación que los mismos mantienen con el espacio local donde los mismos se insertan. Vimos los centros culturales

desde adentro, pero hasta ahora la dinámica que se establece en los espacios locales donde se asientan no fue abordada frontalmente. De eso se trata lo que sigue a continuación.

Capítulo 8

"PELEANDO POR EL CENTRO": LOS PROBLEMAS DE LOS "BARRIOS"

"Uno idealiza, quiere que todos se integren, pero en la realidad existen las barreras. Esa es la realidad."

(Palabras de una coordinadora de un Centro Cultural Barrial del Programa Cultural en Barrios)

La presencia de los otros

" El quinto pelotazo que sonaba contra las puertas del patio, y la verdad que sonaban como un petardo. Uno de los lados del patio cubierto de la escuela da al patio descubierto de la misma donde están las canchitas de deportes. Todo ese lado son puertas -metal y vidrios, protegidos por una estructura de alambre-, así que cada pelotazo que rebotaba contra alguna de las puertas retumbaba en todas la demás.

¿Cómo entraron ahí los pibes? Saltaron la reja que divide las canchitas de la escuela de la cancha de fútbol de la esquina. Muchas veces la saltan y se ponen a jugar en las canchitas de la escuela. ¿Quiénes? Los chicos de en frente, del PADELAI¹, según dicen todos².

La verdad que los pelotazos te sobresaltaban, pero en otros momentos donde había pasado lo mismo después de un rato los pibes dejaban de jugar. Ese día parece que la cosa seguía y frente al gesto de alguno de la clase, los pelotazos se hicieron más frecuentes.

Para la compañera del taller con quien estaba bailando cada pelotazo era como una puñalada. "¡No puede ser! Lo hacen a propósito", me dice ella. La señora estaba especialmente nerviosa con los pelotazos, ya le había ido a decir a la profesora, según me dijo. Cuando terminamos de bailar se fue a la oficina donde está la coordinación del centro cultural. Al rato volvió, la gente seguía bailando. Algún pelotazo contra las puertas volvía a sonar, pero la clase seguía.

En eso la profesora nos llama y nos empieza a señalar algunas cosas que está viendo de como estamos bailando. Otro pelotazo y la señora que había bailado conmigo se pone muy nerviosa:

- "Pero hay que hacer algo! Así no se puede seguir!

- "Ya les fueron a decir algo", respondió la profesora

- No, pero no pude ser! Hay que hacer algo!

La profesora la cortó en seco:

¹ En la esquina frente a la escuela donde está el centro cultural de San Telmo -Av. San Juan y Balcarce- está el PADELAI, un gran edificio que perteneció al Patronato de la Infancia. Ocupado por más de 100 familias, actualmente es edificio de viviendas siendo su población ocupante del mismo. Para algunos elementos relacionados al PADELAI, especialmente el proceso abierto por el Congreso Abierto de San Telmo durante la Intendencia de Carlos Grosso, ver Grillo, 1995.

² Un día que me quedé mirando uno de los partidos de fútbol, todos los chicos a los que les pregunté me respondieron que eran del PADELAI, aunque según ellos también venían chicos de otros lados.

- "Ya les fueron a decir algo. ¿Qué querés hacer?"

Estas notas tomadas luego de una clase de tango en el Centro Cultural de San Telmo nos permiten entrar en un aspecto central para los centros culturales el cual está relacionado a la dinámica que adquieren los mismos en relación a los distintos actores del barrio. En este caso, el ruido de cada pelotazo, además de "molestar" a más de uno o de ser el resultado de algún remate desviado, también señala el lugar dentro del centro de diversos actores del "barrio" de San Telmo: los chicos del PADELAI afuera; los otros adentro, bailando.

¿Qué procesos se generan con la habilitación de un nuevo espacio -un centro cultural municipal en este caso- entre los distintos actores locales? ¿Cuáles son las respuestas posibles desde la institución?. En el nombre mismo ya hay una definición del espacio donde se despliega el programa, los barrios; ahora, ¿cuáles son los criterios adoptados para definir dicho espacio?, ¿cómo es construido en cada centro cultural?, ¿cuáles son los mecanismos involucrados en dicha construcción?, y ¿quién es el vecino "legítimo" para participar en las actividades del centro?.

Disputas por el espacio

Cuando conocí el centro cultural de San Telmo en el año 1988 uno solía encontrarse con muchos chicos y chicas del PADELAI. En 1994, cuando comencé mi trabajo en el Centro Cultural de San Telmo algo que me llamó en seguida la atención fue la ausencia de esta gente. ¿Qué había pasado? ¿Por qué no estaban más en el centro?. Hablando con algunos de los trabajadores del centro sobre el por qué de esta ausencia, aparecen recurrentemente dos imágenes. Por un lado, los chicos del PADELAI significaban "*un quilombo bárbaro*"; y por otro lado, todos aquellos con los que hablé señalaban la falta de preparación para trabajar con ellos.

Las imágenes del *quilombo* aparecen recurrentemente en las entrevistas. Un profesor me decía: "*(...) porque los chicos jodían, porque los chicos eran muy agresivos, jodían, te puteaban, había gente que andaba recelosa con sus cosas porque los chicos andaban dando vuelta por ahí. Después, estabas dando una clase y molestaban, porque gritaban, entraban corriendo, jodían. Cuando nosotros dábamos clases abajo, en el comedor, ellos entraban por la ventana de la cocina... y entonces, había gente que no quería que vinieran al centro.*" Un trabajador del centro, que en ese momento -año 1986- participaba del taller de expresión corporal, decía respecto a los chicos del PADELAI, "*(...) te sacaban, jodían todo el tiempo, veían a través de la ventana la clase de expresión corporal y te gritaban "puto", esto, lo otro; golpeaban, constante golpear las ventanas cuando la gente necesitaba silencio, golpeaban, te gritaban, te escupían, que se yo.*"

Problemas, esa era la palabra que seguía cuando los trabajadores del centro hablaban de los chicos del PADELAI. Eran chicos con problemas resultado de la situación social en que vivían, de ahí que para trabajar con ellos se debía tener cierta preparación que no se tenía. Hablando de los talleres que dirigió una profesora, ella me decía al respecto:

"Entonces bueno, ella me dejó a cargo de las clases de folklore de Balvanera y de las de chicos de San Telmo, que fue un fracaso. Yo, primero que a mi me gusta dar clases para adultos, y aparte, que la clase de los chicos eran chicos con muchos problemas sociales, eran los chicos... los hijos de la gente que ocupaba el Patronato que estaba en frente, y bueno, era un grupo de chicos que yo no sabía manejar, que evidentemente debía tener otro tipo de conocimiento para

manejar esos pibes, para mi fue imposible, se me iba la clase de las manos; entonces bueno, terminé como pude ese año y no quise saber más nada."

La relación que mantenían los trabajadores del centro con los chicos del PADELAI se presenta a partir de dos preguntas íntimamente relacionadas: cómo relacionarse con ellos y cómo manejar el "quilombo" que hacían. Y aquí se filtran imágenes y estereotipos acerca de la gente del PADELAI y de los problemas que estos chicos traían: "*dificultades económicas de las familias*", "*pibes que están todo el día en la calle*", "*algunos padres golpeadores*". Precisamente aquí se señalan las dificultades para trabajar con ellos y la falta de preparación que se tenía. Pero por otro lado, esta realidad es la que justifica trabajar con ellos: era importante que el centro cultural estuviera abierto a ellos para poder darles un espacio distinto al que tradicionalmente viven. Al igual que en otros barrios, el centro cultural es visto por sus trabajadores como un espacio que debe servir para "ayudar", para dar otras posibilidades y ofrecer otras experiencias.

Pero si la falta de preparación ya está marcando un dificultad para trabajar en este plano, el problema que se genera con otros usuarios del centro cultural pone a los trabajadores del centro en una situación muy difícil, donde finalmente su acción se limita a trabajar en un contexto complejo sin cerrar las puertas a la gente del PADELAI pero tampoco estableciendo las condiciones para que ellos puedan apropiarse del centro de manera permanente.

Hablando de la gente que iba al centro y que no era del PADELAI, un trabajador del centro me decía, "[Y], *había quejas constantemente. Cada tanto venía alguien a quejarse por... a ver que podíamos hacer.*" Al igual que en el caso de los pelotazos, aquí queda delineado el espacio de los trabajadores del programa: la intermediación entre la gente que no era del PADELAI y aquellos que sí lo eran. Intermediación que era complicada porque si bien todos señalaban la dificultad que traían los chicos del PADELAI en el trabajo cotidiano del centro, había determinados valores sustentados por la coordinación y los trabajadores del centro que impedía que se les cerraran las puertas.

¿Cómo se resolvió esto? Se implementó una actividad con gente "más preparada", pero la experiencia no funcionó⁴. Claro, uno ya sabe el final del cuento: en 1994 cuando comencé mi trabajo, los chicos del PADELAI ya no estaban. Los chicos que iban en el año '88 ya habían crecido y cada tanto se acercaban a alguna fiesta del centro cultural, los nuevos chicos en cambio ya no iban al centro cultural, y si bien su "presencia" se sentía -como veíamos al principio del capítulo-, estaba afuera del centro.

La disputa entre distintos actores por el uso del espacio, en este caso, el centro cultural, se expresa de diversas maneras. Los problemas que se generan en una institución como un Centro Cultural pueden tomar diversos carriles de resolución; en el caso de San Telmo el proceso se va a dar entre los usuarios siendo los trabajadores del centro espectadores del "drama social" que toma lugar en él⁵.

⁴ Según los comentarios que puede recoger, aparentemente el profesor tuvo problemas con los chicos.

⁵ En una entrevista con un trabajador del centro cultural esta situación queda reflejada en los siguientes términos:

Yo- ¿Y qué pasó que no van más los pibes del PADELAI?

Trabajador- Un caso que pasaba con los pibes del patronato, típico, era... En algunos talleres que estaban los pibes que llevaban los padres al centro cultural a algún taller

Yo- ¿Qué eran? ¿Pibes de la escuela, del barrio...?

Claro que esta no va a ser la única forma en que se resuelven los conflictos en los centros culturales, sino que ello va a depender de cada caso particular. El caso del centro cultural que trabaja con la población de Barrio Mitre nos presenta otra forma de abordar este mismo problema.

Tomando en cuenta la descripción hecha por la coordinadora, en el barrio viven algo más de 2000 personas en 324 casas lo cual da por resultado una densidad poblacional muy alta. La situación es caracterizada como de "permanente conflicto con el barrio circundante". El barrio es como un enclave -"una especie de ghetto", como lo describiera ella-, un cuadrado rodeado en dos de sus lados por casas bajas de gente de clase media/media baja, el tercer lado por la fábrica Philips⁶, y el cuarto por departamentos y monoblocks. Este último lado es el área más conflictiva al estar constituido por viviendas construidas durante el último proceso militar y ocupado por familias que en la mayoría de los casos están formadas por algún militar.

El problema del centro es que no está en el Barrio Mitre propiamente dicho o a su lado, sino que está a tres cuadras. En una entrevista a la coordinadora de ese centro, ella me decía

Coordinadora- Nosotros que estamos a tres cuadras del barrio tenemos una población, digamos, mixta. O sea, gente que es del barrio y gente que de pronto no es del barrio. Ahora, en términos generales, no se juntan.

Yo- ¿Los chicos tampoco?

Coordinadora- Los chicos sí, los chicos sí. Pero inclusive es como... por una automarginación de la gente del barrio. No es que se juntan, no demasiado, no se mezclan demasiado las poblaciones. Entonces nosotros digamos, este centro cultural nació para atender a la población del Barrio Mitre. Pero la población de Barrio Mitre tiene dificultades para apropiarse de las cosas, digamos. Entonces, por ejemplo, este jardín maternal nació por una necesidad del Barrio Mitre, sin embargo la mayoría de los chicos que vienen no son del Barrio Mitre. ¿Por qué? Porque como esta gente tiene... digamos, por ahí les resulta difícil adecuarse a rutinas. Por ahí lo dejan de mandar una semana al chico, quince días, entonces cuando viene le dieron el lugar a otro. Aquí en el centro cultural nos pasaría lo mismo, lo que pasa es que bueno, ahora está mal, pero si se quiere, por ahí nosotros en algún sentido hacemos una tarea de discriminación

Trabajador- Pibes de la escuela y del barrio, o por ahí de a 10 cuadras pero se enteraban por el diario; de alguna manera como van hoy, digamos. Pero bueno, los llevaban los padres... y los pibes del PADELAI. Entonces muchos grupos pasaba que o se iban unos o se iban otros, a los dos meses se había decantado el grupo. Si eran 20, 10 del PADELAI y 10 que llevaban los viejos, finalmente quedaban sólo los del PADELAI o sólo los otros.

Yo- ¿Y eso de qué dependía?

Trabajador- Y eso dependía, yo creo, de los viejos que ven, que se asustan que los chicos estén, se junten con otros de lugares marginales, viste. Tiene cierta lógica también que se asusten, pero bue... no se si la solución es sacarlo, ¿no?. Porque así empezás a desintegrar.

Yo- Es que también tiene que ver con los talleres, ¿no? Con los profesores, con cómo manejas...

Trabajador- Yo creo que tiene más que ver con eso. Un momento los talleres.... donde sí, se quedaban de los dos tipos de pibes. Un momento no se bien lo que pasó, que se había intentado poner alguien como más especializado en este tema de... bueno, trabajar con pibes así, ¿no? Pero creo que la causa fundamental fue la canchita ehh!. Hoy los pibes, son otros porque estos crecieron, pero siguen estando el mismo tipo de pibe, y están todos vagando por la cancha, jugando, muchas veces. Ahora no se si pusieron rejas, pero se pasaban al patio del centro, viste, y estabas en un taller y te daban pelotazos, te joden desde afuera... Pero bueno, entran a la cancha por afuera... creo que es eso. Y en el centro que nunca más se laburo con los pibes estos. Se podría ir al PADELAI y proponer armar un... pero no hay presupuesto, no hay... Está durando el centro.

⁶ En realidad hoy en día el establecimiento de la Philips funciona como lugar de almacenamiento y embalaje.

*al revés, básicamente con los chicos. Y por eso para nosotros era importante ir a buscarlos y a llevarlos, y a traerlos, porque bueno, para nosotros si los sacamos de la calle al menos a muchos de ellos ya es un logro importante. (...) Bueno, esto a veces desde otro lugar no es visto porque... Digamos, desde arriba es criticado porque dice "esto es para Acción Social, no es para Cultura". Y tal vez tengan razón, pero bueno, Acción Social no está."*⁷

El vecino al que se dirige el Centro Cultural Discepolín -nombre de dicho centro- es el habitante de Barrio Mitre. Y esto es el resultado de una elección. Como me señalara su coordinadora, "Nosotros podríamos dejar de preocuparnos por el barrio, dejar de ir a buscar a los chicos y trabajar con la gente que nos rodea. Pero ésta es nuestra elección, que tiene que ver con un compromiso que asumimos".

Hablando de su experiencia en otros centros culturales donde había trabajado anteriormente, la coordinadora del Centro Cultural de San Telmo del año 1995 señalaba, a propósito del tipo de población que asistía al centro cultural de Parque Patricios,

"Con respecto a Patricios eran más -por lo menos por el lugar-, más casitas, dueños de casitas. Aunque también trabajamos con la villa que está atrás. Pero la villa no se acercaba al Centro, la villa quedaba... Tratamos de acercarnos dos veces, una vez en el día del niño, y otra vez en... invitamos al payaso de la villa a dar una función en el centro.

Yo- ¿Y la gente fue?

Ella- Fue. Vino menos la gente del centro.

Yo- ¿Sí?

Ella- (Asiente con la cabeza)

Yo- Son situaciones complejas esas. Algo similar...

Ella- Uno idealiza, quiere que todos se integren, pero en la realidad existen las barreras.

Esa es la realidad."

Estas palabras finales, que son las que inician este capítulo, sintetizan muy bien la expectativa de algunos de los trabajadores del programa con la "realidad" de los espacios

⁷ Mi trabajo se centró en el Centro Cultural, pero a partir de las entrevistas es interesante ver como surgen tres modelos institucionales que pertenecen al mismo Estado Municipal, y que presentan estrategias y objetivos bien distintos. Obviamente que ésta es la visión que surge desde el Centro Cultural de cada una de las instituciones, habría que analizar en profundidad cada una de ellas y ver la dinámica que se establece en relación con la zona. De todas maneras, aunque esta caracterización proviene de una de las partes, es interesante para pensar cuál es el tipo de disputas generadas en torno a las instituciones municipales y qué modelos posibles son los que actúan en relación a ellos. Por un lado tenemos la escuela municipal que está al lado del barrio, que no quiere a la gente del barrio. Claro que como no puede rechazar a los chicos, el rechazo se genera a partir de no contar con ningún tipo de apoyo especial. Es notable que una escuela ubicada en una zona como ésta no tenga comedor escolar por ejemplo. "Mejorando la matrícula, como dice la directora", según las palabras de la coordinadora del centro cultural. El otro extremo sería el centro cultural, el cual se propone trabajar explícitamente con la población del Barrio, incluso a costa de la población de sus alrededores. El modelo intermedio sería la experiencia del Jardín Maternal, que naciendo por una necesidad del Barrio Mitre, tampoco genera mecanismos que permitan articularse con una población que no es la misma que otros habitantes de la zona, con lo que finalmente termina resultando una discriminación de hecho de la gente del Barrio desde el momento que no encajan en la dinámica de una institución que esta diseñada para trabajar con otro tipo de población.

sociales donde se despliega su trabajo. Las barreras existen y es difícil franquearlas como demuestran las experiencias aquí mencionadas.

¿Los problemas de la cultura o los problemas de las políticas?

Hasta ahora analicé los centros culturales como un nuevo escenario donde se producen las disputas locales. Pero la particularidad de estos nuevos escenarios es su pertenencia a un programa cultural que les otorga determinados sentidos: por un lado, una "cultura" que circula a través de determinados "servicios", los cuales deben ser descentralizados para lograr que llegue a todos. Por otro lado la construcción de un destinatario que, en su carácter de "vecino" de la ciudad y del "barrio", tiene el derecho de apropiarse de un lugar que no sólo funcione como un espacio de consumo cultural, sino que a través de su participación, se constituya en un espacio de producción cultural novedoso y donde se expresen las particularidades barriales de la ciudad. Obviamente que estas concepciones conllevan determinados presupuestos -la cultura objetivada en determinadas expresiones, el "vecino" como una categoría que trasciende otras diferencias y determinaciones, la participación entendida como presencia, por nombrar algunos-, los cuales se van a ir transformando con la puesta en práctica del programa.⁸

Aquí me interesa enfatizar un elemento crítico respecto al tipo de actor social que va a apropiarse del centro cultural y es el tipo de actividades que se realizan. En el caso de San Telmo, así como en otros centros culturales donde el destinatario puede presentar distintos perfiles sociales, la propuesta se mantiene dentro de cierto esquema que privilegia determinada concepción de lo cultural -canalizada a través de talleres, en especial de determinadas expresiones artísticas- y del tiempo libre. En el caso de centros culturales de barrios pobres el problema se presenta de distinta manera: el hecho de que el destinatario tenga determinadas características y experiencias hace que una propuesta fundada en el supuesto de que la creación de un espacio de expresión -especialmente canalizado a partir de talleres artísticos- sea el canal válido para fomentar la participación y la creación cultural se tope con los límites impuestos por las diferentes capacidades de apropiación -producto de capitales culturales diferenciales, en términos de Bourdieu- y los distintos uso del tiempo.

La investigación realizada por Rosalía Winocur sobre el desarrollo del Centro Cultural Carlos Gardel, ubicado en el barrio Charrúa⁹ muestra precisamente la dificultad que atraviesa dicho centro cultural en su relación con la gente del barrio, al cual se entra con una propuesta definida -la anteriormente descrita- y resulta en un fracaso. Tras esto se reformulan las actividades del centro a partir de las demandas explícitas de los vecinos, realizando especialmente talleres de oficios. Si bien esto genera una mayor participación en los talleres tampoco mejora sustancialmente, ya que, por un lado la oferta que puede realizar el centro no

⁸. En este sentido es interesante analizar el desarrollo histórico del programa, así como las características que van a asumir cada uno de los centros de acuerdo a las relaciones que establecen con los "barrios".

⁹ Como ya he mencionado en el capítulo 3, Barrio Charrúa es el nombre otorgado por sus habitantes a lo que oficialmente se conoce como el barrio Gral. San Martín, o desde otros sectores se llamó Villa Piolín o se llama Villa 12. El mismo está ubicado entre Villa Soldati y Pompeya y fue una 'villa' que se formó en la década del '50 sobre la base de una fuerte corriente inmigratoria chilena y -especialmente- boliviana. Actualmente las viviendas son de material y se ha legalizado la situación de los predios (Winocur, 1996).

goza de reconocimiento institucional¹⁰, y por otro lado, se asienta en una concepción que supone la transparencia entre expectativas y necesidades. El resultado final (durante la primer época del programa, esto es bajo el gobierno radical) es una inserción del centro cultural en el tejido asociativo del barrio, realizando talleres que habían surgido en las dos primeras etapas descritas, pero además participando y colaborando en actividades locales tales como festividades de la comunidad boliviana.

Existen por un lado disputas por el espacio -en este caso por la apropiación del centro cultural- entre los distintos actores locales. Pero vinculado a lo anterior y central para las prácticas de un programa cultural, el tipo de actividades realizadas en el marco de un programa de estas características va a pautar y establecer el actor social al que se dirige el mismo.

Distintas formas de pensar la ciudad

Presentaciones

Cuando estuve en el centro cultural de Barrio Mitre tuve la sensación de estar en un lugar bastante diferente a los otros centros en que había estado. Claro, Barrio Mitre era distinto a los demás barrios donde había estado en centros culturales. Cuando comencé a escribir esta diferencia en un registro me empecé a internar en las diferencias entre las clases, en las distinciones... Pero de repente me volví a imaginar en Barrio Mitre, dentro del auto de la coordinadora y la mirada fue otra. ¿Qué hacía dentro de ese auto?, mejor dicho, ¿por qué la coordinadora me llevó a recorrer el barrio?.

No estoy diciendo que las diferencias de clases y la distinciones sociales estén subordinadas a la forma en que se presenta el “barrio” desde una institución municipal. El reconocimiento de las diferencias socioeconómicas es un punto de partida de cualquier investigación social sobre una ciudad como la de Buenos Aires donde, según datos oficiales¹, el 7,4 % de la población -casi 220.000 personas- tienen sus necesidades básicas insatisfechas, donde casi el 16 % de su población -470.000 personas- tienen ingresos que no alcanzan para cubrir una canasta mínima², y donde casi el 4 % de sus habitantes -115.000 personas- tienen ingresos que no son suficientes para consumir alimentos que garanticen su subsistencia.³ Y en donde, por otro lado se concentran polos de ingreso y consumo superiores a los de cualquier localidad del país.

¹⁰ El reconocimiento institucional de los talleres -la certificación a través de un título- es algo que no existe en el PCB, problema que está relacionado a la existencia de distintas estructuras dentro de la municipalidad (en este caso con el área de Educación No Formal de la Secretaría de Educación) que muchas veces se superponen en sus alcances y en sus objetivos.

¹Datos extraídos de la Encuesta Permanente de Hogares elaborada por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 1994.

² En términos estadísticos son los considerados por debajo de la línea de pobreza.

³ En términos estadísticos son los considerados por debajo de la línea del hambre, los cuales están incluidos en el grupo con necesidades básicas insatisfechas.

El asunto que quiero señalar es qué **la forma en que se presenta el espacio local donde se asienta un centro cultural nos dice mucho de la forma en que es imaginado el “barrio”** desde la coordinación del mismo. Pero no imaginado en términos de invención, sino en términos de cómo es pensado y a partir de allí, sujeto a prácticas particulares desde los centros culturales.

En el primer encuentro con la coordinadora de San Telmo, me dio un informe que habían elaborado en el centro cultural donde se detallaba la delimitación del barrio, su historia, el tipo de población, las instituciones existentes (y de ellas, aquéllas con las que el centro mantenía relaciones) y, los artistas que viven en el barrio. San Telmo se nos presentó en un informe, con sus límites, con una caracterización de su población y con su lista de artistas e instituciones. En el caso de Barrio Mitre, el barrio se nos presentó desde su presencia, a partir del recorrido que nos hizo la coordinadora del centro cultural.⁴

El barrio no es algo dado, sino que es algo que se construye de determinada manera desde cada centro cultural. De ahí que cada equipo de coordinación va a imprimir determinada forma de percibir lo que se considera “el barrio”, y aquí van a influir tanto la formación o procedencia de los mismos así como determinados valores respecto a la función que los mismos cumplen. Pero esta forma de “pensar” al “barrio” va a estar condicionada por la propia dinámica del programa y por una serie de presupuestos que están en la base de su creación.

¿Para quién es el programa?

El programa analizado se presenta, como su nombre lo indica, siendo un Programa cultural en/de barrios. En el nombre mismo ya hay una definición del espacio donde se despliega el programa: los barrios. Y, como veíamos en capítulos anteriores, esta forma de construir el programa está relacionado con el carácter descentralizado que éste posee. Descentralización y barrios están atados desde el comienzo, buscándose descentralizar los servicios culturales centralizados en un área geográfica determinada de la ciudad y así dotar a aquellos barrios alejados de dicha área, de espacios de consumo y de producción cultural. Como mencionaba en el capítulo 3, esta forma de pensar la descentralización en realidad está relacionada con una idea de desconcentración -en términos espaciales- y no con una idea de transformación político-administrativa. No obstante, el desarrollo del programa va a tender a desarrollar una descentralización en este último sentido, buscándose dotar de autonomía, poder de decisión e inclusive manejo propio de presupuesto⁵ a los centros culturales que componen el programa.

Cuando surge el programa, los primeros centros se abren considerando el tipo de población, motivo por el que se privilegia “*el sur, que es la zona más desprovista de la Ciudad*” (PCB, 1987:4). Tal como lo expresa un documento producido por la primer gestión, “[E]l Programa Cultural en Barrios se inscribe en un proyecto cultural más amplio, que procura implementar desde el Estado una acción social y educativa dirigida a la población de los barrios de la Capital, particularmente hacia aquellos donde habitan sectores populares.” (Haurie, et al., 1989:1) Pero ya en los siguientes años, el criterio de creación de centros culturales se va a ampliar y se van a habilitar centros culturales en distintos espacios de la ciudad. Y este desarrollo empezó a presentar diferencias,

⁴ Hay un elemento que no voy a trabajar en el presente trabajo, pero que es muy interesante: la necesidad de los trabajadores de instituciones que trabajan con poblaciones “pobres” de presentar, en una aproximación por los sentidos, la “realidad” del barrio.

⁵ Esto se va a llevar a la práctica en 1987 y en parte del ‘88.

“Mientras en los barrios más definidamente compuestos por sectores medios, la propuesta prendía con éxito, en los barrios más humildes la gente desertaba rápidamente a los talleres o directamente no se inscribía. Cuando se le preguntó a los vecinos que talleres o actividades les gustaría que hubiera en el Centro Cultural, pedían talleres de oficios -”cosas útiles”- y prácticamente omitían cualquier disciplina artística.

Esta situación planteó la necesidad de ajustar la propuesta de los centros a las características del barrio o comunidad donde se encontrara inserto. Este ajuste sólo podría realizarse si, el equipo promotor de cada centro (coordinadores y maestros), por una parte profundizaba su conocimiento sobre el barrio, y por otra parte, promovía la participación creciente de los vecinos en la planificación, ejecución y evaluación de las actividades.” (Haurie et al., 1989:7)

Tal como emerge de esta cita, las diferencias sociales se van a plantear de hecho en la dinámica de los centros, lo que lleva a plantear una reformulación de las actividades en ellos realizadas. Pero dicha reformulación, tal como vimos anteriormente, va a asumir características particulares en cada centro cultural.

No obstante, dicho reconocimiento apunta a señalar las diferencias que son reconocidas pero que se subsumen bajo una caracterización espacial de las mismas. En el caso de Charrúa o Barrio Mitre esta operación no es difícil: hay límites espaciales claros a partir de los cuales redefinir el espacio “barrial” particular. El asunto es en aquellos espacios donde las distinciones sociales no se expresan espacialmente en forma enclavada o al menos con límites relativamente precisos. Pero, si seguimos pensando con la categoría de barrio lo que podríamos hacer es trazar un nuevo mapa del espacio urbano estableciendo los límites de estas pequeñas unidades en que se fragmenta la ciudad. Tal como lo expresa la primer coordinadora general del programa, “[L]os cuarenta y seis barrios en que los ediles porteños dividen la ciudad es sólo un número para ser usado en letras de tango, porque dentro de esa delimitación hay muchos más barrios que, además, poco tienen que ver entre sí.” (Haurie, 1991:103).

¿Pensando la ciudad a partir de la diferencias?

Tal como lo desarrollé en los capítulos 1 y 4, con el cambio de gobierno municipal en 1993, va a asumir la dirección del programa la Lic. Betina Martínez. Durante dicha gestión se va a realizar un diagnóstico sobre el programa y una propuesta alternativa al mismo⁶, la cual no va a poder ser implementada al comienzo de 1994, pero que va a influir en una serie de transformaciones que se van a llevar a la práctica.

Analizando los documentos producidos por esta gestión, podemos caracterizar una nueva forma de construir el destinatario que prevalece durante esta gestión. Si bien no hay una definición explícita, tenemos dos elementos para hacerlo. En primer lugar, la caracterización que

⁶ La nueva propuesta para el PCB consiste en la sustitución -paulatina- de los actuales Centros Culturales en Barrios por un número más limitado -pero aparentemente con funciones más específicas- de Casas de Cultura. Estas tendrían una “sede e identidad propia”, y su objetivo sería “generar un espacio abierto y dinámico que vaya adecuando su oferta a los vaivenes de la ciudad contemporánea” (PCB, 1993d:14), a partir de tres “líneas de actividades” descritas como capacitación para la producción artística; producción y promoción de eventos; y sociedad y pensamiento.

se hace de la población mayoritaria de la ciudad -los sectores medios- y dentro de ellos los jóvenes y la generación intermedia como los sectores más proclives a participar en actividades culturales. Como lo presenta esta nueva gestión, "[E]n la estructura social de la población de la ciudad de Bs.As., los sectores medios son predominantes, definidos estos por pertenencia o expectativa. Dentro de este sector los segmentos más proclives a participar en actividades culturales son los jóvenes y la generación intermedia." (PCB, 1993d:16). Tras esta caracterización, el documento sigue hablando de la disminución del poder adquisitivo en estos sectores, y tras relacionar los indicadores culturales de un país con la calidad de vida de los ciudadanos, concluye que la intervención del Estado en esta área contribuirá a su elevación. Claro que "No se pretende con esta somera descripción de las franjas mayoritarias agotar el análisis del conjunto de los destinatarios" (PCB, 1993d:16), sino que la misma se iría precisando con la puesta en marcha del programa y la continuidad de la investigación.

Pero como esa puesta en marcha nunca se inició, debemos buscar otros elementos puestos en juego por esta gestión y que efectivamente se realizaron. Y aquí vamos al segundo aspecto mencionado para caracterizar la forma en que construye esta gestión a su destinatario. Algo que aparece como una de las prioridades de acción y que se va a llevar a la práctica durante el año 1994 es "[L]a transferencia de los siguientes Centros Culturales al Programa de Acción Solidaria que se ocupa de la acción cultural en poblaciones de riesgo: Soldati, Piedrabuena, Barrio Rivadavia, Barrio Mitre." (PCB, 1993d:19) Los cuatro centros mencionados son los que están ubicados en barrios "pobres". ¿Cuál es la justificación para dicho traspaso?. En un documento del año 1994 donde se resumen algunos de los aspectos de este Diagnóstico se señala: "El lugar geográfico y/o definición de su población destinataria, de algunos centros culturales contribuyó también a distorsionar el objetivo del programa, presionando a sus coordinadores a dar respuestas a necesidades de la población ligadas más a sus carencias o problemáticas y desde una perspectiva asistencial o como forma de capacitación para poder facilitarles algún acceso al mercado de trabajo." (PCB, 1994b:1). Si bien esta cita se inserta en el contexto de definir los criterios de lo pertinente en el ámbito de lo cultural, la misma nos permite pensar en la justificación que está por detrás de la definición del destinatario de las futuras Casas de la Cultura. En primer lugar, la población mayoritaria de la ciudad está constituida por sectores medios -por pertenencia o expectativa⁷-. La población de barrios pobres (que es minoritaria siguiendo lo anterior) donde funcionaron centros culturales, con sus carencias y problemas, generaron distorsiones en el objetivo de dichos centros⁸, lo cual llevó a desplegar más una acción de corte asistencial que un trabajo cultural. Dado que dichas carencias y problemas se mantendrán es de esperar que suceda lo mismo en el futuro, con lo cual es inviable realizar los objetivos planteados, de ahí que dichos centros sean cerrados⁹. Pero su paso a la égida del Programa de Acción Solidaria supone otra vuelta de tuerca al identificar a las poblaciones de barrios pobres como poblaciones de riesgo: el Programa de Acción Solidaria es un programa que realiza actividades de animación cultural en cárceles, hospitales y, a partir de ese momento, también en barrios pobres.

⁷ Este último criterio bastante poco claro a la hora de categorizar sectores socioeconómicos.

⁸ El cual se define desde lo pertinente a un servicio cultural caracterizado por dicha gestión: expresión artística y pensamiento.

⁹ Si bien esa es la intención y de hecho así se hace al comenzar el año 1994, el cierre definitivo de todos los centros no va a ser posible por la oposición que se genera en uno de ellos especialmente. En el capítulo siguiente veremos esto.

Es interesante la forma en que es construida esta justificación ya que la misma parte de las diferencias presentes entre los distintos sectores de la ciudad, las cuales justifican precisamente la retirada del Programa Cultural en Barrios de aquellos espacios donde la población no pueda apropiarse de las actividades realizadas en un centro cultural debido a las urgencias que la misma tiene y que transforman el perfil de dichos centros en instituciones de corte asistencial.

Si la crítica a una visión homogénea de la ciudad o de los espacios en que la recortemos - los barrios por ejemplo- se basa en la necesidad de partir de las diferencias sociales y la heterogeneidad que componen lo local; vemos que dicho reconocimiento no garantiza de por sí una acción comprometida con proyectos sociales abarcadores y superadores de la desigualdad. Si la homogeneidad oculta las diferencias, el reconocimiento de las mismas para justificar las separaciones¹⁰ las perpetúan.

Sobre las representaciones de la ciudad

Si hay un hilo en lo presentado hasta aquí en esta sección, éste es la representación de la ciudad que está en la base de distintas acciones implementadas en el marco del programa analizado. Es cierto que no hay un correlato exacto entre la forma en que se representa la ciudad y las prácticas que sobre ella se realizan; en todo caso, éstas se relacionan a los distintos proyectos sociales perseguidos por los actores y sectores que ocupan el gobierno municipal en determinado momento. Pero si bien esto es así, las representaciones sobre la ciudad establecen los límites dentro de los cuales determinadas prácticas pueden ser llevadas adelante, y sobre todo, dichas representaciones se expresan en determinadas construcciones que luego adquieren fuerza legal a través de la sanción de ordenanzas y reglamentos.

En este sentido, las preguntas acerca de cómo se representan la ciudad aquellos que ocupan el gobierno municipal no es menor. ¿Es la ciudad una entidad homogénea, soporte de una “identidad porteña” que nos hace a todos sus habitantes -más allá de las diferencias- partes de ese todo complejo? ¿Es acaso una entidad heterogénea compuesta por un número limitado de entidades homogéneas -los barrios- que son portadoras de una identidad localizada y de cuyo interjuego emerge el característico modo de “ser de Buenos Aires”? ¿O es el lugar de la fragmentación, espacio de múltiples espacios que constituyen el lábil soporte de identidades cambiantes y pragmáticamente usadas por los distintos habitantes de acuerdo a los contextos de su accionar?.

La respuesta que escojamos o que incorporemos va a establecer límites a las acciones que se implementan, y en el caso de la gestión cultural esto se traduce en problemas concretos respecto a qué es lo que se debe realizar y cómo. Los discursos de la ciudad como una entidad homogénea, a pesar de la producción de numerosos trabajos contradiciéndolos, no se han extinguido, como lo demuestran muchos de los discursos públicos generados a propósito del cambio de status jurídico y político de la ciudad de Buenos Aires. Pero más que esta imagen, analizando distintos proyectos elaborados sobre la autonomía de la ciudad parten de una idea más compleja pero igualmente esencialista: la ciudad compuesta por múltiples entidades locales, los barrios, los cuales con el soporte territorial de identidades producto de cierta tradición, de una memoria y de prácticas culturales específicas. Los conceptos que emergen de

¹⁰ Centros culturales para los sectores medios, programas para presos y enfermos también para pobres.

dichos esquemas de interpretación nos introducen aspectos nada novedosos en la acción cultural de distintos gobiernos: territorialidad, identidad, tradición y autenticidad. Pero ¿qué significa una acción cultural establecida sobre estas bases? Como bien señala Richard Handler, "(...) *el intento de administrar la autenticidad cultural está condenado al fracaso. Pero el fracaso no es debido (...) al fallecimiento de una cultura auténtica acoplada con malos diseños, malas intenciones o políticas gubernamentales mal manejadas. El fracaso de crear una cultura auténtica proviene de la imposibilidad del proyecto, o, puesto de otra manera, de la inadecuación epistemológica de la noción de autenticidad. No es un accidente que teorías de la cultura cada vez más holistas han ido mano a mano con una fragmentación interminable de las estructuras burocráticas diseñadas para promover la cultura. Mucha de la historia del nacionalismo desde la Revolución Francesa ha sido la historia de una lógica de objetivación que busca la totalidad pero inevitablemente fragmenta la realidad que construye*". (Handler, 1988:132)¹¹

Tal como lo hace Mónica Lacarrieu, considero *"-obviamente imbuidos de nuestra perspectiva antropológica-, que cada vez con mayor frenesí la comprensión de lo que acontece en las ciudades debe ser develado desde una óptica fundamentalmente centrada en las relaciones sociales conflictivas y dinámicas en torno de lo local."* (Lacarrieu, 1994:4). Tal vez la categoría de lo local permita trascender ciertos problemas constitutivos de representaciones tales como la de una ciudad compuesta por vecinos que son miembros de una comunidad barrial. De todas maneras, considerando la inclusión de las diferencias que se produce bajo la gestión que excluye a los barrios pobres como destinatarios de un programa cultural como éste, es fácil ver que **el problema de las políticas culturales no se asienta exclusivamente en la forma en que se representan las cosas sino en las prácticas que se establecen a partir de determinados proyectos sociales.**

Si consideramos que la experiencia realizada en el marco del Programa Cultural en Barrios fue una de las experiencias en materia de descentralización que mayor continuidad y envergadura tuvo dentro de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, los límites que impusieron la constitución social de los distintos espacios locales y las dificultades establecidas en el desarrollo de las actividades tomando en consideración dichos espacios nos tienen que hacer reflexionar sobre la forma en que van a ser desarrollados los distintos proyectos de descentralización en discusión a partir de la nueva forma de gobierno que ha asumido la ciudad.

¹¹ "(...) the attempt to administer cultural authenticity is doomed to failure. But the failure is not due (...) to the demise of an authentic culture coupled with ill-designed, ill-intentioned, or badly managed government policies. The failure to create an authentic culture stems from the impossibility of the project, or, put another way, from the epistemological inadequacy of the notion of authenticity. It is no accident that increasingly holistic theories of culture have gone hand in hand with the never-ending fragmentation of the bureaucratic structures designed to promote culture. Much of the history of nationalism since the French Revolution has been the history of an objectifying logic which seeks totality but inevitably fragments the realities it constructs." (Handler, 1988:132) - traducción propia-

Pensando en los “barrios” y en los centros culturales

El barrio no es algo dado, sino que es algo que se construye de determinadas maneras, tomando en cuenta los distintos actores involucrados en su construcción y los múltiples procesos a partir de los cuales se categoriza el espacio local. En el caso particular de los centros, cada equipo de coordinación va a imprimir determinada forma de percibir lo que se considera "el barrio", y aquí van a influir tanto la formación o procedencia de quienes conforman dicho equipo así como los valores que sustentan respecto a la función que los centros deben cumplir.

La coordinación del Centro Cultural va a determinar qué tipo de relación se establece con el barrio. Esto significa que está en las manos del equipo de coordinación de cada centro con quién se trabaja y cómo se va a hacer. Claro que esto no se da en un vacío social, sino que la historia del centro también le imprime su particularidad. En este sentido, la forma en que son reclutados algunos de los coordinadores y los trabajadores de los centros -ver capítulo 7- hace que en muchos casos se de una continuidad en la forma de relacionarse con el barrio¹¹.

A partir de los casos que pude analizar pudimos ver **los centros culturales son un escenario de disputas que reflejan los conflictos del espacio en que se despliegan**. Hay distintas formas de resolver los conflictos generados en torno al uso del centro cultural, o al menos de abordar dicho conflicto. Una es eligiendo por uno de los sectores -tal como sucede en el caso de Barrio Mitre-; otra es dejar que las cosas sucedan, lo que a la larga resulta en la utilización del centro por aquellos que cuentan con mayores recursos simbólicos -además de materiales, como suele pasar-.

La dinámica que adquieren los centros culturales en los barrios va a depender de dos elementos. Por un lado la dinámica propia del programa -su desarrollo, su relación con los cambios producidos a nivel municipal, las distintas gestiones que se van a hacer cargo de él-, y por otro lado, la relación que el centro cultural va a establecer con cada barrio en particular. Obviamente que estos dos elementos van a estar interrelacionados en la práctica, ya que por ejemplo la forma en que se relaciona el centro con el barrio va a depender del equipo de coordinación que lo dirige en determinado momento, él cual va a depender a su vez del programa.

Pero las relaciones que se establecen con los barrios tampoco van a ser exclusivamente el resultado de las decisiones o elecciones tomadas por los centros culturales o por el programa. En parte -tal como lo fuimos viendo-, porque los mismos se asientan en espacios sociales ya constituidos; pero también, porque las instituciones y los actores sociales no están exentos de marcos de interpretación ya establecidos. Si analizamos el caso del PADELAI uno va a encontrar que la discriminación de sus habitantes es algo característico del centro histórico de la ciudad (ver Lacarrieu y Grillo, 1995), discriminación que se traduce no sólo en restricciones sistemáticas en su interacción con otras instituciones sino que inclusive implica restricciones en la movilidad de sus habitantes cuando el centro histórico es puesto en escena los días domingos para turistas y demás consumidores y espectadores. En este sentido, si bien el fracaso del centro

¹¹ Un dato interesante al respecto que emerge de un diagnóstico realizado por la dirección del programa en 1994 es que "De la totalidad de integrantes de los equipos, el 92% registra como única experiencia laboral en promoción cultural, el PCB".

cultural en establecerse como institución que pueda ser utilizada también por los habitantes del PADELAI es explicable a partir de las restricciones que poseía el centro para generar dicho espacio; vistos desde una visión más amplia, los procesos de distinción y discriminación operan sobre dicha población previamente a la existencia del centro cultural, el cual no hace otra cosa que reproducir una dinámica de estigmatización preexistente. En este sentido, los centros culturales, como instituciones municipales, van a reforzar, reproducir o impugnar¹² las distinciones y discriminaciones establecidas desde otros organismos municipales y desde otras instituciones que actúan en el espacio local.

Los centros culturales van a constituir un nuevo espacio donde la ciudad se expresa en sus múltiples dimensiones: a partir de las disputas que se dan al interior del centro respecto a quienes van a ser los sectores sociales que lo van a usar; a partir de la combinación de actividades que se realizan y de las múltiples tradiciones en que ellas se insertan, y a partir de la complejidad de las relaciones que involucran al Estado local y a la sociedad. Y en estos espacios también se reproduce la ciudad, se transforma, o al menos se generan imágenes -dispersas, generalmente- de lo que ella es.

¹² En la nota 7 de este mismo capítulo, por ejemplo, vimos distintas formas de reproducir o impugnar, desde distintas instituciones municipales, discriminaciones ya establecidas sobre la población de Barrio Mitre.

Capítulo 9

HABLANDO Y HACIENDO: DISTINTAS FORMAS DE CONCEBIR LA CULTURA

¿Cómo hacer para definir de qué se habla cuando se menciona la palabra cultura, en un ámbito donde se cita la definición de cultura de Raymond Williams (Secretaría de Cultura - MCBA, 1986:30), que se habla de la desterritorialización de la cultura (PCB, 1993d) o donde constantemente se apela a una “noción antropológica de cultura”? Esta es la dificultad que tenemos como antropólogos a la hora de analizar las políticas culturales. Pero creo que esta misma dificultad nos muestra precisamente la constitución de un campo particular, el de las políticas culturales, en tanto cruce entre el campo cultural y el campo estatal -utilizando la conceptualización de Bourdieu-. Pero entonces, ¿cómo hacer para dar cuenta de las características culturales de un programa de estas características?.

En cierta medida la estrategia utilizada para dar cuenta de las características culturales del programa se fue revelando a lo largo de los distintos capítulos de este trabajo, a partir de analizar qué se hace en él, cómo se hace lo que se hace, qué tipo de expresiones y prácticas se incorporan, quiénes son los destinatarios de las mismas, y bajo qué conceptos se realizan las actividades. Creo que esas son, junto con las concepciones explícitas enunciadas tanto en planes generales como en documentos de conformación de programas particulares, la modalidades más adecuadas de abordar las características de una política cultural y sus aspectos culturales más relevantes.

En el presente capítulo me propongo analizar las relaciones que se establecen entre las concepciones generales que inspiraron los programas y acciones culturales surgidos tras el retorno democrático, con las prácticas establecidas desde uno de ellos, el PCB. Me interesa problematizar estas relaciones para abordar luego las caracterizaciones realizadas sobre las concepciones culturales del mismo desde los distintos trabajos producidos por las ciencias sociales. Presentar las distintas concepciones que emergen desde los trabajos ya realizados, por un lado, para que se tengan más herramientas -y construidas por otros- para su interpretación, y por otro lado para plantear algunas discusiones respecto a ciertas características, potencialidades y contradicciones del Programa Cultural en Barrios. Tras discutir y ampliar algunos aspectos señalados por estos trabajos, me propongo realizar sucintamente un análisis de las diversas concepciones que lo atraviesan puestas en juego bajo las distintas gestiones que lo dirigieron.

¿Construyendo una cultura “nacional, popular y democrática”?

En el contexto en el que surge el Programa Cultural en Barrios -tal como vimos en el capítulo 3-, la cultura ocupaba un lugar relevante tanto pública como políticamente. En este contexto surgen una serie de iniciativas y programas que, en el marco de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, van a desarrollarse en referencia a un proyecto cultural más amplio que es llevado adelante por la Secretaría de Cultura.

En 1984, el Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires firma un documento, "*Nuestro proyecto cultural*", en el cual se establece la concepción de cultura por la que se trabaja desde dicha gestión; tal como se expresa en el documento "*hemos bregado (...) por una cultura popular, nacional y democrática*" (O'Donnell, 1985:1). Pero, ¿cuál es el sentido otorgado a estos términos?

En primer lugar, hay un intento por sacar la cultura del dominio de "lo culto" afirmando que, definir la cultura como lo culto, está relacionado a la utilización de aquellos aspectos considerados culturales como un emblema de clase de los sectores privilegiados. Tal como se expresa en el documento, "[D]icha bastardización se apoya sobre una versión de lo cultural que define como "inculto" todo aquello que cae fuera de las fronteras ideológicas de dichos sectores privilegiados, quienes así validan y perpetúan su propio sistema de creencias, conservador de ese "statu quo" social que los favorece." (O'Donnell, 1985:1). En esta operación también emerge que lo cultural es extensible a todos los sujetos al afirmarse que "[N]o existe persona inculta por cuanto toda mujer o todo hombre es portador de alguna cultura" (O'Donnell, 1985:1). De allí que el carácter popular reivindicado apunta a hacer extensible esos "saberes" a todos los sectores sociales, pero también a incorporar aquellas manifestaciones y tradiciones de los sectores populares. Así,

"Nuestra política es popular no sólo por su extensión poblacional sino también porque expresa, o intenta expresar, a los distintos sectores que componen nuestra ciudadanía. Entre ellos, y fundamentalmente, a quienes siempre son enmudecidos por todo proyecto despótico y entreguista: los sectores populares." (O'Donnell, 1985:2) -subrayado en el original-

El carácter nacional del proyecto está asociado por un lado a la necesidad que emerge del hecho de ser un país "*subdesarrollado, meridional y deudor*"¹, características que le imponen la necesidad de una definición y consolidación de su condición nacional en tanto necesidad de tomar conciencia de "lo argentino" como particularidad a partir de la cual reconocerse. Invocando una "impronta alberdiana", esta apelación a lo nacional se cuida de marcar la diferencia con el "*fachistoide y congelado cliché de "identidad nacional"*" (O'Donnell, 1985:4), destacando que "[L]o nacional no implica la negación chauvinista de lo extranjero, por cuanto lo nacional no es sino el estilo en que lo universal se encarna en un lugar determinado." (O'Donnell, 1985:4). Así, la afirmación de lo nacional no es ni la negación ni la veneración de lo extranjero, sino el reconocimiento de un "discurso cultural común" que subyace a "nuestro conglomerado nacional".

¿Qué significa en la práctica, entonces, el carácter nacional que se intenta dar a este proyecto cultural? El concepto utilizado es el de "argentinar la cultura", que persigue incorporar y dar prioridad a expresiones locales - a artistas locales así como a "la difusión de nuestras raíces musicales -tango, folklore"-, y también establecer un activo intercambio con el interior.

Por último, el carácter democrático está dado tanto en el reconocimiento de todos los sectores sociales, como en el interés de crear ámbitos para la creación y el disenso. Tal como se señala en el texto, "*es democrático por cuanto, en tanto democracia es el gobierno del pueblo, es decir de todos los sectores que componen a dicho pueblo, un proyecto cultural acorde supone un espacio donde todas las voces populares tengan su lugar.*" (O'Donnell,

¹ Como señala el texto, "(...)tan expuesto a la voracidad imperial, representada a principios del siglo XIX por Beresford y sus tropas y, hoy, a fines del siglo XX, por una deuda externa asfixiante." (O'Donnell, 1985:3-4).

1985:5) -subrayado en el original-. Y en contraposición a los intentos de crear una cultura oficialista u oficial donde la cultura puede ser tomada como una “*ámbito de adoctrinamiento*”, la cultura debe ser “*un ámbito de disenso, de confrontación, de debate.*” (O’Donnell, 1985:5).

Así presentados, los lineamientos establecidos por O’Donnell para su gestión al frente la Secretaría de Cultura son los más “comprometidos” bajo la gestión radical con una tradición ‘nacional y popular’, aunque la misma tiene sus particularidades. Si bien se reconoce la dinámica establecida por los sectores privilegiados en relación al uso de la cultura como emblema de clase y legitimación de su posición, así como el carácter dependiente y dominado del país, esto no significa establecer una práctica encontrada con estos sectores. Y ese límite parece estar impuesto por lo que denomina la ideología del partido de gobierno, la Unión Cívica Radical,

“El que nuestro proyecto cultural busque ser ese canal de expresión de los sectores desposeídos no presupone, bajo ningún concepto, un maniqueista enfrentamiento contra otros sectores más favorecidos. Por el contrario, nuestra concepción pluralista de la sociedad, típico de la ideología sustentada por el Radicalismo y exacerbada en las difíciles circunstancias actuales en que la unidad nacional es más necesaria que nunca, anhela albergar a todas las voces representativas de nuestra gente, sin exclusiones.” (O’Donnell, 1985:3).

Por otro lado, el tipo de prácticas que emerge de dicho documento están centradas sobre todo en el “ofrecer espectáculos”, “estimular el aprendizaje de diversas disciplinas artísticas”, alentar un estado de “máxima productividad colectiva” a la cual se ponen todos los recursos disponibles, y estimular “de forma muy especial el surgimiento de nuevas generaciones de talentos”; elementos todos que tienen una clara inspiración en la filosofía de la “creatividad” y la “educación por el arte”². La apuesta es desarrollar los elementos que ya están presentes en los sectores populares así como abrir la posibilidad de acceso a bienes simbólicos o expresiones creativas hasta ese momento reservadas a los sectores privilegiados.

Pero este objetivo ‘cultural’ en realidad se asienta en un objetivo político de más largo plazo que parte del carácter participativo y movilizador de las actividades a desarrollar, constituyendo estos dos aspectos -la movilización y la participación popular- el reaseguro de la democracia. De este manera se ata la cultura con la democracia, a partir de la participación de los sectores populares.

De concepciones y programas

Claro, ésta es la enunciación de los lineamientos de un proyecto, y me resulta de interés traerlo en este trabajo como forma de señalar las distancias que se establecen entre los proyectos y las prácticas, la forma en que son mediatizados y el modo en que se llevan adelante determinadas prácticas.

Parados en 1997, las concepciones vertidas en el documento que explicita los contenidos de la cultura por la que se trabaja desde la MCBA con el retorno democrático

² Ver Winocur, 1996.

parecen los ecos de planteos donde resuenan claramente las palabras de José Hernández Arregui o Arturo Jauretche³. Pero más allá de lo anecdótico del texto, o precisamente por ello, es interesante detenerse a pensar en la relación que se establecen entre las formulaciones y las prácticas establecidas por diversas gestiones y sobre todo en los usos y resignificaciones que suceden en el ámbito de recepción de las mismas.

Quizás la mejor manera de hacerlo sea partir de las palabras de un asesor de Pacho O'Donnell, no como Secretario de Cultura municipal del gobierno radical, sino en 1995 como Secretario de Cultura de la Nación del gobierno justicialista de Carlos Menem. Tras explicarme que habían estado hablando de mí con el Secretario sobre mi pedido para realizarle una entrevista con motivo de esta investigación -o mejor dicho, explicándome porque el Secretario no me iba a recibir-; el asesor me dice,

“Mire Rabossi, no se intelectualiza en el poder. Hay determinadas estructuras de pensamiento, ideologías, puede ser muy macanudo... pero un Secretario de Estado no está en los detalles de cada aspecto. Él da las directivas y los operadores son quienes las cumplen.”

Uno podría decir que sí se intelectualiza en el poder -si por ello consideramos la elaboración del documento recién analizado-, el asunto es que de esas intelectualizaciones no se pretende una correspondencia exacta con la realidad, digamos, se establecen los lineamientos para pensar al mundo, pero quienes lo construyen no son precisamente los “macanudos” o perversos secretarios de Estado sino aquellos funcionarios -“operadores”,⁴ como él los llamó- que se ocupan de ello.

Lo interesante de la frase es que la misma es como una metáfora del **proceso real de la práctica de una política: un proceso de mediaciones en el que toman parte distintas instancias y que tiene lugar en espacios sociales y formas institucionales ya constituidas, las cuales le imponen sus límites pero a su vez abren las posibilidades de sus transformaciones.**

Pero entonces, ¿cómo evaluar esa declaración de principios realizada a comienzos del retorno democrático en el marco de la Secretaría de Cultura de Buenos Aires?. ¿Constituyó tan sólo una forma de legitimación en un contexto político donde la apelación a lo “popular, nacional y democrático” podía tener cierta efectividad en el discurso público?. ¿Acaso se logró plasmar dicha concepción en las prácticas implementadas por dicha Secretaría?.

Si bien no hay una correspondencia exacta entre las concepciones enunciadas por una gestión particular y las prácticas que se realizan, es cierto que las concepciones establecen determinados límites e imponen un marco posible dentro del cual las prácticas realizadas se pueden llevar adelante. Y creo que en algunos sentidos, en el caso aquí analizado efectivamente así fue: por primera vez en el marco de la Municipalidad se constituyen programas culturales que incorporan a los sectores populares, que tienen una apuesta amplia

³ Pensemos en la relación establecida entre lo nacional y los sectores populares presente en la definición de la “posición nacional” de Arturo Jauretche, la cual queda definida como *“la línea política que obliga a pensar el destino del país en vinculación directa con los intereses de las masas populares”* (ver Jauretche, 1973). O en las relaciones establecidas entre conciencia cultural e identidad y el ser nacional y lo universal, presentes en los trabajos de Juan José Hernández Arregui (ver Hernández Arregui, 1973).

⁴ Podríamos decir que en un lenguaje propio de la forma de hacer política en los años ‘90.

respecto a lo que se entiende como cultural y que van a desarrollar distintas experiencias de participación y animación cultural. Que esto no se da bajo la forma tradicional de “militantes y educadores populares” -tal como describe Lucas Rubinich el perfil de quienes llevan adelante acciones culturales en lo que denomina la “tradición nacional y popular”- es cierto, pero no por la ausencia de los mismos -muchos de los trabajadores del PCB podrían ser ubicados bajo esta categoría- sino porque la implementación de un trabajo de estas características dentro del marco institucional de gobierno local también impone sus formas.

Se podría plantear que bajo el primer gobierno municipal del radicalismo luego del retorno democrático se abrió el espacio -en una de sus instancias- para una formulación de las características enunciadas, las cuales fueron mediatizadas tanto por quienes fueron encargados de llevar a la práctica dichas concepciones como por la contradicción establecida entre los contenidos de dicho proyecto y los contenidos de corte liberal-político presentes en otras instancias del gobierno e inclusive en los mismos encargados de llevarla a la práctica. De allí que el resultado no sea algo homogéneo que podamos catalogar bajo una sola etiqueta.

Los análisis sobre el Programa Cultural en Barrios

Veamos ahora cuáles han sido las concepciones identificadas por los diversos autores que trabajaron sobre el Programa Cultural en Barrios, pero antes quisiera hacer algunas aclaraciones. Debemos tener en cuenta que los trabajos que vamos a ver a continuación fueron escritos en distintos momentos, con lo cual aquellos trabajos más novedosos tienen la ventaja de contar con nuevos elementos procedentes de artículos anteriormente producidos o bien, de la maduración de una reflexión que el transcurso del tiempo permite contextualizar de mejor manera. Esto, no obstante, no implica que las diferencias presentes en unos y otros deban ser interpretadas como diferencias exclusivamente asentadas en el mayor acceso a material o a un nivel de reflexión más avanzado a partir de los trabajos anteriores. Hay distintas preguntas y problemas que guían cada uno de ellos, así como distintas estrategias para abordarlos. Sin embargo, estos diversos orígenes y desarrollos de cada uno de los trabajos no impide que todos tengan una visión particular de la o las concepciones que están detrás del PCB. En ellas me voy a concentrar, por lo cual hay muchos elementos presentes en los mismos que no van a ser siquiera mencionados.⁵

La primera reflexión académica sobre el programa va ser realizada por el antropólogo Ariel Gravano en *La cultura en los barrios* (1989). Según él tal como sucede en la mayoría de las políticas culturales implementadas por el Estado, inclusive aun bajo “*los casos más explícitamente participacionistas como el de la gestión de Mario O’Donnell*” va a predominar el concepto de cultura antropológico, sino que -tomando la diferenciación que hace Stocking sobre los dos usos del concepto de cultura⁶- va a predominar el sentido “humanista” del mismo. Así, “[D]e hecho con “cultura” se apunta casi exclusivamente a lo artístico, y más específicamente a lo espectacular, donde el protagonista al que se le requiere participación

⁵ En el capítulo 3 caractericé en líneas generales estos trabajos y las distintas estrategias metodológicas adoptadas por cada uno de ellos.

⁶ Ver capítulo 2.

para recuperar la historia y la identidad se lo ubica como público espectador.” (Gravano, 1989:6). Luego de esta caracterización general señala tres aspectos presentes en la forma de concebir y trabajar sobre la cultura desde el programa. Por un lado, va a caracterizar el uso dado a la cultura por los trabajadores y demás militantes culturales de los barrios como una práctica instrumental para remediar determinadas problemáticas sociales -droga, violencia, delincuencia-. Consecuente con esta concepción, el centro cultural va a ser entonces el espacio desde el cual se realizan prácticas para “solucionar” los “problemas” del barrio, entendiendo que dichos problemas son los que los militantes culturales consideran como tales. Y en consecuencia, la cultura va a ser entendida como “un plus respecto de la vida social” - concepción acorde al uso humanista del concepto de cultura antes mencionado-.

En su trabajo *Tomar la Cultura del Pueblo, Bajar la Cultura al Pueblo (Dos Nociones de la Acción Cultural)* (1992), el sociólogo Lucas Rubinch va a caracterizar el programa como una forma actualizada de las tradicionales políticas culturales de extensión de bienes culturales. La caracterización del programa que realiza analizando la estructura de talleres y espectáculos es la siguiente,

"Este clima en donde la idea de ampliar el consumo y la posibilidad de aprendizaje de algunas destrezas, es acompañado de una idea también amplia de lo que es un producto cultural, tiene aspectos escasamente problematizadores sobre los significados sociales del hecho cultural. No hay innovaciones en este sentido. En la mayoría de los casos, tanto en los talleres, como en los espectáculos se reproduce la circulación de bienes legitimados por la estructura social, posibilitando, eso sí, más opciones de lo mismo, con mejores condiciones de acceso. Concretamente, en un barrio de sectores medios bajos de la Capital Federal, existen o hay posibilidades de que existan conservatorios de música que enseñan piano, guitarra o bandoneón, academias de baile y señoras que enseñan a tejer y a cocinar a otras señoras, etc. Lo que el programa genera es nuevos espacios de aprendizaje (que pueden incluir alguna innovación pedagógica) de esas mismas cosas en esos mismos barrios. En algunos barrios probablemente algunos talleres signifiquen una oferta diferente y en todos los casos seguramente se extiende la posibilidad de acceso a mayor cantidad de personas por lo gratuito de la actividad.

En lo que hace a los espectáculos sucede algo similar. A los espectáculos barriales en donde se puede participar de algún tipo de espectáculo artístico (clubes, cines, centros vecinales, etc.) se le agregan otros nuevos a los que se puede acceder sin costo." (Rubinch, 1992:14)

A diferencia de las tradicionales políticas culturales de corte extensionista, hay una ampliación de aquello que se considera cultura a partir de la pretensión de incorporar un concepto de corte más antropológico, aunque según él la forma que asume dicha pretensión resulta en nociones escasamente problematizadoras de dicho concepto y en la inexistencia de una discusión crítica sobre el sentido de la desigualdad cultural. No obstante es en este marco que se desarrolla un “...un estilo extensionista particular, democratizador sin duda, que se desarrolla amparado en un afán de revalorización de la participación entendida muy vagamente como presencia de público en espectáculos y asistencia a talleres. Esta noción no muy reflexionada de participación, en el marco de un desordenado pluralismo, posibilitó la

presencia de propuestas puntuales con características heterodoxas para un contexto extensionista." (Rubinich, 1992:14-15).

De todas maneras, Rubinich caracteriza las concepciones y la forma en que se realiza el programa por la ausencia de ideas claras. *"Cuando se formula la pregunta, qué concepciones de cultura había detrás de las prácticas, la primera tentación es responder que ninguna. Que hay una vaga noción de "cultura para todos", aparentemente reforzada por una no menos vaga idea de participación democrática y la inexperiencia de los agentes, a partir de aquí el resultado es "haz lo que quieras y como puedas".* (Rubinich, 1992:17)

El trabajo de Rubinich es un análisis de dos formas de acción cultural con sectores populares, la primera corresponde a un modelo "extensionista"⁷, donde el Programa Cultural en Barrios va a ser -principalmente- el ejemplo que va a analizar. En tanto, la segunda forma de acción cultural corresponde a un modelo de "recuperación de la experiencia popular"⁸, el cual va a ser abordado a partir de la experiencia desarrollada en un barrio del conurbano bonaerense por la fracción Humanismo y Liberación perteneciente a la Democracia Cristiana.

Además del análisis particular que hace del PCB -que voy a presentar y a discutir a continuación-, la tradición a la que pertenecen cada grupo que implementa la acción cultural en cuestión hace inteligible dicha distinción. Por un lado, la Unión Cívica Radical, en la cual *"si bien está presente el afán democratizador, la relación que se establece con lo popular no tiene el carácter redimidor que acompaña a la cultura peronista"* (Rubinich, 1992:9). Y por otro lado, "los grupos de militantes y educadores populares", los cuales están *"inscritos en la tradición nacional popular, con influencias del pensamiento freireano, [donde prima] un estilo de rescate de lo popular que posibilite un modo de generar el producto cultural con el papel activo de los participantes"*. (Rubinich, 1992:9).

El trabajo de Ana Wortman "Repensando las políticas culturales de la transición" (1996), si bien está centrado en las discusiones conceptuales sobre políticas culturales -especialmente aquellas que se dan en el marco de la transición democrática-, presenta como caso de análisis al Programa Cultural en Barrios. Según ella, son cuatro las concepciones dominantes que hay en el programa.

(1) Partiendo del análisis del texto fundacional del programa y de los objetivos de *"revalorización de la ciudad y reencuentro de la identidad de los barrios"*, hay una primera definición de cultura entendida como espacio de representación de vivencias cotidianas para construir o afianzar identidades (lo cultural como sinónimo de lazo social). De esta concepción se despliega una práctica asentada en la producción cultural de los vecinos.

(2) Pero también presente en declaraciones de sus funcionarios y en algunos de los objetivos del programa, la otra concepción del mismo es aquella centrada en el acceso a una cultura ya existente (*"elevar el nivel de la cultura"*, tal como señaló en una oportunidad el Intendente Saguier). Las prácticas desplegadas sobre esta concepción acentúan el carácter pedagógico de la propuesta y la redistribución de los bienes culturales.

⁷ El modelo "extensionista" caracterizado por Rubinich corresponde al paradigma de "democratización cultural" descrito por García Canclini (ver más adelante).

⁸ Dicho modelo corresponde al paradigma de "democracia participativa" descrito por García Canclini (ver más adelante).

(3) También aparece como significado no explícito la incorporación de un sentido antropológico de cultura (todo es cultura) en el trabajo en “zonas subordinadas”.⁹ Si bien esto permite ampliar lo que es considerado como cultura, el hecho de que sea en estos espacios donde se despliega dicha concepción significa la reproducción de las diferencias ya que, lo cultural asociado al arte estaría “*determinado para los sectores medios y altos de la sociedad y, en consecuencia, vedado para las clases subordinadas (obviamente, que lo está pero no por problemas del arte).*” (Wortman, 1996:76) (destacado en el original).

(4) En cuarto lugar, habría una concepción de cultura vinculada a una “dimensión subjetiva” que haría referencia a los sujetos de los barrios. En ella ubica a las distintas experiencias parciales realizadas por, para y con un grupo particular, tales como la tercera edad, la mujer, o los jóvenes.

De todas maneras, Wortman considera que a pesar de las diferencias “*en torno a lo que se debía hacer*” hay un acuerdo fundado en la “*la idea [compartida por todos] de la construcción de un consenso para la consolidación de la transición democrática...*” (Wortman, 1996:77). La conclusión respecto a los contenidos otorgados a la cultura durante este período es que la misma “*estaba sobrecargada de demandas y definiciones, que desbordaban el alcance del Programa.*” (Wortman, 1996:78)

Como ya comentamos en otros capítulos, los trabajos de Rosalía Winocur “*Políticas Culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)*” (1993) y, *De las políticas a los barrios - Programas culturales y participación cultural* (1996) están especialmente centrados en la dinámica que se establece entre el programa y la recepción del mismo en un barrio particular, las dificultades que se abren tanto para la implementación como para la apropiación de una propuesta de estas características en un barrio de sectores populares de la ciudad de Buenos Aires. Pero para ello no sólo pone su atención en el centro cultural y en el barrio sino que realiza un análisis crítico de la propuesta del programa así como de su desarrollo y sus transformaciones durante la primer gestión del mismo -esto es durante el gobierno radical-.

Respecto a las características de las actividades que se realizan en el marco del programa, Winocur señala que “[S]i bien se da prioridad a la producción y el aprendizaje por encima del “consumo” este objetivo se apoya esencialmente en las “disciplinas artísticas” como canales privilegiados de expresión de la cultura del pueblo, y no considera la necesidad de estimular otras prácticas culturales, religiosas, comunitarias y recreativas, propias de la expresión de los sectores populares.” (Winocur, 1996:72).

Pero por otro lado, también critica las prácticas democratizadoras de bienes culturales entendidas sólo como redistribución de bienes simbólicos o inclusive como creación de espacios alternativos de producción cultural, ya que las mismas no consideran las condiciones reales de apropiación y uso de esos bienes y espacios. “*La posibilidad de acceder a cierto capital cultural tradicionalmente reservado a las élites implica, además de la democratización de la oportunidad, un conjunto de habilidades, disposiciones, gustos y hábitos de consumo, vinculados al ejercicio de determinadas prácticas sociales*” (Winocur, 1996:72).

Hay dos elementos que va a considerar como problemáticos en la instrumentación del programa y es la falta de un diagnóstico sobre la herencia burocrática y represiva del Estado,

⁹ “Barrios humildes” tal como la nombra después.

lo cual le impidió tener en cuenta cuáles eran las condiciones reales de realizar un programa de este tipo. Pero por otro lado, el programa tampoco consideró cuáles eran las experiencias de los sujetos con el Estado y las imágenes que del mismo se tenía, aspectos que -tal como señala en el caso de su análisis concreto- mediatizan y condicionan la percepción del programa.

Respecto a la participación -que constituye uno de los objetivos fundamentales del programa-, va a señalar que además de que el programa no considera las formas de organización y participación existentes en los barrios, la participación que se puede dar en los centros culturales es esencialmente simbólica ya que los participantes no toman parte de decisiones fundamentales del programa -la planificación, instrumentación y evaluación de las actividades y políticas del mismo-.

También presenta una posición crítica respecto a la noción de espacio y de tiempo libre sobre las que se asienta el programa. Por un lado, en el caso del tiempo libre, va a cuestionar el hecho de ser considerado como un apéndice en la rutina de los sujetos, y por otro lado el "suponer que todos los sujetos comparten el mismo sentido simbólico de uso, distribución y apropiación del tiempo" (Winocur, 1996:134). Respecto al espacio, va a señalar que en el diseño del programa no se percibe al espacio como un aspecto problemático con una profunda carga simbólica, lo que resulta en decisiones pragmáticas tales como la utilización de escuelas en su tiempo "ocioso" que no permiten evaluar la carga que ellas tienen para los sujetos y de allí, el sentido que los mismos le otorgan a las actividades en ellas realizadas.

Pero lo interesante de este trabajo es que no sólo realiza un análisis crítico del programa en cuanto a objetivos y concepciones involucradas se refiere, sino que analiza que es lo que sucedió con el programa en el proceso de su desarrollo en uno de los espacios particulares donde el mismo tuvo lugar. En sus trabajos, el análisis se plantea en dos niveles, el 'texto' del programa -los modelos y concepciones que sustenta el programa-, y por otro lado, las prácticas realizadas en los espacios que instaura, tomando como caso el análisis de un centro cultural hasta el cambio de gobierno. Winocur va a señalar que lo que sucede en un centro cultural no está determinado por el texto del programa, sino que entre un nivel y otro se da lo que ella denomina un "*desfase constitutivo en la relación entre producción y recepción de las políticas del programa*" (Winocur, 1993:114). Sin embargo, ello no impide -dadas las características del programa- redefinir, en el espacio particular de los centros culturales, las relaciones, el tipo de actividades y la forma de llevarlas a la práctica en un barrio particular. Así como también ir redefiniendo en el conjunto del programa una serie de elementos que permiten transformar la relación establecida en los barrios, y el tipo de actividades realizadas.

En este sentido, analizando las prácticas del programa y en particular los desarrollos del centro cultural que ella investiga, Winocur da cuenta de la reformulación de algunos aspectos y concepciones con que fue concebido a partir de una reflexión crítica que comienza a tener lugar en el interior del PCB y en la cual tiene una importante gravitación la articulación del mismo con el equipo del Instituto de Ciencias de la Educación de la UBA. Reflexión que supone el otorgar una importancia mayor a la racionalización y previsión de las acciones, la redefinición de la participación, la definición de un perfil de promotor cultural (animador), la importancia que va asumiendo la producción sobre la distribución, la incorporación de múltiples elementos y actividades en el marco del programa, y el replanteo de la relación con los distintos barrios. En el caso particular del centro cultural que ella analiza -Charrúa, en Villa Soldati- caracteriza las transformaciones realizadas en el desarrollo de la propuesta a partir de tres etapas, primero la imposición de la propuesta, luego la adecuación a

la demanda explícita de los destinatarios y por último la negociación y búsqueda de alternativas (ver capítulo 4 de esta tesis).

¿Cuál es la concepción en la que ubica al PCB? Tal como señala al presentar los programas y actividades que se generan con el retorno democrático, “*Estas propuestas estuvieron sustentadas en una ‘mezcla’ de concepciones de ‘democratización cultural’ y de ‘democracia participativa’*”; siendo este último modelo en el cual se puede ubicar la creación y desarrollo del Programa Cultural en Barrios (Winocur, 1996:69).

Algunas discusiones posibles

Teniendo en cuenta los aspectos planteados por los autores que fuimos viendo, vamos a introducirnos ahora en algunas discusiones que nos sirve para pensar sobre el Programa Cultural en Barrios.

Retomando los paradigmas descritos en la bibliografía sobre políticas culturales (Subercaseaux, 1986), García Canclini define al paradigma de democratización cultural¹⁰ como aquel que “*concebe 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.” (García Canclini, 1987:46). En tanto el paradigma de democracia cultural, o democracia participativa como él lo llama, como la “*concepción [que] defiende la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propicia su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura, y de cada cultura respecto de las demás.*” (García Canclini, 1987:50). Si el primero de estos paradigmas se centra en la redistribución de bienes y formas simbólicas, el paradigma de democracia participativa “*apunta más a la actividad que a las obras, más a la participación en el proceso que al consumo de sus productos*”.

Tomando estas definiciones es claro reconocer la presencia de ambos paradigmas en las concepciones que inspiraron al programa, así como en las prácticas generadas desde los centros culturales. Pero la importancia de la actividad y de la participación en el proceso de realización de determinados eventos o productos -características de un paradigma de democracia participativa- no es un factor azaroso en la dinámica de los centros sino que son parte constitutiva de la propuesta.

Pensar a los centros culturales tan sólo en términos de un espacio de redistribución de bienes culturales -una sala de espectáculos o una academia, por ejemplo- o como espacios donde coexisten las múltiples culturas de la ciudad, desarrollándose autónomamente en relaciones de igualdad y donde los sujetos participan activamente -parafraseando a García Canclini-, es pensarlos de manera equivocada. Tal como señalaba en el capítulo 6, en todo caso estas formas de pensar a los centros culturales del PCB pueden ser los extremos ideales de un continuo donde los diferentes centros se ubican; aunque tal ubicación no es permanente

¹⁰ La noción de ‘extensionismo’ utilizada por Rubinch corresponde a este paradigma. El prefiere utilizar el termino extensionismo porque el mismo da cuenta de una acción cultural dirigida a un sector social particular - los sectores populares- que plantea sus especificidades. Además, su utilización se justifica en que corresponde a una tradición correspondiente a la historia de la acción cultural con sectores populares en Argentina. (Rubinch. 1992:42)

sino que va moviéndose de un lado a otro de acuerdo a las circunstancias y las apuestas de la coordinación de cada centro, las relaciones con el barrio, el tipo de población que lo compone, y el momento particular del programa. Durante el período de trabajo campo, algunos centros culturales estaban funcionando tan sólo como espacios de oferta de algunos talleres, mientras que otros implementaban diversas acciones de producción cultural, eventos y apuestas sociales más comprometidas; claro que todos en una situación presupuestaria bastante asfixiante y, como veíamos en el capítulo 7, en unas condiciones de precariedad que habían erosionado cualquier proyecto sostenido y de largo alcance. De allí que el pasado añorado del programa al que hacían referencia algunos trabajadores del programa durante mi trabajo de campo, no tiene que ver en sí mismo con la capacidad de los centros de realizar mayor cantidad de talleres, espectáculos y actividades sino con la capacidad -a partir de ellos- de generar un espacio social de interacción social y de compromiso con actividades culturales y sociales de distinta índole.

Una característica para definir al Programa Cultural en Barrios es su heterogeneidad, tanto en referencia a los centros culturales como a los talleres mismos. Dentro de un mismo centro cultural conviven experiencias correspondientes a modelos educativos formales, así como talleres que plantean una dinámica pedagógica innovadora. E inclusive, algunos que se desarrollan más como espacios de encuentros entre practicantes de diversas actividades. Tal como señalaba Rosalía Winocur -como veíamos en el capítulo 7 de esta tesis-, los “orígenes disímiles y las formaciones dispares” de quienes realizan el programa no sólo condicionaron la forma en que se interpretaron los lineamientos generales y las pautas del PCB, sino que generaron “*en muchos casos la coexistencia de concepciones pedagógicas y culturales antagónicas.*” (Winocur, 1996:79). La precarización y empeoramiento de las condiciones de trabajo dejaron al desnudo algunos significados otorgados por los trabajadores a su trabajo correspondientes al compromiso que asumen en relación al mismo; compromiso que se funda en diversos sentidos otorgados a la tarea que llevan adelante o a las actividades que en él se realizan (o se podrían realizar). Como señalaba, para algunos, el centro cultural es un espacio a partir del cual realizar una serie de acciones importantes, interesantes o útiles para la comunidad, para otros es un espacio de realización en la actividad que uno desempeña, en otros casos se señala el interés por mantener un espacio que, pese a sus defectos y sus problemas, tiene unas implicancias sociales que lo justifican, sea a partir de una redistribución de bienes culturales o para construir o reconstruir canales de comunicación y/o socialización.

Como veíamos en el capítulo 7, estos significados están relacionados a las concepciones con que nace el programa, y a las reformulaciones que van sufriendo a lo largo de su desarrollo. Pero esto no es exclusivamente el resultado de las ideas de algunos funcionarios sino que responden a un contexto particular donde, tal como señalaba Ana Wortman, la cultura estaba sobrecargada de “*demandas y definiciones, que desbordaban el alcance del Programa.*”

Una forma alternativa de pensar sobre la cultura del Programa Cultural en Barrios

Ubicado históricamente, el desarrollo del PCB puede ser abordado y mejor comprendido no tanto a partir de “la concepción de cultura” que prima en determinado

momento exclusivamente, sino de **la lógica a partir de la cual se piensa el trabajo a realizar desde una instancia del gobierno local -donde se entrelazan las concepciones de cultura, pero también de la ciudad, de los barrios, de la identidad y de la naturaleza de los vínculos sociales a desarrollar-**. Y aquí uno tiene dos maneras de abordar el desarrollo del Programa Cultural en Barrios: una, a partir del **lugar otorgado al Estado**, y otra, **desde qué concepciones se piensa el trabajo a realizar**.

Por un lado, a lo largo del desarrollo del PCB -tal como vimos en el capítulo 4- hay una reformulación del papel que le cabe al estado como organizador y hacedor de un programa de estas características; pero por otro lado las lógicas a partir de las cuales realizar dicha acción también se van transformando. Vamos a tratar de reconstruir, tomando estos dos aspectos, el tipo de concepciones que emergen en cada momento y como se vinculan con la forma en que se piensa el trabajo que se debe desarrollar desde los centros culturales.

El Estado en escena : una acción militante por, para o desde la cultura

Mientras el Estado es pensado como responsable de implementar una acción cultural propia en el marco de la ciudad podemos distinguir dos lógicas distintas que corresponden a dos momentos históricos diferenciados.

En un primer momento -bajo la gestión radical del gobierno de la ciudad- va a primar una visión políticamente “laica” que podríamos caracterizar como el intento de desarrollar un trabajo político fuera de los marcos de los partidos -al menos al principio-, centrada en la idea de animación cultural como medio para lograr distintos objetivos culturales (descentralización de servicios culturales, redistribución de bienes culturales y de prácticas artísticas a partir de la generación de espacios de formación y distribución, generación de espacios de producción cultural), y sociales (afianzamiento de lazos sociales, generación de espacios para dar respuesta a los problemas locales, recreación de la identidad). Las preocupaciones teóricas, el desarrollo conceptual y la influencia del ámbito académico en la propuesta van a darle al programa un perfil intelectual, así como a los trabajadores que lo llevan adelante, si bien las prácticas de los mismos son entendidas como el trabajo de un militante cultural, social o barrial.

En un segundo momento -bajo la Intendencia de Grosso, esto es durante los primeros años del gobierno justicialista de la ciudad- hay un cambio de lógica que se vehiculiza a través del significado otorgado a los centros culturales, definiéndose los mismos como espacios con un alto capital político desde los cuales realizar una acción política barrial privilegiada. Creo que en este marco debemos interpretar el nombramiento de militantes y punteros barriales al frente de muchos de los centros culturales y no exclusivamente como el resultado de una lógica de “pagos” políticos. Pero el desarrollo de los centros culturales sigue bajo los mismos principios de acción que se habían establecido anteriormente, sin que se logren consolidar propuestas que transformen dichos principios. Intentos como la creación de Consejos de Cultura Barrial son un claro ejemplo: el intento de articular un trabajo unificado de las instituciones barriales -tanto municipales como no gubernamentales- al frente de las cuales se encontrarían los centros culturales tienen una existencia efímera y con escasa profundidad, sin posibilidad de dar un salto cualitativo en las formas de organización local. Esta lógica diferencial que opera en el nombramiento de funcionarios con respecto a la primer etapa del

programa sin una transformación paralela o una profundización de la forma en que venían actuando los centros culturales, lleva a que esta importancia política asignada a los centros culturales no trascienda la forma de acción anterior, pero ahora con la desventaja de que la acción cultural implementada por muchos centros dejen de tener el carácter “laico” de la gestión anterior.

Durante estos dos primeros momentos -esto es, el gobierno radical y el primer gobierno justicialista de la ciudad-, el programa va a considerar como cultural una amplia gama de aspectos siendo posible encontrar actividades artísticas, intelectuales, oficios, e inclusive deportes. Como vimos -especialmente- en los capítulos 5 y 6, cuando surge el programa las actividades que en el mismo se desarrollan tienen un perfil claramente artístico, y la concepción en que se sustenta es principalmente la de constituir espacios de redistribución cultural. Pero paulatinamente, se comienza a reemplazar esta concepción inscrita en el paradigma de democratización cultural antes mencionada, por otra en la cual la idea de producción cultural empieza a tener preponderancia. En esta nueva redefinición, lo cultural no se define por características intrínsecas, sino en relación a los imperativos de acción que se establecen en los distintos espacios locales donde se desarrollan los centros culturales.

Por supuesto que la forma que estas redefiniciones asumen en cada centro cultural son variadas, manteniéndose algunos de ellos dentro de un esquema de redistribución de espectáculos y ofertante de talleres, mientras que en otros se desarrolla una apuesta comprometida con la generación de espacios de producción cultural asentados en distintas concepciones de participación y estableciendo diversos compromisos con el barrio.

El compromiso declarado de realizar un trabajo con los sectores populares va a ser realizado a partir de la apertura de centros culturales en diversos barrios y del trabajo realizado con dichos sectores a partir de los mismos. No obstante, como veíamos en el capítulo anterior, los límites impuestos por la ciudad tomando en consideración su constitución heterogénea y los distintos capitales culturales del que disponen los sectores sociales van a ser barreras, que en muchos casos, establecerán límites concretos a dicho compromiso.

La idea de militancia que apunté como característica del trabajo realizado, también debe ser puesta bajo la lupa de cada centro cultural. En algunos de ellos, el trabajo que realizan tanto el equipo de coordinación como los maestros de talleres va a ser el de trabajadores contratados para realizar una tarea específica y punto. Pero en otros, al menos algunos de los trabajadores van a asumir un compromiso con el centro cultural que trasciende la mera realización de una tarea específica y que se asienta en diversas concepciones del para qué debe servir un centro cultural. La distinción de lógicas señalada anteriormente durante los dos gobiernos englobados bajo este mismo período está asentada en la forma de encarar dicha “militancia”. Durante el gobierno del Intendente Grosso, al ser construidos los centros culturales como espacios con un alto capital político, el trabajo es más ‘desde’ la cultura que ‘por’ o ‘para’ ella, tal como sucedía durante el período anterior.

**El Estado sólo se
debe a lo específico**

En 1993, a partir del nombramiento de Saul Bouer como Intendente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, la nueva gestión que asume la dirección del programa elabora una propuesta de transformación del mismo (ver capítulo 4) donde, si bien se sigue reconociendo al gobierno local como organizador de un programa cultural para la

ciudad, se establecen las pautas para pensar un desarrollo independiente del mismo, a partir de la generación de recursos propios.¹¹ Con las especificidades planteadas para el trabajo -tanto respecto al perfil de los promotores como a la especificación de que es lo pertinente a una institución cultural- los centros culturales comienzan a ser pensados como el lugar de desarrollo de actividades guiadas por especialistas en cuestiones artísticas, de pensamiento o de comunicación, aspectos que son considerados como los característicos en lo que respecta a una acción cultural de una institución municipal.

La figura del habitante promedio de la ciudad como perteneciente a los sectores sociales medios -tal como veíamos en el capítulo anterior-, la especificidad de las acciones que se pueden realizar, y el perfil particular que deben tener los promotores y trabajadores de los centros¹², nos presentan una transformación en la lógica bajo la cual se piensa el programa donde ya no hay lugar para pensar el trabajo a desarrollarse como militancia de ningún tipo -cultural, social, o política-. Las instituciones desde las cuales se realiza una acción cultural municipal son el ámbito del trabajo de especialistas que tienen una formación acorde a las tareas específicas de dichas instituciones, las cuales son específicamente "culturales" de acuerdo a lo definido como tal.

Esta gestión intenta restringir el campo de actividades de lo realizado en el marco del programa a una serie de actividades pertinentes al mismo (PCB, 1993b y 1993c). Por un lado la capacitación para la producción artística -música, teatro, artes visuales, literatura-, pero no sólo en función de una capacitación no académica sino con el objetivo de producir eventos que sean promocionados -junto con otros de origen externo- en el espacio de las Casas de la Cultura propuestas para el nuevo funcionamiento del programa o fuera de ellas. Y por otro lado, lo que encontramos bajo la rúbrica de sociedad y pensamiento que a va ser definido como " *cursos, charlas, debates y grupos de estudio sobre la ciudad, sus habitantes, los cambios, la producción de sus formas, las representaciones en el imaginario colectivo.*" (PCB, 1993d:19).¹³

¹¹ Tal como se señala en la propuesta realizada, "*Se propone para las Casas de la Cultura una forma jurídica de organismo descentralizado. Esta, permitiría la posibilidad de utilización de los recursos generados a partir del arancelamiento de algunos servicios y captar donaciones. Esta propuesta acuerda con la actual organización jurídica del ámbito municipal. Cabría pensar, sin embargo, la posibilidad de poder conformar sociedades de derecho público (fundaciones, asociaciones o corporaciones) que incluyan la participación del sector privado. La participación del sector estatal, en este caso, sería no menor del 51%.*" (PCB, 1993d:21).

¹² En uno de los documentos realizados por dicho gestión se establecen los aspectos de formación y/o experiencia de los trabajadores de acuerdo a los requerimientos del programa, para lo cual "*se han definido como pertinentes -en sentido amplio- a las formaciones y/o experiencias relacionadas con el ámbito artístico y con algunas disciplinas sociohumanísticas: letras, historia, filosofía, educación, sociología, psicología, arquitectura, trabajo social y antropología. En sentido estricto lo pertinente se refiere a la formación y/o experiencia en promoción de actividades culturales, diseño formulación, ejecución y evaluación de proyectos culturales.*" (PCB, 1993d:8).

¹³ Claro que esto último no es tan fácil de delimitar, en la práctica lo que podemos observar es cómo se aplicó esta categoría -pensamiento- para clasificar los talleres existentes en 1992/93 en los centros culturales y cuales quedaron fuera de ella, los que fueron eliminados al año siguiente de la oferta de talleres de los centros culturales. Bajo la categoría 'pensamiento' aparecen señalados talleres de historia del arte, reflexión grupal, historia del barrio, historia del tango, e historia argentina. Quedan fuera de esta categoría talleres como ajedrez, apoyo escolar, ingles, autoconocimiento, introducción al psicoanálisis, ciclo de la mujer, taller de tradición, gente y cuentos /espacio joven; los cuales son clasificados bajo la rúbrica 'miscelaneas'.

Lo que tenemos aquí es una limitación del concepto de cultura a fenómenos de expresión artística y de 'pensamiento', entendido esto último en un sentido restringido y con límites bastante difusos. A este sentido restringido le corresponde un ámbito, un trabajador y un asistente definido. Y en este marco, la cultura ya no es pensada como un ámbito desde el cual realizar un proyecto social comprometido con los sectores populares.

Mirando a los centros culturales, si bien las características y las apuestas particulares desarrolladas previamente van a marcar distintas estrategias de acción, los mismos van a tener que ajustarse, además de a recortes presupuestarios y a una profunda inestabilidad, a los lineamientos establecidos por la nueva gestión. Así, se eliminan de los centros culturales todas las actividades caracterizadas como "no pertinentes" a un servicio cultural, se intentan eliminar todos los centros culturales de "barrios pobres", y se imprime una modalidad nueva de trabajo - si bien muchos centros habían desarrollado un trabajo de ese tipo en años anteriores- centrada en la realización de un proyecto que integre las actividades de los centros y que termine en un producto que pueda ser mostrado -un espectáculo-.

El Estado debería dejar de ser actor

Con el cambio de Intendente y de gestión al frente del programa a mediados de 1994, se elabora una nueva propuesta donde el Estado municipal deja de ser pensado como el responsable de llevar adelante una acción cultural propia, y su rol pasa a ser visto como subsidiario de la acción que ya realizan organizaciones intermedias en los distintos barrios. El papel del gobierno local no es ya una tarea militante en el campo de la cultura ni tampoco en la dinámica de los barrios sino que, reconociendo que dichos espacios ya tienen sus propias formas de organización y sus propias instituciones culturales, debe ayudar al desarrollo de su accionar.

Si bien esta gestión no establece de manera precisa las concepciones en las que se inspira, hay algunos elementos de su propuesta que nos permiten deducir algunos sentidos subyacentes a la misma, aunque ello resulta difícil tomando en cuenta el tiempo acotado que en teoría iba a quedarse (ver capítulo 4).

Si bien la preocupación por la especificidad de lo cultural no tiene la centralidad que durante la gestión anterior, de hecho lo "específico" establecido por aquélla sigue siendo el criterio para otorgar presupuesto a los talleres de los centros culturales. Lo cultural sigue circunscripto a lo artístico, al pensamiento y a los medios de comunicación. No obstante, las instituciones intermedias enumeradas como posibles destinatarios del presupuesto y la apoyatura técnica del municipio para llevar adelante la gestión de los centros culturales, incluyen distintos tipos.¹⁴ En otras palabras, si bien la apuesta es específicamente cultural, las instituciones que la desarrollarían pueden ser variadas, mientras demuestren una trayectoria prolongada en la realización de actividades culturales.

¹⁴ "Implementar un concepto de cultura que considera a los hombres y mujeres que habitan nuestra ciudad como auténticos protagonistas de la actividad cultural implica darse los instrumentos coherentes para que esa realidad pueda crecer, desarrollarse y potenciar su impulso. El concepto que suscribimos encuentra su realización espontánea en las innumerables instituciones que, en forma libre, crean los vecinos de nuestra ciudad para expresarse culturalmente (centros culturales comunitarios, clubes sociedades de fomento y, en general, todo tipo de organizaciones intermedias)." (PCB, 1994d:3-4).

El perfil de quienes deben realizar esta propuesta no es ya ni el militante ni el especialista -tal como era definido en la gestión anterior-, y no va a haber una figura definida más allá de la pertenencia a alguna institución intermedia que realice actividades culturales. Así, el lugar del Estado en el campo de la cultura se limitaría simplemente a subvencionar a aquellos que demuestren la capacidad y la trayectoria de realizar acciones culturales “que estén en condiciones de garantizar un ámbito y operatoria más significativos y trascendentes.” (PCB, 1994d:4).

Pero de hecho, lo que se da en la práctica son apuestas muy puntuales con instituciones intermedias, mientras los centros culturales siguen en funcionamiento. No bajo las presiones y condicionamientos establecidos bajo la gestión anterior, pero con los mismos límites para producir un cambio significativo.

Entre las políticas culturales y el programa

Además de la transformación operada en las concepciones sobre el rol que debe cumplir el Estado en el marco de una acción cultural de este tipo y las distintas lógicas que operan en su realización, también debemos tener en cuenta el desarrollo particular que tiene el campo de las políticas culturales durante dicho período.

Junto al Programa Cultural en Barrios se va construyendo una figura profesional de trabajador de la cultura en tanto animador o promotor cultural. Pero, ¿es el PCB el que genera esto?. Internacionalmente las políticas culturales comienzan a institucionalizarse como un campo a ser desarrollado desde la década del '70. A partir de los '80 la bibliografía, el número de investigadores abocados a dicha temática, la realización de encuentros y congresos y la creación de grupos de investigación son la cara académica de dicho proceso de institucionalización; mientras que en el plano práctico vemos la proliferación de instituciones culturales del estado y de distintos programas de acción y promoción cultural, frente a los cuales se va erigiendo la figura de un profesional de la cultura para cuya formación se empiezan a desarrollar carreras, maestrías y demás cursos de especialización.

En la Argentina es a partir del retorno democrático en 1983 que va a empezar a constituirse la figura de “animador cultural”, y en esto el Programa Cultural en Barrios va a ser una de las instituciones principales donde se empieza a legitimar. Otras experiencias realizadas en el marco de los siguientes gobiernos van a continuar con esta tendencia, realizándose por ejemplo, la primer Maestría en Gestión y Políticas Culturales que se ofrece en el país, durante el año 1993, en el marco de la Instituto Nacional para la Administración Pública¹⁵.

Parados en 1997, frente a una explosión de cursos, encuentros y demás actividades relacionadas a estos aspectos, uno puede interpretar el desarrollo del Programa Cultural en Barrios como una experiencia que se desarrolla todavía por fuera de los condicionamientos y límites que le imponen la formalización y el discurso “especialista” a actividades de este tipo. Tal vez de allí derivó la posibilidad de implementar un programa en cuyo seno se lograron desarrollar algunas experiencias superadoras de lo estrictamente “cultural”, e insertas en

¹⁵ La cual luego de una año de funcionamiento deja de ofrecerse.

proyectos sociales de más amplio alcance. En cierta medida la Fogata de San Juan que veíamos en el capítulo 6 puede ser tomada como una metáfora de la forma en que se desarrollan las actividades del programa. La forma que van adquiriendo los acontecimientos no responden a un plan predeterminado sino que, sobre la base de ciertas coordenadas se va a ir improvisando en su realización. Claro que las actividades tienen cierto orden, pero el mismo no es algo premeditado y calculado de manera precisa sino que se va formando en cada momento. Y de aquí se abren tanto las potencialidades como los límites de la dinámica de los centros culturales.

El carácter descentralizado y la forma en que se va a desarrollar el programa le van a dar una configuración bastante particular a los centros culturales. Cada centro va a ser un caso particular y esto va a depender de distintos factores: de la etapa del programa, de su equipo de coordinación, del tipo de relaciones que se establecen con el espacio local donde dichos centros se ubican, y de las distintas orientaciones que toman las actividades en cada uno de ellos. En este sentido, el desarrollo del programa y la posición que asume cada centro cultural en el lugar donde funciona van a moldear al centro cultural que observemos.

Creo que todos estos elementos, si bien son características de un programa en particular, nos señalan la complejidad de las acciones implementadas por el Estado en el campo de la cultura. Tomar en cuenta dicha complejidad no es simplemente un llamado de atención para aquellos que llevan a la práctica un programa cultural o para aquellos que investigamos sobre las mismas. Detrás de esta complejidad hay un elemento teóricamente más significativo y es subrayar que las acciones realizadas como políticas suponen una instauración de un determinado estado de cosas, una voluntad y un marco en que la misma se realiza. De ahí que discutir las políticas culturales no es simplemente discutir un buen diseño o tratar de encontrar la posición correcta. Debemos asumir primero que cualquier diseño o concepción son construcciones que implican un punto partida para implementar acciones.

Benedict Anderson, en su trabajo sobre naciones y nacionalismo, señala que las "*comunidades deben ser distinguidas, no por su falsedad/autenticidad, sino por el estilo en el cual ellas son imaginadas.*" (Anderson, 1983:15)¹⁶. En este mismo sentido, las políticas culturales deben ser analizadas, no por la distancia que ellas mantienen con la 'cultura' real, sino a partir de los proyectos sociales en que ellas se insertan, en el entramado institucional donde se desarrollan y, a partir de los distintas apropiaciones que de las mismas se realizan.

¹⁶ "*Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.*" (Anderson, 1983:15) -traducción propia-.

Capítulo 10

PROBLEMAS DE LOS PROGRAMAS, PROBLEMAS DE LAS POLÍTICAS

Entre la inestabilidad y la burocratización

La originalidad del Programa Cultural en Barrios residió en las características particulares que fueron emergiendo en cada centro cultural. El carácter descentralizado y la forma en que se va a desarrollar el programa le van a dar una configuración bastante particular a los centros culturales. Cada centro va a ser un caso particular y esto va a depender de distintos factores: de la etapa del programa, de su equipo de coordinación, del tipo de relaciones que se establecen con el espacio local donde dichos centros se ubican, y de las distintas orientaciones que toman las actividades en cada uno de ellos. En este sentido, el desarrollo del programa y la posición que asume cada centro cultural en el lugar donde funciona, van a ser las dos variables que debemos tomar en cuenta al analizar las distintas acciones que suceden dentro de los centros.

Debido a las contradicciones presentes en el programa, tanto a nivel de concepciones como en el plano de las prácticas implementadas, uno de los límites más caros a su consolidación como experiencia novedosa en el marco del Estado fue su incapacidad de construir un entramado institucional que permitiera reproducir los aspectos más positivos que se desarrollaron en algunos centros culturales del programa. No sólo aquellos vinculados a la incorporación de la experiencia de sectores populares sino de la incorporación misma de dichos sectores en el manejo de los centros culturales. Si, como bien señala Alcira Argumedo, “[L]a participación integral requiere de dos factores esenciales: por una parte, una creciente transferencia del poder en todas sus dimensiones; por otra, la consolidación de organizaciones sociales capaces de ejercerlo” (Argumedo, 1993: 245), es claro observar que el PCB fracasa en generar una estructura que permita consolidar espacios que garanticen dicha participación, si bien en algunos centros culturales se realizan experiencias interesantes al respecto.

Pero la imposibilidad de concretar una estructura que permita reproducir y consolidar su funcionamiento tampoco garantiza de por sí la reproducción o profundización de los elementos más interesantes que se pudieran generar en el programa. Desde ciertas visiones, es precisamente a causa de los procesos de institucionalización que el programa pierde efectividad y se transforma en otra cosa. Un funcionario directivo de uno de los nuevos que programas que se forman bajo la gestión de Pacho O’Donnell, señalaba

"- ¿Sabés lo que pasa con los programas? Después de diez años los programas se institucionalizaron, y una vez que algo se ha institucionalizado se enferma.

- ¿Por qué,?

- Y porque es así! Una de las cosas que aprendí cuando estudie psicología social es que si algo se institucionaliza se enferma. Y más programas de estas características."

Y este comentario no es el único al respecto. La idea de que una actividad creativa tal como la que se pretende desplegar e incentivar desde programas de este tipo se vería desnaturalizada por su institucionalización, atraviesa muchos discursos provenientes del campo cultural. Aunque no sólo aquí sucede esto, otras experiencias que no tienen que ver con lo cultural pero sí con estructuras descentralizadas pretendidamente participativas enfrentan el mismo tipo de problemas¹: la institucionalización de las mismas les quita flexibilidad -en general para sus directivos- y abre la posibilidad de un proceso de esclerosis que resultaría en la pérdida de dinámica del programa. El problema para los trabajadores suele ser el contrario, la falta de seguridad y la no pertenencia a una estructura que pueda reproducir sus logros o tan siquiera la seguridad de su trabajo son las razones que están detrás de lo que una coordinadora -tal como veíamos en el capítulo 7- llamaba “paranoia”: la sensación de un permanente temor por la desaparición del programa o bien por la expulsión personal del mismo frente a los vaivenes políticos o inclusive por problemas de la convivencia diaria.

Hablando del Programa Cultural en Barrios -y hasta donde tengo conocimiento respecto a otro tipo de experiencias “descentralizadas y/o participativas” en el marco de la MCBA- la imposibilidad de consolidar una estructura que asegure la estabilidad de sus trabajadores y que coloque al programa por fuera de las disputas de cargos generada tras cada cambio de gobierno y que le permita desarrollar una práctica sostenida ha sido la característica que ha primado -más allá de experiencias particulares de continuidad en algunos de los centros culturales-, al menos hasta el momento en que el trabajo de campo fue terminado en 1995.²

Las discusiones sobre la necesidad o las desventajas de la institucionalización y la burocratización fueron permanentes y, aparentemente, constitutivos de estos programas desde que surgieron tras el retorno democrático. Y ya en los ‘90, a esta tensión y falta de resolución, se le agregan las dificultades producidas por la reestructuración del Estado.

Las transformaciones operadas en el Estado a partir de los procesos de reforma -específicamente a partir de las leyes de Reforma del Estado (agosto de 1989) y de Emergencia Económica (septiembre de 1989)- vienen a reforzar este estado de cosas, imponiendo límites claros a cualquier tipo de intento de institucionalización que se pudiera plantear. Por un lado, el congelamiento de vacantes producida en el Estado hace -en teoría- imposible la incorporación de trabajadores; pero por otro lado, le permite mantener la oferta de un servicio -o al menos la apariencia de su mantenimiento- sostenido con escasos recursos y con una mano de obra por la que no se paga ningún tipo de seguridad social y de la que puede prescindir cuando se disponga. Es este contexto histórico-institucional en el que debemos interpretar el mantenimiento de estos programas bajo estas formas de funcionamiento. Y en este marco esto no es sorprendente. Pareciera que la emergencia de redes no formalizadas de aplicación de políticas son más una forma funcional a las características del Estado en estos tiempos de reestructuración y ajuste, que un logro de estrategias participativas reales generadas por el Estado o construidas por la presión de determinados sectores sociales³.

¹ Es el caso del Recup en el área de planeamiento urbano de la misma MCBA es un ejemplo de esto. Comunicación personal con Mónica Lacarrieu. También ver Lacarrieu, 1992.

² Aunque este aspecto hoy se mantiene igual.

³ Insertas en la misma dinámica y persiguiendo fines similares podemos interpretar la emergencia de políticas aplicadas por organizaciones no-gubernamentales. Para un marco crítico para algunas experiencias realizadas en la Pcia. de Buenos Aires, ver Ceirano, 1996 y Trincheri, 1996.

Como señalaba recién, éste no es un problema exclusivo del Programa Cultural en Barrios. En un trabajo sobre asociaciones vecinales y gobierno local, Oscar Grillo señala a propósito de programas de estas características:

"Formalmente estos organismos se crean para mejorar tanto la recepción de las demandas barriales, como la llegada de las políticas del municipio. Generalmente se insiste en que se trata de programas "descentralizados" y flexibles a la demanda de la población, en virtud de su posición más cercana a los vecinos.

Observadas desde los escenarios barriales, estas agencias (especializadas en cultura, salud, asistencia social, mujer, juventud, planeamiento urbano, etc.) presentan cualquiera de los atributos del Estado, en grados variables, aunque generalmente bajos. Su capacidad de elaborar normas, producir y controlar información, ser portadoras de un cierto discurso sobre la ciudad y la disponibilidad de recursos materiales para brindar los servicios que dicen ofrecer, dependen menos de las misiones, funciones, y objetivos formales que de la relación de fuerzas entre grupos políticos y burocráticos que controlan el municipio. Su actividad resulta, así, institucionalmente precaria, intermitente y en muchos casos estrechamente ligada a la disputa y dinámica interna del partido gobernante. Por lo general, estos programas "descentralizados" enhebran relaciones cambiantes con la población en general, y el tejido asociativo en especial." (Grillo, 1995:142)

Cargando con las instituciones: entre la falta de continuidad y la carencia de voluntad política

Pero el asunto no se acaba simplemente ahí: la dinámica de las instituciones hace que los problemas de institucionalización o precariedad no se agoten en un problema sincrónico. ¿Qué pasa cuando un programa de estas características sigue funcionando bajo las condiciones de precariedad que describíamos pero sin por ello dejar de existir?. ¿Cómo inciden los tiempos políticos y las transformaciones de la MCBA en el desarrollo del programa?.

Una coordinadora de un centro cultural que había realizado otras experiencias dentro de la Municipalidad bajo la Intendencias de Carlos Grosso y Saul Bouer, con cargos de dirección inclusive, se interrogaba,

"Ahora, uno se puede preguntar ¿qué hacemos con esto? Si yo me hiciera cargo, no se, echaría a todos. Pero lo que pasa es que siempre empezás poniendo la cara, esos es algo muy municipal."

Y ese "siempre empezar poniendo la cara" es fundamental para entender el lugar de los funcionarios municipales al menos durante las gestiones que siguieron tras los primeros años de gobierno justicialista de la ciudad. Durante el trabajo de campo, algo que aparece recurrentemente en las entrevistas es que, dados los tiempos políticos y la incapacidad de establecerse con la fuerza necesaria, es imposible realizar los cambios propuestos por las gestiones que asumen la dirección del programa. Pero, ¿de donde surge esta incapacidad?.

Si lo pensamos históricamente podríamos decir que tras el cambio de gobierno en 1989 se "baraja y da de nuevo" -parafraseando una cita que vamos a ver más adelante-. Salvo

algunos casos aislados -el del Centro Cultural de San Telmo es uno de ellos-, la mayoría de los equipos de coordinación de los centros culturales cambia, y se abre una etapa donde algunos de los encargados de dichos centros provienen de distintos ámbitos de la militancia partidaria y/o de la militancia barrial o social. Como veíamos en el capítulo 4, no tanto por una cuestión de pago político -lo cual no se excluye- sino también por una concepción: los centros culturales constituyen un capital político privilegiado para la militancia.

El desarrollo del programa durante los primeros años de gobierno justicialista de la ciudad, si bien presenta algunos reordenamientos a nivel general y se evidencian algunas apuestas concretas -ver el mismo capítulo antes citado-, no se efectúa una transformación profunda del mismo sino que se mantiene la misma forma bajo la que se venía funcionando -centros, talleres, actividades-. Los últimos tiempos de la Intendencia de Carlos Grosso van a ser caracterizados dentro del programa como tiempos en algún sentido de expansión -se abren nuevos centros y se incorpora bastante personal- pero bajo el signo de un caos administrativo que pone en duda la transparencia de las acciones realizadas. Tras la asunción de Bouer en la Intendencia, las nuevas autoridades entran con una propuesta definida de transformación -el reemplazo de los centros culturales por Casas de la Cultura- pero la misma no se va a implementar. La nueva dirección del programa realiza una crítica lapidaria sobre como había funcionado hasta entonces, tras la que elabora un propuesta de transformación. Pero 1994 empieza y dichas propuestas no se pueden llevar a la práctica. Lo mismo va a suceder con la gestión siguiente, la misma se plantea un proyecto de reestructuración del funcionamiento del programa que apenas puede ser realizado en algunos contados espacios.

Todo esto, por un lado da cuenta de la falta de un proyecto consensuado y formalizado -usando el término en el sentido de establecimiento de reglas de funcionamiento-, que le permita al programa tener un desarrollo independiente de los sujetos que van ocupando sus instancias directivas, más allá de las modificaciones y matices que cada uno de ellos introduzca. Por otro lado, precisamente estas carencias hablan de un desarrollo particular ajeno a las decisiones de quienes lo dirigen, desarrollo que no se asienta en la formalización de una estructura burocratizada sino en la particulares formas de constitución y distribución del poder dentro de la municipalidad. Me estoy refiriendo a la fragmentación descrita por Oscar Grillo en el ámbito municipal resultado del sistema de reparto de cargos entre distintas facciones -muchas veces enfrentadas- del partido de gobierno, cuyas consecuencias, tal como él señala, fueron que “[P]revalció así un clima deliberativo y confrontativo al interior del municipio, sin que se constituyera un centro de autoridad con autonomía y la capacidad indispensables para encarar la construcción de un mínimo acuerdo entre las facciones políticas del partido gobernante, sino las más elementales medidas de control de una crisis de gobernabilidad que alcanzaba paulatinamente niveles insólitos.” (Grillo, 1996:196)

Así, las gestiones que asumen la dirección del programa durante el trabajo de campo demuestran la misma incapacidad de acción frente a una estructura de cargos heredada que no se puede desarmar. Durante la gestión de Beatriz Martínez, como vimos en el capítulo 6 respecto al interés de la misma de cerrar los centros culturales en barrios “pobres”, esto se traduce en la posibilidad, al menos en el caso del centro cultural de Barrio Mitre, de construir una serie de alianzas y apoyos en el Consejo Deliberante y en la Subsecretaría de Cultura de la MCBA que estaba en manos de otra facción partidaria a la que respondía la Lic. Martínez, que garantizan el mantenimiento del centro cultural. Pero este mecanismo, así como posibilita frenar iniciativas como éstas, también imposibilita realizar cambios en otros centros que desde otra óptica y con otros objetivos deberían modificarse.

La sucesora de esa antropóloga, la Lic. Ana Villa, va a ser muy clara al respecto,

"Es muy difícil trabajar... Acá lo que habría que hacer es barajar y dar de nuevo. Yo decidí no echar a nadie, yo entro con poco tiempo⁴ así que no puedo cambiar las cosas como se debería, al menos de lo que surge de nuestro planteo. Además, que con el recorte..."

De ahí que la metáfora de "siempre empezar poniendo la cara" sea tan acertada. No sólo no hay punto cero desde el cual comenzar, sino que uno ya empieza recibiendo "los golpes" propinados a las gestiones anteriores -o dados por ellas-. Esto hace que las propuestas de transformación no se concreten, pero que tampoco el programa se desarrolle a partir de los lineamientos previos. Uno podría decir que nadie quiere lo que tiene, pero tampoco nadie tiene la fuerza y el tiempo político necesario para poder transformarlo. Y el resultado, paradójicamente es el mantenimiento de un programa que tiene una estructura con un bajo nivel de formalización y con una estabilidad muy precaria. Paradójico porque para todos la situación es mala.

El coordinador del centro cultural de La Boca⁵, el cual comenzó a funcionar desde fines de 1993 en el marco del proyecto de un grupo artístico barrial -Catalinas Sur-, caracterizaba muy bien esta situación. Después de comentar el rol que cumplió el programa en el retorno a la democracia⁶ señalaba,

"Ahora, después no hubo, yo diría, no es que no hubo proyectos, no hubo concreciones de cambio fundamentales de esto. Entonces cada una persona que viene, viene y viene con un proyecto; y si te diría que juntas todos los proyectos ninguno es malo, el problema es la continuidad y -yo diría- la voluntad política para hacer la transformación, que implica costos sociales como decir "bueno, este centro acá no camina y se perjudica... saco gente que no sirve para hacer este rol", como toda cosa. Estas son cosas que nunca se han planteado, y tampoco en la ayuda econo... en la estructura económica, entonces se convierte en la mantención de algo que no se sabe bien si sirve o no. Entonces tenés las dos campanas, digamos, la gente que está en lo... los coordinadores y demás: "esto no funciona porque no hay guita, porque ellos no ponen la plata"; y la dirección que te va a decir "esto no funciona porque no lo hacen funcionar entonces no logramos justificar cómo hacer que crezca esto". Las dos son verdad.

Yo- Y quedan ahí, empantanados

Coordinador- Y esto está empantanado"

"Continuidad y voluntad política" son los dos elementos señalados por este coordinador, continuidad para desarrollar una propuesta o voluntad política para transformarla

⁴ Las futuras elecciones a Intendente que se celebrarían en 1996 era el límite temporal que esta gestión tenía. Que en realidad iba a ser menor, pero el llamado a elecciones se dilató, factor que aumentó las incertidumbres dentro de la dinámica del programa.

⁵ Este coordinador tenía una posición bastante particular en la dinámica interna del programa al provenir de otro ámbito y al tener una postura bastante crítica con la manera en que había funcionando el mismo. Obviamente desde que el grupo al que pertenecía aceptó coordinar el centro cultural estaban insertos en la dinámica del programa.

⁶ Tanto con críticas ("la cultura no se baja a los barrios") como con reconocimientos ("fue muy importante porque permitió que la gente que estaba toda replegada en sí mismo saliera a convocarse").

y asumir los costos de toda transformación. Pero ¿dónde radican los factores que explican la falta o la imposibilidad de estos dos aspectos?. En las características del gobierno local, en el contexto histórico-institucional en el que se desarrolla el programa, en la precariedad del mismo pero a su vez en la capacidad de permanencia en él de algunos de sus actores, y en la incapacidad de los actores involucrados en generar o condensar los recursos necesarios para tener el poder de llevar adelante una transformación.

Pero entonces, ¿los problemas del programa son tan sólo de índole institucional?. No si lo reubicamos en el campo de las políticas culturales, y particularmente en el ámbito urbano al que corresponde.

Los límites de la ciudad

En el capítulo 8 vimos una serie de elementos respecto a la dinámica que asumían los centros culturales en los espacios en que se asentaban. Vimos que los “barrios” del programa eran espacios sociales ya constituidos donde hacía su aparición una nueva institución municipal, cuya preocupación -al menos la planteada desde sus objetivos- era la de recomponer los lazos sociales y rescatar y estimular las manifestaciones artísticas propias a partir de la participación de los vecinos. Los Centros Culturales se establecen entonces en estos espacios y comienzan un accionar, al principio de características homogéneas en toda la ciudad, pero enseguida transformadas para lograr abrir los centros a la participación de los habitantes de los espacios locales donde dicha propuesta homogénea no tenía ningún tipo de respuesta. Así los centros ganan en particularidad, algunos desarrollando propuestas muy compenetradas con algunos de los actores de dichos espacios sociales o con todos -cuando las características de la población eran más homogéneas-. **Conscientes o no, los conflictos sociales aparecen y atraviesan la dinámica de los centros culturales de diferentes maneras, y ellos enfrentan de una manera u otra dichos conflictos, optando por alguno de los sectores sociales que se disputan el uso del centro o dejando que el conflicto se resuelva entre los distintos sectores.**

Pero la dinámica que asumen los centros culturales en los espacios locales no sólo da cuenta de las disputas que se generan en torno a ellos, sino que nos abre un espacio de reflexión más amplio que nos debe hacer reconsiderar los procesos que generados a partir del imperativo de transformar una realidad caracterizada por la concentración de servicios culturales -uno de los primeros y principales justificativos de esta apuesta a los “barrios”-, como las formas de concebir la ciudad y las posibilidades reales y los límites que se abren a los programas de descentralización.

La dispersión geográfica de servicios culturales no garantiza de por sí la apropiación de los mismos por parte de los sectores sociales de cada espacio local. Las características de cada sector social, sus capacidades de apropiación de las distintas actividades, así como la dificultad de apropiarse del centro junto con otros sectores sociales que componen el mismo espacio, establecen fuertes límites a las posibilidades reales de redistribución de servicios o bienes culturales exclusivamente a partir de su dispersión en el espacio.

Claro que, si bien la propuesta de descentralización estuvo fuertemente ligada a esta idea de dispersión geográfica, la misma se desarrolló en forma y contenido como un programa descentralizado en términos político-administrativos. Pero si bien esto permitió transformar el

carácter de algunos centros culturales⁷ reformulándose el tipo de actividades realizadas y rearticulando su relación con algunos sectores sociales, ésta no fue la característica de todos los centros culturales de la ciudad. Como vimos en el capítulo 8, la dinámica que se dio en algunos centros culturales, al no contemplar el carácter socialmente complejo del espacio local, o al no poder abordarlo desde los elementos que se poseían, resultó en la retirada de algunos participantes de los centros culturales pertenecientes a sectores sociales diferentes a otros que también asistían a los mismos. Pero esto no sólo parte de un problema práctico -de falta de presupuesto o herramientas para la implementación de actividades- sino que remite a “las barreras” que mencionaba la coordinadora con la que abría el capítulo 8. Ahora, ¿pensar la ciudad como un mosaico de barrios, cada uno con su identidad y su historia, no está poniendo límites conceptuales e imponiendo una visión de la ciudad en la que resulta difícil hacer de esas “barreras” el punto de partida para pensarla?.

Esto es uno de los puntos centrales a tener en cuenta en las discusiones actuales sobre autonomía y descentralización de la Ciudad de Buenos Aires, ya que las concepciones que se tienen sobre la ciudad van a condicionar la forma de abordar las desigualdades sociales que la constituyen. Y en estas discusiones las políticas culturales tienen una importancia fundamental para el análisis, no en sí por las propuestas que se realicen en términos de programas o acciones determinadas, sino como espacio privilegiado a partir de los cuales se construyen discursos sobre la ciudad y las identidades sociales de los sujetos que la constituyen.

Tal como lo plantea Mónica Lacarrieu en su estudio sobre la apropiación del espacio urbano en La Boca, coincido en que la forma de plantearse una visión de la ciudad que nos permita incorporar esas “barreras” como algo constitutivo -y problemático- debe partir del reconocimiento de las disputas, transacciones y desigualdades que se dan en sus espacios locales, y -utilizando la consideración que ella realiza de La Boca- podemos decir que “[A]sí como planteamos la existencia de una ciudad única y al mismo tiempo múltiple, en el mismo sentido La Boca es un producto similar, donde detrás de una realidad física -entre pintoresquista y deteriorada-, puede perfectamente vislumbrarse una estructura social diferenciada. De esta segmentación resultan claros procesos de segregación social.” (Lacarrieu, 1992: 31)

Considerar esta ciudad “una y múltiple a la vez” debe permitirnos pensar en la complejidad de escenarios donde se van a desplegar las acciones de instituciones tales como centros culturales -o como se llamen en otro momento- y de todas las instituciones municipales que pretendan articular una práctica asentada en la relación y la participación de los sectores sociales que lo constituyen.

Pero pensemos ahora, a partir de la experiencia del Programa Cultural en Barrios, cuáles son los condicionamientos y los límites de un programa descentralizado en el marco de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Volviendo al programa, se puede decir que el nacimiento del programa estuvo apremiado por la urgencia política del municipio -al menos en el campo de las políticas culturales- de salir a la calle tras el retorno democrático. En este sentido la descripción que hace Rosalía Winocur sobre la instrumentación y los efectos que ella tiene en el desarrollo del programa es para destacar,

⁷ A partir de las estrategias implementadas por los equipos de coordinación de los centros culturales.

“El análisis de las condiciones de instrumentación del Programa mostró que la gestación de las políticas culturales, particularmente en el marco de la transición a la democracia, suele ser bastante “improvisada”. Parece inevitable, en los primeros momentos, una tendencia pragmática que por medio del método de “ensayo y error” procure reiterar las acciones culturales que resulten más aceptadas por el público. Sin embargo, la improvisación o el “pragmatismo” involucran el riesgo de reforzar las características que se dan en forma espontánea, o bien de generar modificaciones en forma casual. Al no disponer de claros criterios de ejecución y evaluación, no hay posibilidad de prever y diagnosticar errores de dirección, ni de realizar reajustes y acumular experiencia.” (Winocur, 1996:142)

Tomemos la caracterización hecha por Rosalía Winocur como punto de partida. Si bien el pragmatismo y la improvisación son parte constitutiva de la gestación e instrumentación del programa -características que imponen riesgos en su desarrollo, como bien señala la autora-, también vimos que en algunos centros culturales se pudo repensar las prácticas establecidas en su interior así como la inserción local de los mismos. Como vimos especialmente en el capítulo 7 -y como emerge también del trabajo de Rosalía Winocur, por ejemplo-, es observable una maduración de una propuesta que si bien sigue teniendo mucho de “ensayo y error” en su desarrollo, en algunos centros culturales se logra establecer cierta forma de trabajo y estrategia de consolidación. El problema es que a partir de las dificultades que se empiezan a generar a finales del gobierno radical y las rupturas sucesivas que se producen bajo el gobierno justicialista, la continuidad y la asimilación de experiencias se pierden. Pero se pierden en un sentido dramático para un programa de estas características ya que cada comienzo de año, cada cambio de coordinador o cada inicio de gestión en la Unidad Central suelen implicar volver a cero y empezar otra vez . Y aquí debemos volver sobre lo planteado en la sección anterior respecto a la institucionalidad del programa. Parecería que no hay posibilidad de desarrollo de ninguna experiencia de descentralización con permanencia si la misma no se basa en programas que de alguna manera generen una estructura que permita ir acumulando experiencias, que deje de realizar errores repetidos, y que de alguna forma tenga un crecimiento acumulativo. Pero para ello es necesario generar los procesos institucionales que doten a los organismos descentralizados de autonomía y que efectivamente tengan algún tipo de poder y control sobre sus acciones. Y aquí es fundamental el manejo del presupuesto y la autonomía necesaria para mantener determinada estrategia de acción o para transformarla de plano.

Y el manejo del presupuesto es central por que viendo la dinámica del Programa Cultural en Barrios y de otras dependencias de cultura, si bien las mismas pueden tener una autonomía declarada, esto es que establezcan la formas y los contenidos de las prácticas que desarrollen, en la práctica, por más que quienes ocupan una dirección de un centro cultural -o de un teatro municipal- deseen realizar determinado tipo de acciones la falta de presupuesto impide que las mismas se realicen. Pero en verdad no sólo es la falta de presupuesto, sino que la direccionalidad impuesta para su manejo pauta las acciones posibles de ser realizadas.

Por ejemplo, aun bajo la figura formal de programa descentralizado, durante la gestión de Beatriz Martínez se produce un claro proceso de centralización al interior del programa que opera a partir del manejo de los recursos. Un ejemplo claro de esto es la manera en que se quitan todos aquellos talleres que, de acuerdo a la caracterización elaborada por dicha gestión, no corresponden a lo que se debe considerar como cultural -talleres de formación artística, de pensamiento y de medios y comunicación-: no hay más plata para talleres que entren en otras

categorías. Y este manejo del presupuesto va a ser un aspecto crítico para la real autonomía de los centros culturales como espacios de toma de decisiones en tanto unidades descentralizadas de una estructura -a su vez- descentralizada, porque no es simplemente que hay más o menos presupuesto sino que dicho recorte se aplica con un fin determinado y una direccionalidad que impide a los equipos de coordinación realizar las apuestas que consideran pertinentes.

Durante el período de trabajo de campo, la autonomía formal de los centros culturales en el manejo de sus asuntos es una ilusión controlada por el manejo del presupuesto y por las múltiples presiones establecidas por el carácter precario del trabajo y la falta de apoyo político en relación a otras dependencias municipales -tal como se da con el área de educación en el uso de las escuelas-.

Administrando la cultura: Estado y políticas culturales

¿Pero no estaba hablando de un programa cultural?, ¿y la cultura entonces?. No es casual que cuando hablamos de un programa cultural estamos hablando de arreglos institucionales, de formas de manejo del presupuesto o del mecanismo de contratación de trabajadores. Esta bien, se podrá argumentar que en vez de empezar este capítulo de cierre por donde empecé, lo podría haber hecho hablando de la concepción de cultura involucrada en la elección de talleres de formación artística o en el uso de “tradiciones” -o su invención como tales-. Podría contrargumentar diciendo que me centré en esos aspectos en el capítulo anterior. No obstante, los aspectos vistos hasta ahora son constitutivos de las políticas culturales, y tal vez si empecé por ellos fue para enfatizar esta cuestión. Y esto nos remite a varios aspectos subrayados cuando comencé discutiendo conceptualmente las políticas culturales y que tienen que ver con algunos nudos problemáticos presentes en la bibliografía que trata sobre ellas y que me gustaría profundizar.

En primer lugar, parecería que fuera lógica la existencia de políticas culturales, esto es, que la existencia de las mismas son un dato casi obvio de una sociedad estatal. Como señalaba en el capítulo 2, las relaciones entre cultura y política pueden correr por muchos caminos. Tan sólo referido a la nación, han surgido en el campo de la antropología -y fuera de él- cantidad de trabajos que analizan cómo se construyen dichas entidades como productos culturales correspondientes a determinado contexto histórico-social (Foster, 1990), en cuya construcción se juega la legitimidad misma del Estado. O por tomar otro ejemplo, la importancia cultural que adquirió el giro nacionalista en la conformación de los distintos estados componentes de la ex Unión Soviética a partir de Stalin y las consecuencias que ello tuvo en las formas de construir identidades esencialistas a partir de las historias nacionales narradas en las escuelas (Jones, 1994). Es decir, cultura y Estado e inclusive cualquier otro ordenamiento social, están intrínsecamente relacionados.

Pero cuando hablamos de políticas económicas no decimos que las mismas son políticas culturales aunque ellas tengan profundas consecuencias culturales. De ahí que si utilizamos el término políticas culturales en un sentido estricto, lo que queremos señalar es un determinado tipo de prácticas que, a partir de determinado momento histórico, se constituyen como algo que debe ser realizado por el Estado. Y dicha conformación de un campo especializado de acciones tiene que ver con la construcción de la cultura como un campo definido sobre el cual se debe actuar de alguna manera -más allá de que los límites de dicho

campo estén permanentemente sujetos a discusión-. Tal como lo expresa Joaquín Brunner, "(...) *la cultura moderna se transforma en un campo de infinitas acciones deliberadas de ordenamiento, encauzamiento y distribución del servicio cultural; se refuerzan sus rasgos institucionales y organizativos y se crea, en torno al campo cultural, una compleja red de agencias y actividades que intervienen en distintos momentos y etapas de la producción, transmisión y recepción de los bienes culturales, dando lugar a nuevas formas de división del trabajo de producción y control simbólicos y a nuevas formas de profesionalización de esas actividades.*" (Brunner, 1988: 31). En este sentido el campo de las políticas culturales es algo mucho más acotado que las relaciones entre cultura y Estado, producto de determinada conformación histórica que involucra una determinada forma de concebir la cultura.

Desde esta construcción particular, el espacio de aplicación de las políticas culturales, más allá de lo que se intente en las definiciones explícitas, queda restringido entonces al campo cultural -entendido en los términos de Bourdieu como el campo de producciones intelectuales, artísticas, y científicas-⁸; claro que con constantes disputas sobre la legitimidad de sus límites. Se suele pensar que el campo de aplicaciones de una política cultural es más que esto, estoy de acuerdo. Pero es más como también puede serlo el campo de aplicaciones de una política de salud. Y la comparación con salud es interesante, ya que -por tomar un ejemplo-, ¿no podemos pensar a las salas de salud ubicadas en espacios locales como espacios privilegiados para generar mecanismos de participación y vínculos sociales entre los vecinos a fin de afrontar determinadas problemáticas locales o de organizar un fiesta de conmemoración de la fundación del barrio?. Las políticas culturales suelen asociarse a la creación de esos mecanismos -participación, lazos sociales, afianzamiento de identidades-, pero ni todas las políticas culturales se preocupan por ellos, ni las políticas culturales son las que exclusivamente pueden ocuparse de ellos. No obstante, las políticas culturales suelen constituirse en un espacio privilegiado para la enunciación de determinadas construcciones identitarias o para expresar determinadas concepciones sobre la sociedad.

El segundo aspecto crítico respecto al abordaje de las políticas culturales tiene que ver con consideraciones respecto a la naturaleza de quién las realiza y a ciertas consideraciones respecto a la acción. Las políticas culturales aparecen como acciones realizadas por el Estado u otros grupos, pero ¿son el resultado de un actor colectivo?. Es cierto que un programa cultural como el que aquí analizamos es el resultado de una acción estatal. Pero si entendemos al Estado como una institución translocal que es imaginada a través de las prácticas de las instituciones locales a partir de cuyas prácticas el Estado puede ser concebido e imaginado -tal como lo planteamos siguiendo a Akhil Gupta en el capítulo 2- es difícil pensar entonces a las políticas implementadas en el marco del mismo como acciones que son resultado de un actor colectivo. En todo caso, tal como vimos a lo largo del trabajo aquí presentado, las mismas son el producto de las acciones de múltiples actores insertos en distintos marcos de pertenencia institucionales -Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Programa Cultural en Barrios, Centro Cultural, Talleres.

Pero si esto es así, interpretar las políticas culturales como consecuencia de ciertas concepciones que esos 'actores colectivos' tienen tampoco es posible. Y éste es un aspecto central en la forma de abordar las políticas culturales y en la necesidad que se plantea de análisis más profundos que aquellos abordajes planteados, exclusivamente, desde los textos en los que se expresan los lineamientos y las concepciones de dichas políticas. Así, como vimos

⁸ Ver capítulo 2, tercera sección.

en el capítulo anterior, entre dichas elaboraciones y las prácticas concretas que se realizan en los centros culturales se introducen, por ejemplo, un gran número de mediaciones que van resignificando e, inclusive puede suceder, invirtiendo el sentido con que dicha política se planteó. Claro que esto no supone negar que entre los lineamientos de una política y las prácticas realizadas en un programa que emerge de la misma existen relaciones tanto de causalidad como de dependencia, pero lo que quiero señalar es que esto no agota lo que sucede en el marco de dicho programa sino que dichos lineamientos constituyen las condiciones y los límites dentro de los cuales suceden las cosas.

De estas consideraciones, entonces, resulta imperioso tratar de saltar por fuera de las políticas culturales para redimensionarlas en su sentido, teniendo en cuenta que de lo que se trata no es simplemente de elaborar buenas declaraciones de principios ni de imaginar construcciones solo realizables en estructuras institucionales imaginarias. Y esto es un punto fundamental a tener en cuenta para los científicos sociales, artistas, humanistas y todos aquellos que por su trabajo o especialización tienen un lugar privilegiado para hablar, pensar y actuar en el marco de las políticas culturales.

Específicamente hablando de la disciplina a la que pertenezco, creo que es cierto que los antropólogos, como "especialistas" de la cultura, tienen mucho para decir, proponer y hacer en políticas culturales. Pero sólo seremos capaces de generar propuestas útiles y coherentes con nuestra formación antropológica siendo consientes de las mediaciones mencionadas, de las dificultades del Estado, de los condicionamientos sociales y culturales -en un sentido amplio del término- que presentan los escenarios sobre los que se aplican dichas políticas, y de los proyectos sociales que dichas políticas vehiculizan.

Notas finales

Analizar un programa cultural urbano a partir de una estrategia etnográfica tuvo por interés dar cuenta, a partir de una detallada descripción y un profundo análisis tanto su funcionamiento como sus contradicciones, de las actividades realizadas y que hacía la gente en y con todas estas cosas. Uno no puede dejar de sentir que ni la descripción es todo lo detallada que podría ser ni el análisis todo lo profundo; no obstante creo que han quedado registrados y discutidos algunos aspectos fundamentales de dicho programa. En este sentido, acuerdo con García Canclini que, "*[D]ocumentar las políticas culturales sigue siendo una tarea indispensable para poder hablar de ellas, o sencillamente para evitar la desmemoria de nuestros pueblos. (...) Pero para que ese registro alcance cierta objetividad y valor explicativo, necesita ser hecho no sólo por los protagonistas o los poderes responsables de las acciones, sino mediante un trabajo de investigación que evalúe las políticas en relación con sus resultados, con la recepción y refuncionalización que tales políticas sufren al llegar a sus destinatarios.*" (García Canclini, 1987:21-22)

Las acciones culturales de una política cultural o las políticas culturales en general suelen ser abordadas a partir de la concepción de cultura que se pone en juego a la luz de los diseños de las mismas. En este trabajo yo planteé otro camino: intenté abordar la dinámica que adquiere una acción cultural implementada por el gobierno local en distintos barrios de la ciudad a partir del desarrollo histórico del programa estudiado en el marco institucional al que pertenece, de las actividades que se realizan en el programa, de los distintos sentidos otorgados a dichas actividades y al trabajo que se realiza, y de la dinámica que adquieren las instituciones

municipales que emergen de dicho programa en los espacios locales en que se asientan; para luego sí abordar los distintos discursos y prácticas establecidas sobre, por y para la cultura. Y esta forma de presentación no es casual ya que parte de la misma preocupación que guió la realización del trabajo de campo, preocupación que podemos plantear tanto como problema de investigación como problema práctico. El primero podría resumirse en la siguiente pregunta, ¿de qué damos cuenta al hablar de las concepciones de cultura que inspiran una política cultural determinada?. El problema práctico lo podríamos plantear así: ¿garantizan un conjunto de concepciones coherentes una práctica acorde a dichas concepciones?.

Creo que ambos problemas están asociados a cierta consideración de lo que es una política, entendida como un conjunto de enunciados de los cuales podemos extraer -en el primer caso- las consecuencias prácticas de los mismos, y en el segundo caso, realizarlos prácticamente. Pero la dimensión de las prácticas y las representaciones sabemos que se dan en espacios socialmente constituidos que imponen límites, universos de interpretación o espacios de resignificación diversos. Y en el caso de las prácticas políticas implementadas por el Estado -sea el gobierno local o el Estado nacional-, las mismas se realizan en un marco institucional que no sólo le impone límites, sino que las condiciona, las moldea y les da formas que muchas veces quienes las piensan ni siquiera podrían sospechar.

Tal vez, como dice Ulf Hannerz cuando se pregunta por la característica de la cultura que fluye a través de la maquinaria de los Estados contemporáneos, en la administración y en la educación formal: "*Quizás donde encontramos al estado convirtiendo a la cultura en algún tipo de categoría administrativa, nuestra intranquilidad resulta al menos en parte de la manera en que transforma experiencias e interacciones en palabras y reglas. Y podemos discutir entre nosotros, y con el estado sobre ello, pero también debemos ser conscientes que (para adoptar un teorema bien conocido en ciencias sociales) cuando los burócratas definen una cosa como real, tiene una manera de hacerse real en sus consecuencias. Ellos tienen su propia cultura también.*" (Hannerz, 1993:108)⁹ Tomando las particularidades del gobierno local en la ciudad de Buenos Aires, las disputas por el poder, el sistema de repartos de cargos y el contexto histórico-institucional de ajuste estructural y transformación económica, hacen de esa cultura de la burocracia algo terriblemente particular, cuyas formas de hacer real las cosas muchas veces pasan más por la construcción de realidades virtuales, que asombrosamente tienen consecuencias prácticas muy concretas.

Mientras tanto, los centros culturales barriales siguen funcionando. Al cierre del trabajo de campo en 1995 algunos tan sólo a la sombra de un presupuesto cada vez más reducido y otros implementando acciones que -a su manera- van trastocando la cultura en la ciudad.

⁹ "Perhaps where we find the state turning "culture" into some sort of administrative category, our unease results at least in part from the way that it transforms experiences and interactions into words and rules. And we can argue among ourselves, and with the state over that, but we must also be aware that (to adopt a well-known social science theorem) when bureaucrats define a thing as real, it has a way of becoming real in its consequences. They have their culture, too." (Hannerz, 1993:108) -traducción propia-.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Arantes, Antonio A. 1989. "La preservación del patrimonio como práctica social." En *Antropología y Políticas Culturales*. Rita Ceballos (ed.). Buenos Aires.
- Bayardo, Rubens. 1996. "El lugar de la cultura en los estudios antropológicos." Ponencia presentada en el Simposio Regional de Ciencias Antropológicas del Cono Sur. Universidad de Chile, Santiago de Chile, Noviembre, 1996.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1985. "The market of symbolic Goods." *Poetics* 14: 13-44.
- . 1993. *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- . 1996a. "Understanding." En *Theory, Culture & Society* Vol.13(2):17-37.
- . 1996b. "Espíritus de Estado - Génesis y estructura del campo burocrático." En *Sociedad* N° 8. Pgs. 5-29.
- Burke, Peter. 1994 (1987). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Cambridge: Scholar Press.
- Brightman, Robert. 1995. "Forget Culture: Replacement, Transcendence, Relexification." *Cultural Anthropology* 10(4):509-546.
- Brunner, José J. 1983. *Notas para el estudio de políticas culturales*. Material de discusión N°40. Santiago: FLACSO-Chile.
- . 1987. "Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades." En *Políticas Culturales en América Latina*. Nestor García Canclini (ed.). Mexico: Grijalbo. pp. 175-203.
- . 1988. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- Brunner, José J., Alicia Barrios y Carlos Catalán. 1989. *Chile: transformaciones culturales y modernidad*. Santiago: FLACSO.

- Ceirano, Virginia. 1996. "Las Sociedad de Fomento ¿son espacios de solidaridad y participación de los vecinos? Las Sociedades de Fomento en Berisso y Florencio Varela." Ponencia presentada en la Jornadas de Antropología de la Cuenca del Plata. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, FHya, Escuela de Antropología. Octubre 1996.
- Centro de Participación Política (Movimiento de Renovación y Cambio - Unión Cívica Radical). 1987. *Cultura y Democracia. Documentos de Trabajo del Taller de Cultura y Medios de Comunicación*. Cuadernos 1. Buenos Aires: Centro de Participación Política.
- Cirese, Alberto. 1979. "Ensayos sobre las culturas subalternas." En *Cuadernos de la Casa Chata* N°24. México.
- Clichevsky, Nora. 1996. *Política Social Urbana. Normativa y configuración de la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- Comisión de Cultura y Comunicación del Frente Grande - Capital Federal. 1995. *Hacia un Proyecto de Cultura para la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, (mimeo).
- Constitución de la Nación Argentina - Texto de la reforma de 1994 ordenado por la Ley 24.430*. 1995. Buenos Aires: Editorial Universidad.
- Da Matta, Roberto. 1979. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Equipo de Educación Popular del Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 1985. Taller de análisis del trabajo realizado por el Programa Cultural en los Barrios de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: FFyL-UBA (mimeo)
- Evans-Pritchard, E.E. 1977. *Los Nuer*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fabrizio, Claude. 1981. *Essai d'analyse de la problématique culturelle mondiale et esquisse d'une prospective mondiale du développement culturel*. UNESCO: CC-81/615/REF.
- Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin. 1976. *The Coming of the Book. The Impact of Printing, 1450-1800*. London: New Left Books.
- Foster, Robert J. 1991. Making National Cultures in the Global Ecumene. En *Annual Review of Anthropology* 20:235-60.

- Ganora, Mario F. 1996. Comentario sobre el estatus jurídico del futuro gobierno autónomo de la ciudad de Buenos Aires. En *Ciudad de Buenos Aires. Gobierno y descentralización*, Hilda M. Herzer (comp.). Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del C.B.C. Pp. 129-141.
- García Canclini, Néstor. 1981. *Cultura y sociedad: una introducción*. México: SEP.
- . 1987. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En *Políticas Culturales en América Latina*. Néstor García Canclini (ed.). México: Grijalbo. pp.13-61.
- . 1992. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- . 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- González, Jorge A. 1994. *Más (+) Culturas (s). Ensayo sobre realidades plurales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gravano, Ariel. 1989. La cultura en los barrios. En *Conflictos y Procesos de la Historia Argentina Contemporánea*, Nro. 23. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Griffiths, Ron. 1993. The politics of cultural policy in urban regeneration strategies. *Policy and Politics*, 21(1):39-46.
- Grillo, J. Oscar. 1988. *Articulación entre sectores urbanos populares y el Estado local (El caso del barrio de la Boca)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1995. Las asociaciones vecinales en Buenos Aires: restricciones sistemáticas y experiencias concretas. En *Público y Privado (Las organizaciones sin fines de lucro en la Argentina)*. Buenos Aires: UNICEF/Losada.(pp.129-150).
- . 1996. "Descentralización y gestión de la ciudad de Buenos Aires." En *Ciudad de Buenos Aires. Gobierno y descentralización*. op.cit. Pp.193-197.
- Guber, Rosana. 1991. *El Salvaje Metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.
- Guber, Rosana y Ana M. Rosato. 1989. La construcción del objeto de investigación en Antropología Social: Una Aproximación. En *Cuadernos de Antropología Social* Vol. 2 (1):51-63.
- Gupta, Akhil. 1995. "Blurred boundaries: the discourse of corruption, the culture of politics and the imagined state". En *American Ethnologist* 22(2):375-402.

- Gurr, Ted R. and Desmond S. King. 1987. *The State and the City*. London: Macmillan Education.
- Hammersley, M. 1984. Reflexividad y naturalismo en Etnografía”, en *Dialogando* N° 4.
- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Hannerz, Ulf. 1992a. *Cultural Complexity*. (New York: Columbia University Press)
- . 1992b. Escenarios para las culturas periféricas. *Alteridades* 2(3):94-105.
- . 1993. “When Culture is Everywhere: Reflections on a Favorite Concept.” *Ethnos*, Vol. 58(I-II):95-111.
- Haurie, Virginia. 1988. “Políticas culturales y participación de la comunidad”. Ponencia presentada en el I Seminario sobre Políticas Culturales, Asociación Peruana de Promotores y Administradores Culturales. Lima.
- . 1991. *El oficio de la pasión - El Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Haurie, Virginia, Ana María Plano, Enrique Ramirez y Rosalía Winocur. 1989. *Rol del estado y su organización en actividades de participación popular: la experiencia del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: PCB, Secretaría de Cultura, MCBA y, Secretaría de Extensión, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Hernández Arregui, Juan José. 1973. *¿Qué es el ser nacional?*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Herzer, Hilda y Pedro Pérez. 1988. “Presentación”. En *Gobierno de la ciudad y crisis en Argentina*, (H. Herzer y P. Pérez eds.). Buenos Aires: IIED-AL
- Istillarte, Teresa. 1987. Documento presentado en las 1ras. Jornadas de Formación del Programa Cultural en Barrios. Buenos Aires, marzo 1987. (mimeo)
- Jauretche, Arturo. 1973. *FORJA y la Década infame*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Jones, Stephen F. 1994. Old Ghosts and New Chains: Ethnicity and Memory in the Georgian Republic. En *Memory, History and Opposition under State Socialism*, Rubie S. Watson (ed.). pp. 149-165.
- Krotz, Esteban. 1987. Utopía, asombro, alteridad: consideraciones metateóricas acerca la investigación antropológica. En *Estudios Sociológicos* V, N°14: 283-301.

- Lacarrieu, Mónica. 1992. "Si se revienta el hormiguero... Voces, prácticas y actores en disputa por el barrio." En *Cuadernos de Antropología* N°4. Lujan: Universidad Nacional de Lujan. pp. 15-35.
- . 1993. *Luchas por la apropiación del espacio y políticas de vivienda: el caso de los conventillos de La Boca*. Tesis de Doctorado. FFyL, Univeridad de Buenos Aires.
- . 1994. "Lo porteño, lo barrial y lo identico": *Acerca de la gestión cultural en la ciudad de Buenos Aires*. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Literatura y Crítica Cultural. Buenos Aires.
- . 1995. Las multiples y diversas caras de lo local. En *Relaciones, Revista de Antropología*. Buenos Aires.
- Lacarrieu, Mónica y Oscar Grillo. 1995. "San Telmo: "Ilusión Urbana" que se vende." Ponencia presentada en el Coloquio Internacional "Lugares del poder y poderes del lugar en las Américas". Toulouse, Francia.
- Landi, Oscar. 1987. Campo cultural y democratización en la Argentina. En *Políticas Culturales en América Latina*. Néstor García Canclini (ed.). México: Grijalbo. Pp. 145-173.
- . 1991. *La Cultura Política de la Postransición*. Serie Contribuciones, FLACSO-Programa Chile N°71. Santiago: FLACSO.
- Lins Ribeiro, Gustavo. 1989. Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica. Un Ensayo sobre la perspectiva antropológica. En *Cuadernos de Antropología Social* Vol. 2 (1):65-69.
- Malinowski, Bronislaw, 1948. *Una teoría científica de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Métraux, G.S. 1972. "Les Politiques Culturelles". En *Cahiers D'histoire Mondiale*, 14(3):431- 438.
- Mintzberg, Henry. 1992. *Diseño de organizaciones eficientes*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Mons, Alain. 1994. *La metáfora social - Imagen, territorio y comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moulinier, Pierre. 198?. *La formación de administradores culturales*. UNESCO: Desarrollo cultural. Expediente documental 28-29.

- Neufeld, María Rosa. 1993. El concepto de cultura en antropología. En *Antropología*, Mirta Lischetti (compiladora). Buenos Aires: EUDEBA. Pgs. 239-266.
- O'Donnell, Mario (Pacho). 1985. *Nuestro Proyecto Cultural*. Secretaria de Cultura. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (Mimeo).
- Oszlak, Oscar, "Notas críticas para una teoría de la burocracia estatal", en *Teoría de la burocracia estatal: enfoques críticos*, Oszlak, Oscar (comp.), (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1984), pp. 251-307.
- Passalacqua, Eduardo. 1996. "La autonomía de Buenos Aires". En *Ciudad de Buenos Aires. Gobierno y descentralización*. Op.cit. Pp. 41-107.
- Pérez Gollan, Jose A. 1989. "La lucha es la jactancia de los antropólogos." En *Antropología y Políticas Culturales* (Rita Ceballos ed.). Buenos Aires.
- PCB. 1984. Programa Cultural en Barrios. Centros de Promoción Cultural. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- . 1987. Documento presentado por la Coordinadora General en la primer reunión anual de los integrantes del Programa Cultural en Barrios. (15/5/87) MCBA.
 - . 1988. Comunicación interna de la Coordinación General del PCB a Coordinadores de Centros Culturales, de Actividades Especiales y Areas de la Unidad Central. Noviembre 15, 1988.
 - . 1993a. *Programa Cultural Barrios 1993 (Documento N°1)*. (mimeo) Buenos Aires, mayo 1993.
 - . 1993b. *Programa Cultural Barrios (Documento N°3) - Anteproyecto 1994*. (mimeo).
 - . 1993c. *Diagnóstico de Situación del Programa Cultural en Barrios. (Descripción)*. PCB, Dirección de Acción y Promoción Cultural, Secretaría de Educación y Cultura, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (mimeo) Buenos Aires, julio de 1993.
 - . 1993d. *Diagnóstico de Situación del Programa Cultural en Barrios*. PCB, Dirección de Acción y Promoción Cultural, Secretaría de Educación y Cultura, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (mimeo) Buenos Aires, julio de 1993.
 - . 1994a. *Programa Cultural de Barrios - Programación para 1994*. (mimeo) Buenos Aires, marzo de 1994.
 - . 1994b. Informe de lo actuado durante los meses de marzo y abril - Equipo de Gestión. Mayo, 1994.

- .1994c. Informe situación proyectos al 30 de junio de 1994 - Equipo de Gestión. Julio, 1994.
- .1994d. *Lineamientos para una nueva reestructuración del Programa Cultural de Barrios*. PCB, Dirección de Promoción Cultural, Subsecretaría de Cultura, MCBA.
- Pérez, Pedro. 1991. *Municipio, necesidades sociales y política social*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Ramírez, Enrique. 1988. Formación permanente de y para animadores culturales. Ponencia presentada en el Simposio Las Políticas Culturales y la Antropología Argentina Actual, Dirección Nacional de Antropología y Folclore. Buenos Aires.
- Rockwell, Elsie. 1986. "La relevancia de la etnografía para la transformación de la escuela". En *Tercer Seminario Nacional de Investigación en Educación*. Bogotá.
- Roseberry, Williams. 1992. "Multiculturalism and the Challenge of Anthropology." *Social Research*, 59(4):841- 858.
- Rubinich, Lucas. 1992. *Tomar la Cultura del Pueblo, Bajar la Cultura al Pueblo (Dos Nociones de la Acción Cultural)*. Buenos Aires: GECUSO.
- Sabsay, Daniel A. 1996. La ciudad de Buenos Aires y la reforma constitucional - Alcance de la autonomía acordada. Consecuencias institucionales". En *Ciudad de Buenos Aires. Gobierno y descentralización*. op.cit. Pp. 21-39.
- Safa, Patricia. 1992. Vida urbana, heterogeneidad cultural y desigualdades sociales: el estudio en México de los sectores populares urbanos. En *Alteridades* 2(1):3-10.
- Schmucler, Hector. 1990. "Innovación de la política cultural en la Argentina." En *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina? -8- (Innovación cultural y actores socioculturales)*. Bs.As.: CLACSO - Biblioteca de Ciencias Sociales.
- Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. 1986. *Programa Cultural en Barrios. Agosto 1984 - Diciembre 1985*. Buenos Aires: Imprenta Municipal.
- Shaw, Roy. 1972. The Cultural "Animateur" in Contemporary Society. En *Cahiers D'histoire Mondiale*, 14(3): 460-472.
- Sills, David L. 1968. "Voluntary Association", en *International Encyclopedia of the Social Science*, Vol. 16, David L. Sill (editor). The Macmillan Company & The Free Press.

- Smith, Anthony D. 1994. *The Politics of Culture: Ethnicity and Nationalism*. En *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Tim Ingold (de.). London/New York: Routledge. Pgs. 706-733.
- Smith, William C. 1993. "Estado, mercado y neoliberalismo en la Argentina de la pos transición: el experimento de Menem". En *El Cielo por Asalto*, Año III N°5:61-85.
- Stocking, George. 1982. *Race, Culture and Evolution: Essays in History of Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Subercaseaux, Bernardo. 1986. *El debate internacional sobre políticas culturales y democracia*. Santiago: CENECA.
- Trincheri, Marcela. 1996. *Reflexiones en torno a distintas concepciones sobre la Participación Comunitaria en Programas Sociales de la Provincia de Buenos Aires*. Ponencia presentada en la Jornadas de Antropología de la Cuenca del Plata. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, FHyA, Escuela de Antropología. Octubre 1996.
- Torres, Horacio A. 1996. "Buenos Aires en su contexto metropolitano". En *Ciudad de Buenos Aires. Gobierno y descentralización*, op.cit. Pp.109-128.
- Tylor, Edward B. 1871 [1958]. *Primitive Culture*. New York: Harper & Row.
- Tylor, S.J. y R. Bogdan. 1992. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Valentine, Charles. 1972. *La Cultura de la Pobreza*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Vapñarsky, Cesar A. 1989. *Aportes teórico-metodológicos para la determinación censal de localidades*. Buenos Aires: CEUR N°11.
- . 1996. "Buenos Aires metrópoli: una comunidad local, una aglomeración, veintiseis municipios". En *Ciudad de Buenos Aires. Gobierno y descentralización*, op.cit. Pp. 143-153.
- Weber, Max. 1992. *Economía y Sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Edición preparada por Johannes Winckelmann. Traducción de J. Medina Echavarría, J. Roura Parella, E. Imaz, E. García Máynez y J. Ferrater Mora).
- Winocur, Rosalia. 1993. "Políticas Culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)." *Perfiles Latinoamericanos*, Año 2, N°3:97-118.
- . 1996. *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

Wortman, Ana. 1994. *¿Hay lugar para las políticas culturales en las sociedades postajuste? Cultura y espacio público (1983-1993)*. Ponencia presentada en las Jornadas por los 36 años de la Carrera de Sociología, UBA. Buenos Aires: noviembre de 1994.

. 1996. "Repensando las políticas culturales de la transición." En *Sociedad* N°9, pp. 63-84. Buenos Aires.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES