



La revista electrónica del IDAES

Año 13, N.º 24, diciembre 2019



DOSSIER
**Prácticas,
consumos y
políticas
culturales**

coordinado por
Marina
Moguillansky

OTROS ARTÍCULOS

RESEÑAS

ISSN 1851-2578



UNSAM Edita

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Greco

Vicerrector: Alberto Carlos Frasch

Dirección General Ejecutiva Lectura Mundi: Mario Greco

INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

Decano: Ariel Wilkis

Fundador y Director Honorario: José Nun

Director Consulto: José Emilio Burucúa

Director Consulto: Alejandro Grimson

Secretario Académico: José Garriga Zucal

Secretaria de Posgrado: Mariana Álvarez Broz

Secretaria de Investigación: Verónica Robert

Secretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales: Luciana Anapios

Secretaria de Extensión: María Isabel Baldasarre

PAPELES DE TRABAJO

ISSN: 1851-2577

Director: Alejandro Grimson

Coordinación Editorial: Gustavo Motta

Editor responsable: Instituto de Altos Estudios Sociales

Redacción: Paraná 145, 5º piso, CABA (B1017AAC), Argentina

papelesdetrabajo@unsam.edu.ar

www.idaes.edu.ar

Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Marc Abélès: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia

Rita Eder: Universidad Nacional Autónoma de México, México

Arturo Escobar: The University of North Carolina at Chapel Hill, EE. UU.

Silvia Hirsch: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Daniel James: Indiana University, EE. UU.

Mirta Lobato: Universidad de Buenos Aires, Argentina

Laura Malosetti Costa: CONICET-Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Denis Merklen: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia

José Nun: CONICET-Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Juan Piovani: Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Rosana Reguillo: ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México

Juan Suriano: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Maristella Svampa: CONICET-Universidad Nacional de La Plata, Argentina

COMITÉ EDITOR

Débora Betrisey Nadali: Universidad Complutense de Madrid, España

Alejandra Castillo: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Chile

Flavia Costa: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Héctor Jaquet: Universidad Nacional de Misiones, Argentina

Miguel Valderrama: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Chile

Natalia Gavazzo: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Fernando Martínez Escobar: Universidad de Buenos Aires, Argentina

Marina Mogueillansky: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Lucila Nejamkis: Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina

Pablo Nemiña: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Juan Pablo Puentes: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Adrián Velázquez Ramírez: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México

COORDINACIÓN INTRAINSTITUCIONAL

Hernán Brignardello

■	EDITORIAL	5
■	DOSSIER	6
	Prácticas, consumos y políticas culturales Coordinado por Marina Moguillansky	
	Introducción Marina Moguillansky	7
	Nunca seremos hipsters Experiencia de clase y gusto “omnívoro” en fracciones de las clases medias de una ciudad intermedia argentina Nicolás Aliano	21
	Tecnologías, género y socialización Dos tesis para pensar las infancias Sebastián Benítez Larghi y Carolina Duek	39
	Los (des)informados Una mirada crítica de la información como consumo cultural Marina Ollari	55
	El sabor de la cultura Gastronomía, cultura y barrio como nuevas formas de “consumir la ciudad” Mariel De Vita y Paula Rosa	73
	El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata Paula Simonetti	91
	El rol del público en la formación subjetiva de la profesión artística en teatro Tensiones entre Tucumán y Buenos Aires. Pablo Salas Tonello	107
	Las representaciones en torno a la actividad cultural de una ciudad no metropolitana Entre ciudad cultural y ciudad sin oferta cultural Melina Fischer	123

■ OTROS ARTÍCULOS	140
Democratización a través del casete	141
Prácticas de consumo y producción de fonogramas en la Argentina durante la transición democrática Francisco Soto	
Las Usinas Culturales de Montevideo desde la perspectiva de los funcionarios públicos participantes en su proceso de implementación	157
Deborah Duarte Acquistapace	
■ RESEÑAS	175
<i>Cultura y Cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya</i> de Germán Silveira	176
Clara Beatriz Kriger	

Editorial

Estimados lectores, nuevamente tenemos el placer de encontrarnos con ustedes en este último número de 2019. Como siempre, un agradecimiento especial a quienes confiaron sus trabajos a la revista y, por supuesto, a nuestros queridos lectores, por elegirnos.

En este nuevo número tenemos el placer de presentar el dossier temático *Prácticas, consumos y políticas culturales*, coordinado por Marina Moguillansky. En él, encontrarán interesantísimos y necesarios abordajes en torno a las prácticas, consumos y políticas culturales heterogéneas, con problematizaciones que atraviesan, como anticipa Moguillansky, el “modo de conceptualizar la relación de los sujetos con ciertos objetos culturales, las formas de intervención del Estado en el terreno de la cultura y la construcción del valor cultural a través del consumo”.

En primer lugar, Nicolás Aliano presenta “*Nunca seremos hipsters. Experiencia de clase y gusto ‘omnívoro’ en fracciones de las clases medias de una ciudad intermedia argentina*”. A continuación, Sebastián Benítez Larghi y Carolina Duek escriben “Tecnologías, género y socialización. Dos tesis para pensar las infancias”. Por su parte, Marina Ollari escribe “Los (des) informados. Una mirada crítica de la información como consumo cultural”. Posteriormente, el artículo de Mariel De Vita y Paula Rosa, que se titula “El sabor de la cultura: gastronomía, cultura y barrio como nuevas formas de ‘consumir la ciudad’”. Paula Simonetti, seguidamente, presenta “El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre. Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata”. Continuando con el recorrido del dossier, el artículo “El rol del público en la formación subjetiva de la profesión artística en teatro: tensiones entre Tucumán y Buenos Aires” es presentado por Pablo Salas Tonello. Finalmente, cierra el corpus el artículo de Melina Fischer, titulado “Las representaciones en torno a la actividad cultural de una ciudad no metropolitana: entre ciudad cultural y ciudad sin oferta cultural”.

En nuestra sección de artículos libres presentamos dos trabajos cuyas temáticas dialogan con el dossier anterior. En primer, Francisco Soto escribe “Democratización a través del casete: prácticas de consumo y producción de fonogramas en la Argentina durante la transición democrática”. Y a continuación, contamos con el trabajo de Deborah Duarte Acquistapace, “Las Usinas Culturales de Montevideo desde la perspectiva de los funcionarios públicos participantes en su proceso de implementación”.

Finalmente, en nuestra sección de reseñas, Clara Beatriz Kriger escribe sobre “Cultura y Cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya”, de Germán Silveira (Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019, 300 pp.).

Estimados lectores, así llegamos al final de este nuevo número de *Papeles de Trabajo*. Nos volveremos a encontrar en 2020 con nuevos desafíos editoriales y propuestas académicas. Mientras tanto, pueden escribirnos con sus comentarios a nuestro correo electrónico. Que tengan un feliz fin de año y nuestros deseos de que comiencen el que viene aún mejor.

DOSSIER
Prácticas,
consumos y
políticas
culturales
coordinado por
Marina
Moguillansky

Introducción al Dossier

Prácticas, consumos y políticas culturales

Marina Moguillansky¹

El estudio de las prácticas culturales, articulado con la tradición de investigación de los consumos y políticas culturales es una de las áreas más vibrantes de la sociología actual. En los últimos años, la centralidad de la teoría de Pierre Bourdieu –casi como vocabulario de la sociología de la cultura– con el énfasis en la distinción y la articulación entre clase social y estilos de vida, se ha visto desafiada por la aparición de críticas, revisiones y nuevos modos de entender las prácticas culturales y sus relaciones con lo social. De hecho, el estudio de prácticas, consumos y políticas culturales se transformó radicalmente en América Latina en las últimas dos décadas, tanto por la recepción de novedades teórico-metodológicas como por la emergencia de iniciativas públicas de producción sistemática de datos sobre consumos culturales y por el despliegue más ambicioso de políticas culturales democratizadoras.

Por ello dedicamos este dossier a reunir una serie de trabajos que analizan prácticas, consumos y políticas culturales heterogéneas, desde miradas que problematizan el modo de conceptualizar la relación de los sujetos con ciertos objetos culturales, las formas de intervención del Estado en el terreno de la cultura y la construcción del valor cultural a través del consumo. En esta presentación, propondré en primer lugar un breve recorrido por las propuestas bourdeanas sobre los gustos y estilos de vida, para luego introducir las principales líneas críticas que han surgido en época reciente. A continuación, describiré algunos hitos de la investigación sobre prácticas y consumos culturales en América Latina, finalizando con la propuesta sintética de una agenda contemporánea.

La distinción: gustos, estilos de vida y afinidades electivas

La publicación del libro fundamental de Bourdieu, *La Distinción. Crítica social del gusto*, en 1979 estableció las bases de las principales discusiones sobre las prácticas culturales, los gustos y los estilos de vida. Su tesis central era la relación constitutiva entre las posiciones sociales y las prácticas culturales, planteando con claridad que el universo cultural y estético estaba atravesado por la lógica de la dominación y las desigualdades sociales. La mirada bourdeana sobre los gustos cuestionó su supuesta “arbitrariedad” y mostró sus condicionantes sociales al desarrollar un estudio sistemático de los estilos de vida en la sociedad francesa.

La arquitectura metodológica de *La distinción* es sumamente compleja pues combina varias técnicas para la producción y análisis de los datos. En primer lugar, el equipo de investigación realizó una encuesta en 1963 en París, Lille y una ciudad provinciana pequeña, con un

¹ Instituto de Altos Estudios Sociales - Universidad Nacional de San Martín. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. mmoguillansky@gmail.com

total de 692 casos. El cuestionario incluía preguntas sobre gustos y elecciones culturales (en música, pintura, teatro, fotografía) y una serie de preguntas de caracterización sociodemográfica. Luego esta muestra fue ampliada con una encuesta complementaria que se realizó entre 1967 y 1968, utilizando el mismo cuestionario, con lo que logró duplicar el tamaño hasta llegar a los 1217 casos. Se utilizaron también otras encuestas sobre gustos y consumos del *Institut national de la statistique et des études économiques* (INSEE), que sirvieron para ubicar los datos recabados en un contexto más amplio.

Luego se hicieron análisis de datos basados en la técnica del Análisis de Correspondencias Múltiples,² originalmente desarrollada por el matemático Jean-Paul Benzecri (Duval, 2016: 255). Esta técnica estadística permitió articular las posiciones de los agentes en el espacio social con sus elecciones culturales y estéticas. Así, el equipo de investigación logró identificar una serie de “estilos de vida” que surgían de la ubicación próxima de ciertas elecciones culturales. Como relata Monique de Saint Martin (2015), el paso siguiente tuvo lugar en 1974 y consistió en entrevistas en profundidad a sujetos que se seleccionaron por considerarlos representantes de dichos estilos de vida: un gran burgués, un ejecutivo joven, un profesor de la universidad, una enfermera, un técnico, la esposa de un panadero, etc. De estas entrevistas provienen los extractos que se incluyeron en *La distinción*, en viñetas, a modo de ilustración de los estilos de vida mencionados.

La propuesta teórica de *La distinción* articula los conceptos de espacio social, campo cultural y habitus, estilo de vida, distinción y afinidades electivas conformando así un programa de investigación para la sociología de la cultura. Bourdieu reconstruye su concepción de las clases sociales a partir del planteo de un espacio social multidimensional, que se estructura como un espacio de relaciones entre posiciones. La posición de los actores en dicho espacio se determina por el volumen de capital que poseen, su composición (económica y/o cultural) y su trayectoria en el tiempo. La experiencia social de los actores, que se produce en una posición del espacio social, sedimenta en un habitus. El habitus designa “un sistema de disposiciones éticas y estéticas adquiridas en el curso de la educación a través de una internalización de estructuras sociales, las cuales, a su vez, estructuran las percepciones, juicios y prácticas de los grupos sociales” (Sapiro, 2016: 94). Combina *hexis* y *ethos*: una manera de ser que se inscribe en el cuerpo y se hace gesto, por un lado, y una ética, una concepción del mundo, un carácter moral. En tanto concepto mediador, el habitus explica la articulación de posiciones en la estructura social con elecciones y tomas de posición tanto culturales como políticas. Así se entienden las afinidades electivas entre sujetos que pertenecen a grupos sociales cuya posición en el espacio social es -o ha sido- similar.

En *La distinción* se formula la tesis de la homología estructural entre los campos, que explica las correspondencias entre producción y demanda de objetos culturales; entre el espacio social y el espacio de los estilos de vida; entre las elecciones culturales y las tomas de posición política, etc. Según lo enuncia Bourdieu: “El principio de la homología funcional y estructural que hace que la lógica del campo de producción y la lógica del campo de

² Se trata de una técnica de análisis de datos que provee una representación geométrica de posiciones como un modo de resumir las relaciones entre variables categóricas (Meuleman y Savage, 2013).

consumo sean concertadas de manera objetiva, reside en el hecho de que todos los campos especializados (...) tienden a organizarse según la misma lógica” (1988: 230). Esta lógica es la que opone por un lado al polo dominante y al polo dominado; que opone a la ortodoxia conservadora del status quo y a la heterodoxia o vanguardia que viene a cambiar las reglas; a los sectores con mayor volumen global de capital y a aquellos con menor capital: en cada campo, esa oposición adquiere formas y modulaciones específicas, pero siempre encuentra sus equivalentes funcionales.

Esta apuesta por una metodología compleja casi no se ha repetido en la sociología de la cultura, pero el trabajo de Bourdieu se convirtió en un verdadero programa de investigación inspirando nuevas líneas de indagación, generando hipótesis y conceptos que trascendieron a su círculo e influyeron no solo en Francia, sino en otros países (Sapiro, 2016). Los conceptos de campo cultural, habitus, capital cultural, estilo de vida, distinción, gusto legítimo, buena voluntad cultural, forman parte del vocabulario básico de la sociología de la cultura.

Más allá de Bourdieu: nuevas perspectivas y debates

En la sociología cultural norteamericana han surgido las que actualmente se erigen como nuevas perspectivas para el estudio de las prácticas culturales, más allá de la perspectiva de la distinción social: por un lado, la teoría de los mundos del arte de Howard Becker; por otro lado, la tesis del omnivorismo cultural, de Richard Peterson y otros, asociada a la corriente conocida como la “producción de la cultura” (Benzecry, 2012: 12). En ambos casos, discuten algunos de los supuestos sustantivos de la teoría cultural de Bourdieu.

La propuesta de Becker aparece con claridad en *Los mundos del arte* (editado por primera vez en 1982) y luego en *El jazz en acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario* (2011). La idea central es que podemos pensar a la cultura y el arte principalmente como una actividad colectiva, como un trabajo que hacen algunas personas (desplazando la mirada de las obras de arte y llevándola a los procesos de elaboración). La idea de un mundo de arte se refiere a “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce un tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte” (Becker, 1982: 10).

El arte y la cultura pueden estudiarse, entonces, como logros cooperativos entre personas e instituciones, producidos gracias a la coordinación que posibilitan las convenciones sobre cómo hacer las cosas. Las convenciones son saberes codificados que simplifican las tareas, permiten la división del trabajo y hacen más eficaz y menos costoso el trabajo artístico. Las convenciones existen en distintas modalidades, ya sea como normas escritas, como saberes informales compartidos o como incrustaciones en objetos y/o tecnologías. El mundo del arte (y de la cultura) es pensado entonces como un mundo de interdependencias, en el cual el trabajo cooperativo entre distintos actores especializados resulta fundamental y cada eslabón condiciona el resultado final del trabajo; de esta manera, Becker enfatiza un aspecto que la teoría de los campos de Bourdieu en cierta medida dejaba sin examinar. Si Bourdieu destacaba el carácter agonístico de los campos culturales, la lucha entre ortodoxia y heterodoxia como aspecto constitutivo de los mismos, la idea de los mundos del arte por el contrario pone el acento en la lógica cooperativa y en la interdependencia entre distintos actores.

La teoría de los mundos del arte presta atención a las características materiales de la cultura, a las posibilidades e imposibilidades técnicas de producir cierto tipo de música, pintura o cine, que resultan de las convenciones incorporadas en instrumentos, formación de recursos humanos, elaboración de insumos e incluso en la legislación vigente. Así, se vuelve relevante tener en cuenta la infraestructura de la producción cultural, las instituciones y las normas que la rigen en forma directa o indirecta.

La sociología de los mundos del arte tiene como premisa una puesta entre paréntesis de las jerarquías con las que pensamos habitualmente el arte y la cultura. La idea de que el trabajo creativo corresponde únicamente a un individuo genial es confrontada con el registro de todas las instancias necesarias para la producción cultural. Las obras de arte canonizadas son pensadas en un continuum con respecto al resto de la producción cultural, incluyendo el folklore y el amateurismo. El rol de la crítica de arte y de los públicos es examinado también como parte necesaria del funcionamiento de los mundos del arte. Las relaciones entre artistas, críticos y público están reguladas también por convenciones que establecen los formatos del vínculo, ciertos derechos y obligaciones que caben a cada parte. Por todos estos rasgos, la teoría del arte de Becker ha sido descripta como “anti-trascendentalista” (Highmore, 2016: 161).

Otro tipo de desafíos a la teoría de Bourdieu provino de la sociología de la producción de la cultura –diferente, aunque a veces asociada con la perspectiva de Becker, ya que comparte algunos supuestos– que tiene a sus principales representantes en Paul DiMaggio y Richard Peterson. De allí surgió la teoría del omnivorismo cultural, que con frecuencia se cita como demostración del fracaso de la teoría de la distinción. A mediados de la década de 1990, Richard Peterson desarrolla el concepto de “omnivorismo” para dar cuenta del eclecticismo en los gustos de las clases dominantes en los Estados Unidos (Peterson y Kern, 1996). El ámbito privilegiado de estos trabajos fue el gusto musical: se utilizaron encuestas, entrevistas y otras técnicas para indagar acerca de las preferencias y elecciones musicales de los sujetos, buscando correlacionar sus gustos con sus posiciones sociales. Los resultados que obtenían desafiaban las hipótesis bourdesianas: los sectores de clase media y alta consumían tanto música culta como música popular, en una variedad y amplitud que llevó a los investigadores a postular la tesis del “omnivorismo cultural”. Este tipo de consumo abierto a la diversidad de contenidos suponía una posición diferente al “snobismo” que postulaba la teoría de la distinción.

La tesis del omnivorismo cultural podía articularse con el trabajo de Paul DiMaggio que mostraba que se estaban erosionando las fronteras entre cultura popular y alta cultura (DiMaggio, 1987). La teoría del omnivorismo postula entonces un cambio cultural que estaría signado por la emergencia de un nuevo tipo de consumidor cultural, abierto a contenidos muy diversos, que no siguen las líneas demarcatorias del gusto legítimo, sino que mezclan objetos culturales heterogéneos. Sin embargo, la emergencia de estos perfiles omnívoros “no necesariamente implica el final del tipo de distinciones que señalaba Bourdieu sino más bien su reformulación” (Wright, 2006: 570). Los desarrollos recientes basados en estas ideas han incluido el omnivorismo en el ámbito de la comida (Warde, 1999), la lectura (Zavisca, 2005) y el cine (Ciccheli y Octubre, 2017), entre otros.

Por otro lado, la figura de Henry Jenkins también aportó una mirada diferenciada a la de Bourdieu sobre las prácticas y consumos culturales, en particular con respecto a la cultura

popular mediática. Jenkins se formó con John Fiske y fue un temprano lector de Michel De Certeau, en los Estados Unidos, introduciendo sus ideas sobre el carácter activo y productivo de la lectura. Ya en *Textual poachers. Television fans & participatory culture*³, Jenkins recupera el concepto decertausiano de los “cazadores furtivos” (poachers) de textos, destacando la faceta productiva de la relación de los sujetos con la cultura popular. En sus siguientes trabajos, en particular en *La cultura de la convergencia* (2008) y *Fans, bloggers y videojuegos* (2009), siguió desarrollando una concepción compleja sobre las culturas populares mediáticas y sus usuarios, atendiendo siempre a la heterogeneidad de prácticas heurísticas, a la interpenetración entre textos mediáticos y vida cotidiana. A su vez el aporte de Jenkins permitía plantear nuevas preguntas sobre el consumo cultural y las prácticas recreativas en torno de ciertos íconos mediáticos.

Más allá de las innovaciones de los estudios culturales, las ciencias de la comunicación y la sociología cultural de los Estados Unidos, en Francia también surgieron nuevas perspectivas en abierta discusión con las tesis de Bourdieu. En 1989 se publica en *Le savant et le populaire*, que fue rápidamente traducido al español (1992) y tuvo una amplia circulación en las ciencias sociales latinoamericanas. La revisión crítica que proponían Grignon y Passeron –antiguos colaboradores de Bourdieu– se volvía sobre todo contra lo que señalaban como “legitimismo” y “dominocentrismo”, una mirada sobre lo social situada desde la perspectiva de los sectores dominantes, y carente, por lo tanto, de herramientas apropiadas para analizar las culturas populares. Algunos años más tarde, un antiguo colaborador suyo, Bernard Lahire (2004, 2007), desarrolló una revisión crítica de la teoría de los campos, de la noción de habitus y de la idea de homología estructural. Aun manteniendo algunas de las bases teóricas de la sociología de Bourdieu, la unicidad del habitus y del estilo de vida fueron criticados por Lahire, que en cambio propuso pensar en “el hombre plural” y en múltiples instancias de socialización. La teoría del hombre plural de Lahire se presenta como continuadora de una cierta tradición disposicionalista en el estudio de la acción social y de esta manera, declara su afinidad con la propuesta de Bourdieu, razón por la cual se lo conoce como un “pos-bourdeano”.

También en el ámbito de la sociología francesa, las indagaciones de Antoine Hennion sobre la pasión musical, los aficionados y la cuestión del gusto vienen a cuestionar radicalmente a la sociología de la cultura, en particular en su versión bourdeana. Influidos por los trabajos de Bruno Latour y de la teoría ANT (Actor-Network-Theory), Hennion se inscribe en la sociología pragmática, buscando renovar la mirada de la sociología sobre las prácticas culturales. La idea de la simetría entre sujetos y objetos, así como también entre científicos y legos, se traduce en un tipo de sociología cultural que se toma en serio a los actores, a sus prácticas y a su capacidad reflexiva, que toma en cuenta la materialidad del entorno, las mediaciones que permiten concretar ciertas prácticas culturales y los modos en que los objetos resisten, y a su vez, moldean esas prácticas. Según Hennion, la sociología necesita “respetar a los objetos y a los actores que se aferran a ellos” (Hennion, 2017: 10). El gusto será pensado –y estudiado– como experiencia, como apreciación que vincula activamente a ciertos objetos con sus aficionados, en abierta discusión con la noción de “illusio” de Bourdieu.

3 Su publicación original fue en 1992, pero se tradujo al español sólo en 2010, como *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*.

Por último, se han señalado algunas dimensiones del cambio sociocultural que tornan necesaria una renovación de las perspectivas teórico-metodológicas sobre las prácticas y los consumos culturales. Como señala Leandro González (2018), la teoría cultural de Bourdieu es en lo esencial previa al desarrollo de las tecnologías digitales, al impacto masivo de la televisión y las industrias culturales en la configuración de los gustos y al auge de la globalización. Sus trabajos son previos a una serie de transformaciones históricas que modificaron radicalmente nuestras formas de practicar y consumir objetos culturales. La aparición y rápida difusión de Internet, de los medios electrónicos, la convergencia digital y la disponibilidad de contenidos culturales en las pantallas móviles, así como la emergencia de Google, YouTube, Facebook, Amazon, Netflix hicieron posible una nueva globalización cultural, con lógicas de conectividad y de viralización que eran desconocidas hace tan solo veinte años.

Los estudios de prácticas y consumos culturales en América Latina

En América Latina y en particular en la Argentina la introducción de la sociología de la cultura de Bourdieu fue bastante temprana. Si bien *La distinción* se tradujo al español solo en 1988 (casi diez años después de la edición francesa), se habían traducido *Los estudiantes y la cultura* (en 1968), *El oficio del sociólogo* (en 1975) y *La reproducción* (en 1977). Un artículo importante (“La producción de la creencia [contribución a una economía de los bienes simbólicos]”), que plantea algunas de las ideas centrales de la teoría de la cultura de Bourdieu, fue traducido por Beatriz Sarlo para la revista *Punto de Vista*, en 1977. En 1980, ella y Carlos Altamirano publicarán en coautoría el libro *Conceptos de sociología literaria*, por el Centro Editor de América Latina. Luego publicarán *Literatura/Sociedad* y *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, en los cuales utilizaban (y discutían) conceptos e hipótesis bourdieanas para pensar la construcción del campo literario en Argentina. Sin embargo, estas lecturas y usos de Bourdieu se centraban en sus aportes para una sociología de la literatura, mientras que las hipótesis y preguntas que *La distinción* abría con respecto a las prácticas culturales, los gustos y los estilos de vida quedaban relegadas.

Una figura fundamental para la difusión de las ideas de Bourdieu y su incorporación a los estudios culturales latinoamericanos fue Néstor García Canclini, quien desde México se ocupó también de la introducción (y traducción) de las ideas de Bourdieu en América Latina, prestando mayor atención a la cuestión de las prácticas y consumos culturales. En 1990 Canclini escribió un extenso prólogo al libro *Sociología y Cultura*, que contenía varios de los trabajos más importantes de Bourdieu, y que tuvo una amplia circulación en Argentina, resultando una suerte de puerta de entrada para su obra. En Brasil, fue muy importante el rol de Sergio Miceli, cuya tesis de doctorado fue dirigida por Bourdieu y que publicó en San Pablo una compilación de sus textos con el título *A Economia das Trocas Simbólicas*; también fue importante Renato Ortiz, que difundió los textos y la perspectiva de Bourdieu en su sociología (Baranguer, 2008). La perspectiva de Bourdieu tuvo una gran aceptación, transformándose casi en un lenguaje común de la sociología de la cultura e ingresando en la bibliografía de la mayor parte de los programas formativos.

A través de la figura de García Canclini se produjo la articulación decisiva de la teoría cultural de Bourdieu, junto con otras influencias teóricas, para formular un programa de investigación latinoamericano sobre las prácticas culturales, los consumos mediáticos y los estilos de

vida. En la década de 1980, García Canclini coordinó el *Grupo de Trabajo de Políticas Culturales de CLACSO*, donde se nuclearon diversos investigadores y desde el cual “se alentó un conjunto de estudios sobre diversos consumos en Buenos Aires, Santiago de Chile, Sao Paulo y México a finales de los años ochenta” (Rosas Mantecón, 2002: s/n). El problema principal con que se enfrentaban era la falta de información sobre prácticas y consumos culturales que debía servir como base para el diseño de políticas. Fue en ese marco intelectual que se produjo la propuesta teórica de estudiar el “consumo cultural”, articulando así dos conceptos (cultura y consumo) que hasta entonces se pensaban como separados y casi antagónicos. El paradigma económico de la producción, la distribución y el consumo podía utilizarse también para pensar un tipo especial de “mercancías”: las culturales.

En la discusión teórica sobre el concepto de consumo, la perspectiva bourdeana se complementaría con las ideas de Mary Douglas y Baron Isherwood, en *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, que se había publicado en castellano en 1990, y en el cual los autores proponían pensar al consumo como proceso ritual vinculado a la producción de significados, entendiendo que los sujetos al consumir seleccionan ciertos bienes que “son necesarios para hacer visibles y estables las categorías de una cultura” (Douglas e Isherwood, 1990: 74), construyendo así un universo de sentido –la idea de que las mercancías sirven para pensar, luego sería desarrollada por Canclini–. También se combinaron productivamente con la lectura de Michel De Certeau, cuyos trabajos reunidos en *La invención de lo cotidiano* resultaría inspiradora, en particular por su distinción entre tácticas y estrategias, y sobre todo por su replanteo del consumo como práctica inventiva y creadora. La síntesis teórica proponía una definición del consumo cultural como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1999: 42).

Como resultado de la actividad del Grupo de Trabajo de CLACSO se publicaron una serie de libros que avanzaron en el estudio de los consumos culturales en las capitales de varios países de América Latina, con la inspiración de las discusiones teórico-metodológicas que se sostuvieron en esos años. Algunos de los títulos fueron: *Públicos y consumos culturales en Buenos Aires* (Landi, Vachieri y Quevedo, 1990), *Consumo cultural en Chile: la elite, lo masivo y lo popular* (Catalán y Sunkel, 1990), *El consumo cultural en México* (García Canclini y otros, 1993) y *Horas furtadas. Ensaio sobre consumo e entretenimento* (Arantes, 1995). Estas investigaciones se basaron en encuestas con un cuestionario compartido, que fue diseñado por el Grupo de CLACSO, en el cual se indagaba acerca de las prácticas y hábitos de consumo de medios (televisión, prensa, radio) y sobre los usos del tiempo libre, incluyendo asistencia a espectáculos (cine, teatro, ópera, conciertos, ballet, recitales, paseos), así como una serie de preguntas sociodemográficas.

Hacia fines de la década de 1990, con apoyo del Convenio Andrés Bello se realizan encuentros de investigadores latinoamericanos en torno del estudio de los consumos culturales, y como corolario, en 1999 se publica el libro *El Consumo Cultural en América Latina*, compilado por Guillermo Sunkel, con trabajos de Jesús Martín Barbero, García Canclini, Elizabeth Lozano, Guillermo Orozco, María Cristina Mata, Patricia Terrero y otros. Este libro marcó un hito pues representaba un esfuerzo y un logro colectivo de trabajo al producir e interpretar datos sobre

consumos culturales en diferentes países del continente. De alguna manera es también la culminación de los esfuerzos que se habían iniciado bajo la coordinación de García Canclini, cuya reflexión aparece al comienzo del libro como una suerte de introducción teórica, titulada “El consumo cultural: una propuesta teórica”.

Sin pretensión de exhaustividad, hemos marcado hasta aquí algunos de los trabajos más importantes en el área de la sociología de las prácticas culturales, englobados como estudios del consumo.⁴ La propuesta teórica y política a la vez de estos trabajos fue pensar la ampliación de los consumos culturales en clave de ciudadanía y en articulación con una concepción democrática –y democratizadora– de las políticas culturales. En su mayoría, fueron trabajos que se encontraban con una flagrante ausencia de datos y que se ocupaban, en consecuencia, de producir descripciones sistemáticas sobre los lectores, audiencias de medios, espectadores de cine y teatro, asistentes a conciertos y museos, a ferias y otros espacios. Presentaban también hipótesis, tipologías de consumidores e interpretaciones teóricas, como hemos señalado, pero había allí sobre todo un gesto de producción del saber sobre un área que resultaba casi desconocida. Este aspecto cambió drásticamente en los años siguientes.

Alrededor de los años 2000, en varios países latinoamericanos se comenzaron a elaborar estudios sistemáticos sobre los consumos culturales de la población. Como recuerda Quevedo (2007), en Chile se crea en 2003 un Comité de Estadísticas Culturales; en Argentina, se crea en 2004 el Sistema Nacional de Consumos Culturales y comienzan a realizarse Encuestas Nacionales de Consumos Culturales (disponibles online en <https://www.sinca.gob.ar/>); en Colombia el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) ya realizaba encuestas periódicas sobre consumos culturales, y moderniza sus estrategias metodológicas, disponibilizando online los microdatos; en Uruguay se hizo en 2002 una investigación sobre Imaginarios y Consumos Culturales; en México ha sido CONACULTA la encargada de realizar una Encuesta Nacional de Consumo Cultural. Estas iniciativas permitieron tener registros sobre asistencia a espectáculos, museos, cines, teatro, conciertos; sobre consumos de medios (radio, televisión, prensa); gastos en cultura, y más recientemente, sobre acceso y uso de Internet, consumos en *streaming*, usos del celular y equipamiento tecnológico de los hogares.

En Argentina, en los últimos años Ana Wortman y su equipo de investigación –con sede en el Instituto Gino Germani, de la UBA– ha realizado un conjunto de trabajos que se abocan al análisis de la cultura de consumo, las clases medias, los intermediarios culturales y los hábitos de uso del tiempo libre. Destacamos en particular *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos*, en el que se analizan los resultados de una encuesta propia realizada a sujetos de distintos niveles socioeconómicos (bajo, medio y alto). La lectura e interpretación de los datos emplea conceptos bourdeanos como *habitus*, principio de conformidad, gusto de necesidad, realismo de las clases populares (Wortman, 2015). En otro trabajo relevante, se estudió en forma comparada el capital cultural en Argentina, Chile y Uruguay (Gayo, Méndez, Radakovich y Wortman, 2011).

4 Hemos dejado de lado, intencionalmente, la tradición de estudios de audiencias y recepción de medios, que si bien se integra con los estudios de consumos culturales, forma un campo de interlocución específico y ya ha sido revisado por Grimson y Varela (1998) y más recientemente, por Grillo, Benítez Larghi y Papalini (2016).

Ahora bien, la investigación sobre prácticas y consumos culturales se instaló en América Latina, tiene ya un robusto cuerpo de antecedentes teóricos y empíricos, y continúa vigente. Sin embargo, el balance no es totalmente positivo, ya que “los estudios no han tenido una continuidad que permita ir más allá de la fotografía de cada momento específico en que fueron realizados, para poder establecer series longitudinales, ponderar tendencias a mediano o largo plazo, y sacar conclusiones más generales” (Wortman y Bayardo, 2012: 18). También, es notoria la dificultad de articulación entre los estudios cuantitativos, basados en encuestas (tanto los del SINCA como los académicos) y los estudios cualitativos, basados en entrevistas en profundidad, historias de vida o etnografías.

En Argentina, el desarrollo de la investigación sobre prácticas y consumos culturales, en el ámbito de la sociología de la cultura, se vio enriquecido con una pluralización de los objetos de análisis más allá del repertorio tradicional que se centraba en las prácticas de consumo mediático y en las artes o espectáculos. Así, podríamos referirnos a los análisis de la moda, los deportes, la gastronomía, los comics, los videojuegos, como ámbitos de las prácticas culturales que pasaron a tematizarse. Pero esta riqueza de la sociología de la cultura contemporánea a su vez fue correlativa a una cierta fragmentación de la mirada, a una especialización y recorte del objeto que por momentos hizo olvidar que en la vida cotidiana esos universos y prácticas se cruzan y enhebran de forma constante, se entrelazan con otras dimensiones como la economía, la política o la ideología.

La agenda contemporánea: políticas, prácticas y consumos culturales

En la actualidad, los estudios sobre consumos culturales están atravesando al mismo tiempo un cierto auge y una transformación tanto teórica como metodológica, correlativa a los profundos cambios que se verificaron, en pocos años, en el ecosistema de las prácticas culturales. No solo se ha transformado el objeto de estudio, con la cultura de la convergencia y las tecnologías digitales, sino que también se están renovando continuamente los paradigmas teóricos y los diseños metodológicos en la forma de abordar las prácticas culturales por parte de las ciencias sociales.

En principio, aunque continúe siendo relevante analizar a las prácticas culturales en relación con la distinción social y con la reproducción de desigualdades –sosteniendo así lo más rico del legado bourdeano– aparecen una serie de cuestiones que van “más allá de la distinción”, como señalan en un dossier reciente los brasileños María Celeste Mira y Edison Ricardo Bertoncello (2019). La reciente publicación del dossier titulado “Más allá de la distinción: condicionantes sociales del gusto y disputas simbólicas en la contemporaneidad”, coordinado por María Celeste Mira y Edison Ricardo Bertoncello, en la revista *Estudos de Sociologia* de la Universidad Estadual Paulista (UNESP) muestra un abanico de intervenciones que buscan nuevas herramientas teóricas y metodológicas para analizar hoy los gustos y los consumos en los que el componente simbólico es predominante. Aun dentro del paradigma bourdeano, se incorporan nuevas preguntas por la globalización, el cosmopolitismo y la diferencia cultural (Michetti, 2019); por la singularización de los habitus en las trayectorias de sujetos de sectores populares (de Castro, 2019) y se apuesta por una historia cultural transnacional de la conformación de ciertos habitus (Nery, 2019).

Más allá de la pregunta por la distinción aparecen nuevos interrogantes que incorporan la dimensión del placer, del goce y de las emociones. En cierto sentido, la sociología de la cultura pareciera reconocer que hay procesos de distinción que operan a través de las prácticas culturales, pero ya no es suficiente seguir verificando una hipótesis conocida, sino que resulta relevante preguntarse qué otros procesos ocurren en las prácticas culturales. También hay sujetos que sienten placer, que se divierten (o se aburren), que se emocionan a través de sus prácticas culturales. Y son sujetos con cuerpos: el trabajo de Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera*, presenta un tipo de indagación que combina estas agendas novedosas del abordaje de los consumos culturales más allá –aunque sin olvidar– la distinción. Los fanáticos de la ópera gozan con sus prácticas de afición, con todo el cuerpo, con su gestualidad y con sus sensaciones.

La nueva agenda de los estudios sociales de las prácticas y consumos culturales se caracteriza por: a) incorporar nuevas preguntas que, más allá de la distinción, se interrogan por las emociones, el goce y el placer de los practicantes culturales, con especial atención a la dimensión corporal y sensual de sus prácticas; b) problematizar los cambios de las prácticas culturales con la aparición y auge de las tecnologías digitales; c) atender y visibilizar la cuestión del género en relación con las prácticas culturales, por sí mismo o en asociación con la clase social o la raza,⁵ siguiendo el enfoque de la interseccionalidad; d) entender al consumo y las prácticas culturales como procesos sociales moldeados por la configuración de la oferta cultural, por ciertas sociabilidades, por políticas culturales; e) sin olvidar que son prácticas reflexivas y que a su vez, contribuyen a delinear esas producciones culturales; f) un incipiente interés en estudiar estos fenómenos en sitios descentrados y habitualmente descuidados por la sociología de la cultura, como las ciudades periféricas y no metropolitanas; g) una prevalencia de metodologías cualitativas, especialmente la observación etnográfica, en combinación con entrevistas y, en ocasiones, recurriendo también a datos cuantitativos; h) un énfasis en el carácter múltiple de las prácticas culturales, que se producen en combinaciones que suelen incluir la participación de los sujetos como practicantes culturales en diversos universos estéticos.

El recorrido del dossier

El presente dossier reúne trabajos sobre aficiones musicales, sobre el rol del público en el teatro, sobre los trabajadores de políticas culturales, sobre los consumos culturales en ciudades no metropolitanas, sobre la generización de ciertas prácticas culturales y sobre la gastronomía como objeto de políticas culturales. En todos los casos, se trata de artículos de investigación que ponen en tensión las discusiones teóricas sobre consumos culturales, distinción y clases sociales introduciendo nuevas problemáticas a partir de trabajos sólidos y sistemáticos de construcción del abordaje empírico.

El dossier se abre con un artículo de Nicolás Aliano sobre la formación de los gustos musicales en relación con las trayectorias de vida, en una perspectiva que discute los alineamientos directos entre clase social y estilo de vida, recurriendo a los aportes de Bernard Lahire, de Antoine

⁵ En cuanto a los trabajos que indagan las prácticas y los consumos culturales en Argentina, en contraste con los de la academia brasileña, resulta llamativa la ausencia de consideración de la etnia y la raza como dimensiones relevantes. Por razones de espacio, no podemos desarrollar aquí esta cuestión, que merecería un estudio aparte.

Hennion y de Richard Peterson. En este sentido, el trabajo de Aliano se sitúa en el debate que ha suscitado la teoría del omnivorismo, al proponer que en la época actual emerge un “nuevo tipo de consumidor cultural” caracterizado por la amplitud de sus gustos. El artículo aporta una discusión que tensiona los supuestos de la teoría del omnivorismo a través del análisis de trayectorias biográficas de dos mujeres jóvenes que, viniendo de una escucha privilegiada del rock, devienen “omnívoras”. La perspectiva cualitativa con la que Aliano aborda estas trayectorias le permite dar cuenta de las motivaciones, de las prácticas y de los distintos actores y objetos que intervienen en la elaboración del gusto musical. En el despliegue de las biografías musicales de las jóvenes, un punto interesante del trabajo es que muestra la variabilidad de los gustos a lo largo de la vida, complejizando así la discusión sobre las aficiones culturales. Por último, en las reflexiones finales Aliano indica que el cuestionamiento de la tesis bourdeana de la homología estructural entre posiciones sociales y estilos de vida no debería llevarnos a abandonar la pregunta por el anclaje social de las prácticas culturales, sino más bien a reformularla. La clave de la forma en que se piensa esa articulación de lo social y lo cultural se encuentra en una mirada sobre la clase social como experiencia diacrónica, interactiva y compleja, y ya no como una “posición”.

A continuación, el artículo de Sebastián Benítez Larghi y Carolina Duek analiza los procesos de socialización en las infancias contemporáneas, mediados por las tecnologías digitales y moldeados por las categorías del sistema binario de género. En su trabajo utilizan tecnobiografías de niños de entre 9 y 11 años de edad, en las cuales reconstruyen los modos de acceso, uso y apropiación de las tecnologías, en contextos de sociabilidad marcados por la interacción con los grupos de pares. Un aspecto muy relevante de este trabajo es el carácter federal del diseño del trabajo de campo, que incluyó entrevistas, observaciones y grupos focales realizados en seis regiones de la Argentina. En su análisis, los autores señalan que los niños y niñas utilizan intensivamente las tecnologías digitales en sus vidas cotidianas para gestionar sus prácticas de sociabilidad y como vía para múltiples consumos culturales digitales, como videos musicales, Youtubers, videojuegos, etc. En la elección de los contenidos culturales que consumen aparece como elemento clave la representación de roles de género, que organiza tanto las narrativas como las prácticas. Según los autores, los estereotipos de género constituyen límites a lo que los niños y niñas pueden hacer online, de modo tal que se verifican patrones de conducta muy diferenciados en torno a las preferencias por tipos de juegos, actividades y plataformas.

El trabajo de Marina Ollari también se ocupa de los consumos mediáticos y de las formas de acceso a la información, en un ecosistema crecientemente digital, pero en su caso trabaja con jóvenes de mayor edad y que residen en una villa de la Ciudad de Buenos Aires. Ollari propone entender el acceso y uso de noticias e información como una forma de consumo cultural, lo que implica introducir nociones de pertinencia, relevancia y contexto de interpretación de los mensajes. Desde la perspectiva tradicional, que mide frecuencia de consumo de diarios, radio, televisión y portales de noticias, los jóvenes serían “desinformados” porque casi no utilizan este tipo de medios de comunicación. Sin embargo, la indagación etnográfica de Ollari muestra que los jóvenes practican otras modalidades de acceso a la información, en particular la que se refiere a su localidad: la comunicación cara a cara es muy importante, las redes sociales y la remediación de las noticias aplicando filtros que les permiten acceder a la información socialmente pertinente para ellos.

En otro tipo de análisis, el trabajo de Mariel de Vita y Paula Rosa se ocupa de una política cultural urbana de los últimos años: la creación de patios gastronómicos en la Ciudad de Buenos Aires. El gobierno porteño, a través de una iniciativa más general que se dio a conocer como #BACapitalGastronómica, creó entre otros el Patio de los Lecheros y el Patio de Parque Patricios, en los que se ofrece la venta de bebidas y comidas, así como propuestas culturales variadas. Según las autoras, esta intervención produce sentidos sobre los sitios en donde se ubican los patios, los barrios y sus historias, utilizando la identidad barrial como una suerte de mercancía. La propuesta de pensar esta política urbana como una manera de fomentar el consumo de la ciudad resulta muy atractiva, pues les permite articular las ideas de consumo cultural y urbanismo, al mismo tiempo que llama la atención hacia la articulación de lógicas públicas y privadas. Se trata, así, de una cierta forma de “hacer ciudad” que las autoras identifican como neoliberal por el aprovechamiento privado de los recursos públicos.

El trabajo de Paula Simonetti analiza las políticas culturales de inclusión social a partir de hacer eje en los trabajadores que desarrollan sus tareas en esos ámbitos, utilizando como material empírico una encuesta y un conjunto de entrevistas realizadas en Argentina y Uruguay. Según señala, el trabajo cultural se caracteriza por la pluralidad de perfiles que presentan los trabajadores (docentes, artistas, educadores, gestores, entre otros), por la precariedad de sus condiciones laborales y por ciertas ambivalencias en sus percepciones acerca del trabajo cultural. La trayectoria de los trabajadores que se insertan en estas políticas pareciera incidir en sus modos de pensar la articulación entre arte, políticas culturales e vulnerabilidad social. Como señala Simonetti, los trabajadores con un perfil artístico tienden a concebir a la cultura como derecho, mientras que aquellos que tienen trayectorias más ligadas a la docencia, entienden a las prácticas artístico-culturales como herramientas con fines pedagógicos o de inclusión social. Así, las tensiones que supone la articulación de arte, cultura y trabajo sirven como lente analítico para este artículo, que se destaca en su propuesta de examinar los sentidos que se construyen en torno de las políticas socioculturales.

La originalidad del trabajo de Pablo Salas Tonello se encuentra en su enfoque del público de teatro a través del modo en que este incide en las percepciones, experiencias y evaluaciones de los artistas del teatro sobre sí mismos. Invirtiendo la perspectiva habitual, en la que se tiende a buscar los efectos del arte en sus espectadores, en este caso el objetivo ha sido el de pensar cómo el público afecta a los artistas. Desde la perspectiva de la fenomenología social y el interaccionismo simbólico, Salas Tonello desarrolla un trabajo de campo con entrevistas en profundidad realizadas a un conjunto de teatristas tucumanos, algunos de ellos residentes en Tucumán y otros en Buenos Aires. En su análisis, el autor postula que el público de teatro puede entenderse como un “otro significativo” y se propone analizar cuál es su papel en la elaboración subjetiva que hacen sobre sí mismos los actores, dramaturgos y directores de teatro, destacando el papel de las emociones y de las vivencias del cuerpo. El autor se pregunta cómo es imaginado o percibido el público por parte de los teatristas, en qué medida incorporan las reacciones del público a su evaluación de su propia performance y cómo incide en esta relación entre artistas y públicos la configuración cultural en la que se insertan. A través de diversos relatos, muestra que los artistas se apoyan en el público -especialmente si es masivo, anónimo y paga entrada- para reducir la incertidumbre constitutiva de su actividad, construyendo así su

seguridad, confianza y reputación. De esta manera, el análisis le permite al autor señalar que el público no solo incide, desde la propia reflexión de los teatristas, como un actante que ayuda a construir la calidad de la performance de la obra teatral, sino que también es a través de la consecución de ese público que los teatristas reconocen su propia profesionalización.

El trabajo de Melina Fischer se interroga también por la relación entre oferta cultural, prácticas y consumos de los públicos, en un análisis que toma por objeto a la ciudad de Villa Gesell, en la costa argentina. En este sentido, comparte con el trabajo de Salas Tonello el productivo gesto de desplazar la atención de la zona metropolitana, que suele concentrar la mayor parte de las miradas de las ciencias sociales, hacia una ciudad más periférica, de menor tamaño y con la particularidad de que su oferta cultural es estacional. Asimismo, el trabajo de Fischer complejiza la lógica de las Encuestas Nacionales de Consumos Culturales al aportar una mirada abierta sobre lo que constituye “cultura”, y al incorporar diversas interpretaciones que la autora recoge en su trabajo de campo.

Todos los trabajos aquí reunidos aportan miradas que parten de estudios empíricos referidos a prácticas, consumos y políticas culturales más o menos contemporáneos localizados en la Argentina, aunque los recortes espaciales son múltiples y dan cuenta de uno de los aspectos originales del dossier. Desde diferentes perspectivas teóricas y con metodologías diversas, se construyen análisis que dan cuenta de los entrelazamientos de subjetividades, prácticas e instituciones. Los modos de conceptualizar y nombrar a las prácticas y consumos culturales son heterogéneos, pues se ven atravesados, como dijéramos más arriba, por cierto malestar –teóricamente productivo– con las categorías de uso más corriente.

Bibliografía

- Baranger, D. (2008). “La recepción de Bourdieu en Argentina y en Brasil”, *V Jornadas de Sociología de la UNLP*, en Memoria Académica.
- Becker, H. (2008) [1982]. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: UNQ.
- (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos en el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, C. (comp) (2012): *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: UNQ.
- Bourdieu, P. (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Catalán, C. y Sunkel, G (1990): *Consumo cultural en Chile: la elite, lo masivo y lo popular*. Chile: FLACSO. Documento de Trabajo 455, mimeo.
- Ciccheli, V. y Octubre, S. (2017): *Aesthetico-cultural Cosmopolitanism and French Youth. The Taste of the World*. Palgrave MacMillian.
- De Certeau, M. (1996). *La Invención de lo Cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DiMaggio, P. (1987). “Classification in Art”, *American Sociological Review*, 52, 440-455.
- Douglas, M., e Isherwood, B. (1979) *El Mundo de los Bienes. Hacia una antropología del consumo*. México: Editorial Grijalbo.
- Duval, J. (2016): “Multiple Correspondence Analysis”, en Inglis, D. y Almila, A. (eds). *The SAGE Handbook of Cultural Sociology*. London: SAGE.
- García Canclini, N. (1993). *El consumo cultural en México*. México: CNCA.

- (1999). “El consumo cultural: una propuesta teórica” en Sunkel, G. (comp). *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Gayo, M.; Méndez, M.L., Radakovitch, R. y Wortman, A. (2011): *Consumo cultural y desigualdad de clase, género y edad: un estudio comparado en Argentina, Chile y Uruguay*. Madrid: Fundación Carolina.
- González, L. (2018): “Contribuciones al estudio de los consumos culturales. Del aporte de Bourdieu a perspectivas más recientes”, *Prácticas de oficio*, 21(1), 114-123.
- Grignon, C. y Passeron, J.C. (1992). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Madrid: La Piqueta.
- Grillo, M.; Benítez Larghi, S., y Papalini, V. (coords) (2016): *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: CLACSO.
- Grimson, A. y Varela, M (1999): *Audiencias, cultura y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Highmore, Ben (2016): “Social aesthetics”, en Hall, J.R.; Grindstaff, L. y Lo, M.C. (eds). *Handbook of Cultural Sociology*. London: Routledge, 155-164.
- Lahire, B. (2004) [1998]. *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Bellaterra.
- (2007). “Indivíduo e Mistura de Gêneros: Dissonâncias Culturais e Distinção de Si”, *Dados. Revista de Ciências Sociais*, 50(4), 795-825.
- Landi, O., A. Vachieri, y A. Quevedo (1990). *Públicos y consumos culturales en Buenos Aires*. Buenos Aires: CEDES.
- Meuleman, R. y Savage, M. (2013). “A field analysis of cosmopolitan taste. Lessons from Netherlands”, *Cultural Sociology*, 7(2), 230-156.
- Peterson, R. A. y Kern, R. M. (1996). “Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore.” *American Sociological Review* 61(5): 900-909.
- Quevedo, L.A. (2007): “Consumos y prácticas culturales en América Latina”, *Indicadores Culturales*. UNTREF.
- Rosas Mantecón, A. (2002): “Los estudios sobre consumo cultural en México”, en Mato, D. (comp). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. BsAs: CLACSO.
- Saint Martin, Monique (2015): “From ‘Anatomie du gout’ to La Distinction. Attempting to construct the social space. Some markers for the history of the research”, en Coulangeon, P. y Duval, J. (eds). *The Routledge Companion to Bourdieu’s Distinction*. New York: Taylor & Francis.
- Sapiro, Gisèle (2016): “Bourdieu’s Sociology of Culture: On the Economy of Symbolic Goods” en Inglis, D y Almila, A (op.cit), 91-104.
- Warde, A. et al (1999): “Consumption and the problem of variety: cultural omnivorousness, social distinction, and dining out”, *Sociology*, 33(1), 105-127.
- Wright, D. (2006): “Cultural consumption and cultural omnivorousness”, en Inglis, D y Almila, A (op.cit), 567-577.
- Wortman, Ana et al (2015). *Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos*. Buenos Aires: IIGG/UBA.
- Zavisca, J. (2005): “The status of cultural omnivorismo: a case study of reading in Russia”, *Social Forces*, 84(2), 1233-1255.

Nunca seremos hipsters

Experiencia de clase y gusto “omnívoro” en fracciones de las clases medias de una ciudad intermedia argentina

Nicolás Aliano¹

Resumen

Situado en los debates en torno al omnivorismo cultural, el artículo reconstruye, desde una perspectiva cualitativa (atenta a las motivaciones, las prácticas e instancias que intervienen en la elaboración del gusto musical), la trayectoria *diacrónica* de afición de dos mujeres jóvenes escuchas de rock, que en el transcurso de sus biografías devienen “omnívoras”. A la luz de ello, tras los casos se muestran los procesos por los cuales se constituye un tipo de disposición receptiva a la “diversidad” musical -que contribuye a definir proyectos tendientes a la individualización, la estetización de las prácticas y la deconstrucción de roles de género previos- y se recrea la configuración cultural en la que estas trayectorias interactúan. En un plano analítico, se presenta una modelización del proceso de constitución de una *disposición cultural reflexiva*. En el plano empírico, se propone dar cuenta del anclaje de dicha disposición en una experiencia de clase concreta: la de ciertas capas de las clases medias urbanas actuales y los proyectos personales que se modelan en ellas.

Palabras clave: gusto; omnivorismo cultural; clases medias; disposiciones culturales; música

Abstract

We will never be hipsters. Class experience and “omnivore” taste in middle classes fractions of an Argentinean intermediate city

Located in the debates of cultural omnivorism, the article proposes to reconstruct from a qualitative perspective (attentive to the motivations, practices and instances involved in the musical taste development), the fancy trajectory of two young rock listening women who in the course of their biographies become “omnivorous”. In this way, the article shows the processes by which a specific type of disposition toward “diversity” is constituted, in association with projects aimed at individualization, aestheticization of practices and deconstruction of previous gender roles. In an analytical dimension, it proposes a specific model of constitution of a dispositionality that is reflexively modeled. In an empirical dimension, proposes to problematize the anchoring of said disposition in a concrete class experience: that of certain current urban middle classes fractions.

Key-words: taste; cultural omnivorism; middle classes; cultural dispositions; music

¹ Comisión de Investigaciones Científicas / Universidad Nacional de La Plata. nicolasaliano@hotmail.com.

Introducción

En los últimos años, en el campo de estudios del consumo cultural y los estilos de vida, se ha identificado como tendencia en diversos contextos nacionales la emergencia de un nuevo tipo de consumidor cultural. El mismo estaría caracterizado por poseer un amplio abanico de gustos y una disposición a valorizar la apertura a la variedad y la mezcla de preferencias. La teoría del omnivorismo cultural ha buscado conceptualizar dicho fenómeno, en dialogo crítico con algunas de las premisas de la sociología del gusto de Bourdieu (2012). Situado en esta discusión, con escaso desarrollo en el plano local, este artículo propone avanzar en la comprensión de los procesos de conformación social del gusto musical, en consumidores locales de clases medias urbanas que presentan rasgos de lo que la literatura describe como omnivorismo cultural. En este plano, también se aspira a enriquecer un debate que, tal como han observado algunos autores (Fernández y Heikkila, 2010; Rimmer, 2012), ha estado metodológicamente limitado a análisis cuantitativos y de tipo sincrónico, esencialmente basados en encuestas sobre consumo.

En consecuencia, se propone reconstruir desde una perspectiva cualitativa (atenta a las motivaciones, las prácticas e instancias que intervienen en la elaboración y reelaboración del gusto musical), la *trayectoria de afición musical* de dos mujeres jóvenes escuchas de rock, que en el transcurso de sus biografías devienen “omnívoras”. A partir de la recuperación de las trayectorias de estas dos mujeres –y del modo en el que ambas interconectan en un punto sus biografías– el artículo avanza en la caracterización de la configuración cultural en la que se insertan y en el tipo de *disposición reflexiva* que conforman en ese decurso. Anticipando parte del argumento, se trata del tránsito por contextos urbanos caracterizados por una “oferta” cultural asequible y diversa y una sociabilidad musical intensiva. En ese entorno se modela la disposición omnívora, que tiene efectos performativos sobre la subjetividad, al contribuir a proyectos de vida tendientes a la individualización, la estetización de las prácticas y la deconstrucción de roles de género previos.

En las trayectorias se advierte, asimismo, que dicha “disposición a la apertura” se cualifica localmente, dando cuerpo a clasificaciones culturales ancladas en los recorridos biográficos. En los casos abordados, la “amplitud de gustos” se elabora en buena medida *en ruptura* con los esquemas de clasificación musical heredados de la afición previa al rock. Pero a la vez, en continuidad parcial con ella, la sensibilidad a la apertura y a lo alternativo se conforma manteniendo cierta distancia respecto a estilos como el “hipster”, calificado de *snob* e inauténtico. La restitución de este proceso procura captar otro punto escasamente problematizado en la literatura local: el carácter biográficamente *variable* (y socialmente dinámico) de los regímenes de legitimidad cultural actuales.

El trabajo de campo que sustenta este análisis tuvo lugar en el transcurso de 2014, centrándose en la realización de experiencias de observación participante y entrevistas en profundidad, biográficamente orientadas. Asimismo, esta exploración forma parte de una investigación más amplia en torno a la conformación de patrones de gusto vinculados al rock en sectores medios y populares.² En esta senda, el análisis de las trayectorias reconstruidas pretende arrojar luz sobre

² La misma fue financiada por una beca doctoral del CONICET. Para un análisis complementario al presentado

los entornos y procesos que las hacen posibles, así como sobre las dinámicas subjetivas que estos favorecen: las formas de sentir, actuar y pensar que se tornan disposiciones individuales. De ahí que la selección de los casos no se rige por un criterio de representatividad estadística –su relevancia no responde a las posibilidades de generalización–, sino por su representatividad analítica, su productividad para abordar formaciones culturales específicas. En este sentido, las trayectorias reconstruidas, más que dar cuenta de “dos casos”, permiten inscribir un *objeto*: en su convergencia, visibilizan una red de actores y mediaciones con influencias recíprocas, que delinearían una configuración cultural más amplia de la cual forman parte.

Con el objetivo de desplegar ese entramado, el artículo se divide en una serie de secciones que se mueven entre el debate conceptual y la descripción biográfica. En la primera sección se sitúa la discusión, y en la siguiente se presentan las trayectorias de afición. En la sección 3, se abordan las primeras instancias de socialización musical de ambas, desarrolladas en el seno familiar y en sus ciudades natales. En la sección 4 se analizan las experiencias musicales vinculadas a etapas posteriores de sus vidas, que se abren al irse a estudiar a otro contexto urbano: la ciudad de la Plata, una ciudad intermedia, de tradición universitaria y de una profusa sociabilidad juvenil y cultural (Cleve, 2017; Cingolani, 2019). Por último, en la sección 5 se describe la emergencia de esquemas de clasificación musical específicos y se precisan los límites de la disposición omnívora abordada. En las conclusiones se propone sistematizar el mundo social que leemos tras las trayectorias, y retomar una pregunta clásica de la sociología del gusto: la que se interroga por los modos en los que la posición social modela las elecciones culturales.

Un aporte al debate sobre el omnivorismo cultural: una perspectiva diacrónica y microsociológica de la conformación del gusto

De acuerdo con la tesis del omnivorismo, cuya formulación inicial corresponde a Richard Peterson (Peterson 1992; Peterson y Kern, 1996), los patrones de conformación del gusto se han redefinido con la emergencia de un tipo de consumidor que valoriza la diversidad en cuanto tal. La literatura encuentra, tras ello, un desplazamiento histórico desde un esquema de legitimidades culturales sustentado en la oposición rígida entre alta cultura y cultura popular –conforme a la visión presentada en *La Distinción*–, hacia una situación más compleja y porosa, signada por el eclecticismo de prácticas y la tolerancia por los gustos (Ariño, 2007). Este escenario conduciría a una redefinición de las estrategias de distinción contemporáneas: las mismas ya no se basarían en la exclusividad de los consumos (patrones “snob”), sino en torno a la capacidad de “apertura” a asimilar diversos bienes culturales (patrones “omnívoros” de gusto). En este sentido, como precisan Peterson y Kern, la omnivoridad no implicaría consumir indiscriminadamente cualquier cosa sino “una apertura hacia la valoración de todo” (1996: 904). En consecuencia, esta pauta contrastaría con el “esnobismo”, fundado en reglas rígidas de distinción y exclusión.

en este artículo –que permite abordar las trayectorias presentadas aquí en una perspectiva comparada con otras trayectorias de afición– remitirse a: Aliano (2018a).

3 Desde esta posición, siguiendo a Gundermann (2004), el mecanismo inferencial se fundamenta “en la plausibilidad o carácter lógico de los nexos entre los elementos del caso estudiado respecto a una matriz conceptual de referencia” (2004: 270).

Con todo, desde sus primeras formulaciones Peterson ha considerado al omnivorismo como una pauta que, si bien dinamizada por las clases medias-altas, respondería a una tendencia general de la sociedad. En esta línea, otros autores (Fridman y Ollivier, 2002; Ariño, 2007; Rimmer, 2012) advierten en la omnivoriedad el síntoma de un nuevo “esquema cultural maestro”, caracterizado por una “apertura manifiesta a la diversidad”, que se sustenta en procesos diversos como el impacto de la revolución digital en el acceso a los flujos simbólicos o la emergencia de formas de movilidad social que erosionan jerarquías previas. En este marco, tal como estos estudios lo indican, la omnivoridad como pauta emergente parece atravesar transversalmente diversos contextos culturales y nacionales, aunque con singularizaciones que remiten a sus configuraciones situadas. Posicionados en este punto del debate es que se abren una serie de interrogantes en torno al fenómeno. Por un lado, preguntas tendientes a avanzar, en un plano más próximo al nivel de las prácticas, en la indagación y comprensión de “los mecanismos generativos de la disposición omnívora” (Lizardo y Skiles, 2013). Por otro lado, convergentemente, interrogantes asociados a captar la especificidad de la emergencia de dicha pauta en el contexto local.

Para ello, nos situaremos en el plano de una “micro sociología del consumo cultural” (Benzecry y Collins, 2014) en busca de explicar la elaboración de preferencias en trayectorias de afición. Desde esta posición, se aspira a responder cuestiones como las siguientes: ¿cómo fue la socialización musical de estas personas? ¿Qué sentidos y significados imprimieron estas experiencias en la trayectoria de ambas? ¿En qué instancias construyeron, modelaron y redefinieron su gusto musical? ¿Qué tipo de disposiciones orientan actualmente las elecciones de estas aficionadas? Para responder estas preguntas, abordaremos la escucha musical como una *actividad situada*, que se realiza en un espacio y tiempo específicos, en el marco de vínculos determinados. En esta línea, se concibe a la escucha en el marco de una “ecología del consumo cultural” (Campos Medina, 2012) en términos generales, y de la significación musical (Cook, 2001) específicamente.⁴ Es desde este posicionamiento que se recupera la experiencia en interacción con la cual *emerge* la significación de la música en cada una de estas trayectorias. A su vez, la exploración diacrónica responde a una visión del gusto como un repertorio que, lejos de reducirse a un sistema de preferencias y clasificaciones fijo y cerrado, varía y se modela a lo largo del tiempo y en diferentes etapas de los individuos (Lahire, 2008). Dicha consideración suele aplanarse en los estudios cuantitativos sobre consumo cultural, pero resulta central para comprender los mecanismos generativos de las preferencias: en última instancia, el proceso de conformación de las *disposiciones* como tales.

Dos trayectorias convergentes

Ana nació en 1981 en Salta. Al momento de entrevistarla tenía 33 años y vivía en La Plata, ciudad a la que se fue a estudiar a los 18 años y donde ya vivía su hermano mayor. Hija de padres separados, su madre tiene una librería en Salta, mientras que su padre se fue a vivir a España

⁴ En este sentido, como sostiene Campos Medina (2012: 74), “asumir una perspectiva ecológica para analizar el consumo cultural implica prestar atención a la organización material y simbólica de los marcos en que se despliegan las prácticas de consumo, sus temporalidades y ritmos”. Asimismo, “desde la perspectiva ecológica abierta por Gibson, la significación no es una propiedad de la obra, sino una experiencia que hacen las personas a partir de su percepción de la obra conjugada con la percepción de su entorno” (Buch: 2016: 121).

cuando ella era muy chica. Ana, vive con su novio en una casa que alquilan y tienen dos gatos. En su casa también tienen un tocadiscos que compraron en el último viaje a Europa y una colección de vinilos que fueron adquiriendo en ferias, recuperando de sus familias y comprando en distintos viajes. En una de las habitaciones tienen un piano y una guitarra que pertenecen a su novio, integrante de una banda local.

Ana comenzó diferentes carreras que nunca concluyó: estudió varios años periodismo, luego empezó cine y actualmente está cursando bibliotecología. En el momento de la entrevista trabajaba en una librería, cuatro horas por día. Previamente había pasado por varios trabajos temporarios. Además, se la “rebusca” de distintas formas: antes de estar de novia, por ejemplo, vivió un tiempo en un departamento en el que subalquilaba una de las habitaciones. Ana tiene pensado irse a vivir un tiempo a Inglaterra con el novio, para eso están ahorrando. Van a “probar suerte”, pero el proyecto que tiene es regresar luego de algún tiempo, irse a vivir a Salta y trabajar como bibliotecaria allí.

Sofía⁵ nació en 1984 en Bariloche. Al momento de conocerla tenía 30 años y vivía también en La Plata, ciudad a la que se fue a estudiar medicina en el año 2002. Actualmente trabaja como empleada en un laboratorio, luego de abandonar la carrera y transitar por diversas ocupaciones. Sofía también es hija de padres separados (su padre comerciante, su madre empleada pública) y tiene un hermano menor que está en Bariloche. Vive sola con su gata *Aretha* (en referencia a la cantante de jazz), en un departamento que alquila desde hace algunos meses, después de pasar por pensiones y departamentos compartidos con compañeras y amigas. Sofía es una persona sociable y plena de inquietudes culturales: además de escuchar música le gusta el cine, la fotografía, el dibujo. Hace algún tiempo que rompió con el que era su novio y, al igual que Ana, tampoco tiene hijos.

Las trayectorias presentadas mantienen puntos de simetría y afinidades en una serie de rasgos. Ambas son aficionadas a la música que han elaborado un gusto musical que, en principio, mantiene tres rasgos. El mismo es, desde sus puntos de vista, un gusto *amplio*; pero además, se trata de un gusto *abierto* a incorporar nuevas escuchas y experiencias musicales, e *informado* y en un cultivo permanente. Además, comparten una misma generación, son mujeres de clase media con una formación musical y luego universitaria trunca, que han tenido su socialización musical dentro del *ethos* del rock. En este plano, guiadas por figuras masculinas, en algún momento de sus trayectorias han rechazado el modelo femenino de fan de música romántica. Ambas, además, han pasado por varios empleos intermitentemente y reciben por ello, también intermitentemente, ayuda familiar. Las dos han nacido y vivido su adolescencia en ciudades del interior del país y, posteriormente, cuando migraron para comenzar sus estudios universitarios, han explorado diversos círculos de sociabilidad asociados a actividades culturales y musicales. En el tránsito por estos círculos, en algún momento y en un punto, sus trayectorias se conectaron, como nodo de un complejo entramado de interrelaciones que las hizo converger. A continuación se reconstruirá la *configuración* que sustentó dicho encuentro.

5 Se recupera este caso, analizado previamente en: Aliano (2018b), donde se abordaron las relaciones entre omni-videdad y género. El presente análisis se orienta a abarcar, adicionalmente, otras dimensiones de los procesos de constitución del gusto.

Se propone mostrar con ello, diacrónicamente, el modo en el que las prácticas modelan la estructura de la disposicionalidad omnívora.

Entorno sonoro y socialización musical: aficionarse al rock

¿Cuáles fueron las primeras escuchas de estas aficionadas? ¿Qué sentidos imprimieron estas experiencias en la trayectoria de ambas? Cuando habla de sus primeras relaciones con la música, Ana evoca aquello que escuchaba su madre, como parte de los sonidos del hogar que le llegaban. En este plano evocativo recuerda que, cuando era chica, su madre escuchaba frecuentemente a Pink Floyd y a Violeta Parra. Luego, cuando Ana entró en la adolescencia empezó a distanciarse de esas escuchas, e incorporar nuevas músicas que le pasaba su hermano mayor. Lo interpreta como un gesto de rebeldía adolescente en el que, como parte de una “etapa”, se rompe con el gusto musical de los padres y se rechaza su música. “Después, de grande, volví a escuchar todas esas cosas”, reflexiona. Sin embargo, en su adolescencia, se aficionó por el rock en general y por el punk rock en particular. La relación con su hermano mayor fue crucial, ya que fue él quien fomentó su gusto por el punk e inhibió otras escuchas como la música romántica. “Mi hermano mayor me guiaba un montón –recuerda–, se me cagaría de risa, entonces como que por eso no llegué al románticón”.

También la relación con una amiga fue clave en estas experiencias musicales. Ana recuerda que en su adolescencia, a los 13 o 14 años, tenía una compañera con la cual pasaban mucho tiempo juntas, y que en esa época se mudó hacia un barrio periférico de Salta; “ahí fue que conocimos a los punks –evoca–, y fue un mundo nuevo, empezamos a ir a los recitales y todo eso. Yo creo que si mi amiga no se hubiese mudado no hubiera accedido a todo eso”. Ana fue convirtiéndose en una aficionada al rock a partir de esas primeras experiencias musicales. Comenzó a asistir a sus primeros recitales y a comprar revistas de música asiduamente, ávida por conocer nuevas bandas de punk. Ana evoca que a partir de ello le daba dinero a una amiga que viajaba frecuentemente a La Plata, con el fin de que se la hiciera llegar a su hermano –que ya estaba estudiando allí– para que le comprara los cedés de la música que veía en esas revistas. Se trataba de música que, sin haberla escuchado previamente, intuía que le podía gustar y que en Salta no encontraba. En este contexto de exploraciones, una de las experiencias que repasa es la primera vez que fue a un recital de rock en Cemento, cuando tenía 16 años y fue a visitar a su hermano a La Plata: “me desmayé de la gente y el porro que había, porque Cemento era todo cerrado, pero para mí fue: ‘guaa, esto es el rock’. Yo quiero estar acá, quiero formar parte de esto. Por más que me desmaye y todo”.

En suma, sus primeras experiencias musicales, aquellas de la niñez y la adolescencia, estuvieron signadas por su acercamiento al rock, a partir de las vivencias en el seno familiar –donde ya se escuchaban músicas que se volvieron familiares– y sus primeras amistades. También está atravesada por una experiencia cultural específica, propia de una ciudad que es percibida por ella como *periférica* en relación con las posibilidades de acceso a determinada “oferta” cultural. Las limitaciones que le imponía esta dimensión no solo se manifestaban en su dificultad para acceder a nuevos materiales musicales –y las consiguientes estrategias para mitigar esta situación–, sino, sobre todo, en la ausencia de una escena musical de presentaciones en vivo de las bandas y los estilos musicales de los que comenzaba a aficionarse. Ello también la conducía

a desplegar algunas estrategias compensatorias, que modulaban sus escuchas. Ana recuerda que por entonces en Salta no había muchos recitales de punk, pero si existían muchas bandas de heavy metal, y por ello terminaba concurriendo a sus recitales: “si te gustaba el rock –concluye–, era eso: o el recital de heavy o el boliche, y a mí nunca me gustó mucho el boliche... así que nada, escuchaba heavy sin quererlo. Igual el heavy nunca me gustó”.

Como observamos, las primeras experiencias musicales de Ana son el emergente de todo un *entorno sonoro*, que es un entramado de lugares, relaciones y materialidades. En este sentido, Ana no es solo una consumidora de música sino, como señala Campos Medina (2012: 55), “el receptor de todo un ambiente o entorno sonoro, en el marco del cual se efectúan opciones respecto de aquello que se quiere escuchar y se gestionan grados de atención respecto de aquello que interesa oír”. En este entorno es que Ana comienza a elaborar su sensibilidad musical, modelada por escuchas indiferentes –como aquellos sonidos de su hogar que, asociados a su madre, formaban parte del “ambiente”– escuchas *atentas* –como las que le acerca su hermano– y escuchas *inevitables*, como la del heavy metal. Todas ellas forman parte de su experiencia de consumo, de dicha experiencia emerge la significación de estos consumos para Ana, y sedimentadas cada una a su modo, contribuyen a elaborar su gusto.

El caso de Sofía presenta sugestivos paralelismos. El vínculo de Sofía con la música se remonta a su infancia y a las escuchas en el seno del hogar. En ese cuadro, evoca la música que escuchaba su madre en situaciones cotidianas: música romántica o “música *power*”, tipo Los Redondos, música para arriba”. Sofía recuerda una situación recurrente: su madre escuchando esa música mientras realizaba tareas domésticas –y ella disfrutando de eso–, y la llegada del padre pidiendo silencio para descansar, que interrumpía la escucha. De modo que la primera experiencia de Sofía con la música está entramada en ese contexto familiar. Sofía describe una escena de socialización musical primaria (Rimmer, 2012) caracterizada por una presencia recurrente de sonidos musicales en el hogar, pero, al mismo tiempo, definida por el *contraste* en torno a la apreciación de la música en la experiencia cotidiana. La música romántica y, fundamentalmente, el rock, son evocados como una sonoridad que acompaña las tareas domésticas femeninas y asociada con las emociones que promovía en la madre: música “power”, que daba energías para realizar esas tareas. En contraste, el mundo masculino está asociado con la mirada normativa sobre la escucha.

Como parte de su socialización musical posterior, comienzan a sucederse otros actores que orientan y modelan su relación con la música: la escuela, los medios de comunicación, los grupos de pares. En este plano, Sofía visualiza retrospectivamente a su profesor de música en la escuela primaria como una figura importante en la elaboración de su gusto: “nos hacía escuchar Pescado Rabioso, Manal, y yo iba a la primaria, no entendíamos nada la letra”. Sofía transita los primeros años de su niñez a comienzos de los años noventa, de esta etapa evoca la presencia de la radio FM y la escucha de música romántica y pop con sus amigas. “Me acuerdo que estaba Enrique Iglesias, me sé todos los temas de Enrique Iglesias por eso, porque estaba de moda. O Ricky Martin, o Luis Miguel”. “Uno de los tres *te tenía* que gustar”, agrega reflexivamente, destacando con ello que estas elecciones formaban parte de las expectativas esperables para el gusto femenino.

A partir de la época del secundario Sofía redefine sus gustos, al relacionarse con nuevos compañeros varones y con sus primos. En este cambio desarrolla una de las dimensiones ya

presentes en su incipiente registro musical: la escucha de rock. En simultáneo, empieza a concebir como vergonzante otra de las dimensiones de su sensibilidad musical previa, aquella vinculada a la escucha de pop y a la música romántica: “Me daba vergüenza decir que me sabía la letra de Enrique Iglesias, o que me sabía la canción de Ricky Martin ‘fuego contra fuego’, a eso lo ocultaba. Y me acuerdo mucho mis primos, mis primos como que interferían en eso: ‘no podés escuchar esto’. O mis amigos varones: ‘no podés escuchar esto, tenés que escuchar esto otro’”. Así, se empieza a vincular a un universo asociado a lo masculino, definiendo un gusto que se separa del de sus amigas. Se advierte la dimensión normativa que asume el gusto masculino en Sofía; la música comienza a ser clasificada por ella desde categorías propias del rock, entendido como “música profunda”.

Por último, otra instancia ejerce una influencia decisiva en la definición de su gusto por el rock: los “campamentos” en los que participaba en las vacaciones, y las canciones que se tocaban en los fogones. En esos espacios se relacionaba con turistas de otras partes del país, que la conectaban con nuevas músicas: “me quedaron en la memoria todos esos temas”, “vos quedabas: ‘ahh que copado que es este pibe’, ‘que buena música’”. Esas experiencias, asociadas a la interacción con pares varones que provenían de otros lugares, ampliaron su horizonte musical y promovieron su afición: “ahí es como que empecé a investigar -recuerda- porque siempre alguien cantaba un tema que yo no había escuchado nunca”.

Estas experiencias musicales se entrelazan con otras, asociadas al baile, la seducción y las salidas nocturnas. En paralelo Sofía también consume otros géneros que concibe como música exclusivamente “para bailar”: la cumbia y el cuarteto (en los cumpleaños y las fiestas de amigos) y la música electrónica (en el boliche de la ciudad). En este caso, la música electrónica formaba parte de un mundo ajeno que la intrigaba: “cuando empecé a salir –relata– queríamos ir a un boliche, quería conocer otra gente. Y pasaban música dance, electrónica. Y eso me gustaba. *Bah, me tuvo que empezar a gustar* –aclara–”. Sofía evoca sus primeras sensaciones: “Yo me acuerdo que al principio iba y me sentaba, y decía: ¿qué hacemos acá? (...) pero estábamos ahí porque nos gustaba ese mundo: porque conocíamos chicos, había gente más grande que nosotros”.

En el relato Sofía describe como comenzó a escuchar y bailar música electrónica. Al igual que en el caso de Ana con el heavy metal, Sofía elaboró una disposición hacia la escucha de música electrónica a partir de una limitación del entorno: si quería tener contacto con personas mayores y tener nuevas relaciones, debía ir a los boliches de su ciudad, y esa era la música que “sonaba” en esos lugares.

Tanto Ana como Sofía elaboraron su gusto por el rock en el marco de un contexto familiar en el que dichas sonoridades, de algún modo, estaban ya presentes. Ambas rompieron con los estereotipos de género asociados a la escucha de música romántica a partir de su vínculo con varones que actuaron como “otros significativos” en su socialización musical (un hermano mayor, un primo, los compañeros de la escuela) e iniciaron, por sendas paralelas, una similar carrera para “convertirse en aficionadas al rock” (a partir de la adquisición de revistas, la búsqueda de “información”, etc.). En ambos casos, sus prácticas de escucha no siempre *coinciden* con sus preferencias musicales. De allí que reponer cualitativamente el plano de las “prácticas” en paralelo con el de la conformación de las “preferencias” nos muestra que no hay una relación de convergencia plena ni necesaria entre ambos. Como sugieren Fernández y Heikkilä

retomando la perspectiva de Lahire, el dominio de las prácticas culturales suele asumir la forma de “prácticas que no siempre se eligen”, y los gustos “se forman mediante una combinación entre las disposiciones internas del individuo y el contexto externo en el que realiza sus prácticas” (Fernández y Heikkila, 2010: 600). En este sentido, sus búsquedas estuvieron atravesadas por una temprana conciencia del carácter periférico y limitante de los contextos urbanos que habitaban. En el caso de Ana, el vínculo con su hermano mayor que estudiaba en La Plata actuó como una apertura a experiencias musicales que en su ciudad no existían. Del mismo modo, el contacto con turistas en el caso de Sofía, significó una forma de acceso al conocimiento de tendencias que no se hallaban presentes en su ciudad. En consecuencia, el irse a vivir a La Plata es vivido en ambas, ante todo, como la apertura de un mundo de posibilidades.

La “apertura” del gusto. Ciudad, redes y omnivorismo

En ambos casos estas aficionadas tienen una temprana conciencia de las limitaciones de sus contextos urbanos para ofrecer una oferta que satisfaga sus incipientes inquietudes musicales. Asimismo, la experiencia de movilidad en el curso de sus vidas es la que conduce a que, en sus relatos biográficos, se tematice explícitamente la dimensión del acceso a un entorno urbano que posibilita el “consumo” cultural, como instancia modeladora del gusto.⁶ Esta dimensión se inscribe en sus relatos como reflexividad sobre las propias prácticas, de un modo que un consumidor nativo de dichos contextos tiende tal vez a invisibilizar como factor estructurante de sus prácticas. Es este factor el que estas historias permiten, bajo la forma de una inflexión subjetiva, inscribir en el análisis. En esta sección indagaremos en ese contexto ecológico de estructuración del gusto, que incide en la modulación de las preferencias de ambas, potenciando una disposición a la “apertura” ya presente en ellas. Reconstruiremos, a la luz de sus trayectorias, el proceso de elaboración de un tipo de *disposición reflexiva*, conformada en una cadena causal compleja, en la que interactúan un entorno sonoro más o menos controlado o inevitable (situaciones, sociabilidades y objetos técnicos que modelan la “escucha”) y procesos reflexivos personales.

Tanto Ana como Sofía experimentan su llegada a La Plata como un momento de “apertura” a nuevas experiencias sociales y musicales. “Cuando me vine a estudiar acá –explica en este sentido Ana– pude ver todas esas bandas que me gustaban, y después empecé... como que estaba muy cerrada con el punk y después empecé a abrirme de nuevo musicalmente, a escuchar otras cosas”. Ana repite: “*Te abre un montón la cabeza irte de tu pueblo, empezás a conocer un montón de espacios y de gente*”. Ana llega a La Plata y empieza a asistir sistemáticamente a la escena de recitales punk de la ciudad, sin embargo, luego de un tiempo intercala estas salidas con otras escuchas y experiencias. Comienza a conocer gente en diversos ámbitos, entre la universidad y experiencias laborales, a escuchar una FM local –Radio Universidad– y a leer suplementos culturales, “informando” su gusto. En ese camino de búsquedas comienza a escuchar otras músicas (*reggae, dub, indie rock, música electrónica, diversas fusiones de rock y hip hop...*),

6 Para un análisis de las relaciones entre contextos urbanos de escala variable y prácticas de consumo cultural, remitirse a: Moguillansky y Fischer (2017). Para un análisis de las relaciones entre “música” y “ciudad”, específicamente en la ciudad de La Plata: Bergé y Cingolani (2017), Cingolani (2019).

a asistir a recitales de bandas desconocidas, y a participar de círculos de sociabilidad atravesados por la música. Ana encuentra en la oferta cultural de la ciudad –y en determinado modo de habitar culturalmente la ciudad– una de los motivos que explican sus prácticas culturales. “En esta ciudad siempre estas como descubriendo bandas –explica–, si el fin de semana decís ¿qué quiero ir a ver hoy? tenés veinte cosas distintas”. Esta característica, en sus palabras, no se asocia solo a la riqueza de la “oferta” de la ciudad, sino a una experiencia concreta del entorno cotidiano: “es re loco, por donde vivas, siempre escuchas gente ensayando, siempre alrededor hay alguna banda ensayando”.

La vida de Ana es un mosaico compuesto de círculos de sociabilidad, lugares y gustos, del cual relata algunos fragmentos. “En su momento yo cuando vivía con un francés –evoca– era una casa que tenía tres piezas, entonces también vivía con otro loco que era DJ, y empecé a frecuentar un montón de fiestas electrónicas; como que te vas abriendo, según la gente con la que estas. Por ahí vos estas muy cerrado y te relacionas con alguien que va a ciertos lugares y vas”. Cuenta que trabajó en el Estadio Único de acomodadora en los recitales de artistas extranjeros y eso le permitió ver bandas que de otro modo no podría haber visto. También explica que asistía sistemáticamente a *Pura Vida* (un bar local) a conocer bandas nuevas, aunque ha dejado de hacerlo. Detalla como intercambia músicas con sus compañeros actuales de trabajo –esta empleada en una librería– y describe cómo el empezar a salir con su actual novio también reorientó sus gustos hacia bandas a las que antes no prestaba atención. La propia Ana contrasta su vida (y el tono de su profusa sociabilidad) con la de otros amigos, pares generacionales, con los que dejó de verse: “tengo muchos amigos, los viejos amigos, que se han quedado mucho en la música, como que tuvieron hijos, como que no tienen esa cuestión de buscar nuevas bandas”. Ana aclara: “no sé si busco estar actualizada, como que me llega de alguna manera”. Esa “alguna manera” alude a una configuración relacional en la que está inscripta, que está en la base de la anatomía de su gusto musical.

Asimismo, reflexionando sobre sus prácticas de escucha actuales, describe las opciones que recientemente se le han abierto con plataformas como *bandcamp* o *grooveshark*: “es como en algún punto con los libros, que te perdés un poco, que querés leer un montón de cosas y siempre sabes que te estás perdiendo dos millones de cosas porque no llegás... con la música me pasa un poco eso”. Como contracara de ese efecto, tal vez como reacción a la desmaterialización de la música, desde hace algún tiempo Ana ha comenzado a escuchar y coleccionar vinilos: “por el ritual de poner un disco, seleccionarlo”. Como parte de este ritual, recorre las ferias de usados en busca de algún “hallazgo”. Si bien exhibe en su colección discos recientemente editados, me explica el modo en el que adquiere los vinilos como parte de una práctica encantada: “conseguir vinilos es mas de ferias, no es que vas a una disquería a comprarte un vinilo. Como que es un hallazgo encontrar un vinilo, *como que te llega*”.

Ana explica la práctica con un ejemplo reciente, una de sus últimas adquisiciones: un disco de Los Mirlos del Perú, que encontró a buen precio en una feria en Barcelona: “Cumbia peruana me re cabe... nos hemos comprado unos discos de cumbia psicodélica que están re zarpados”. A su vez, Ana ha recuperado y vuelto a escuchar los discos de su madre y explica que hay que “descubrir los clásicos”. Me muestra discos de Pink Floyd, de Violeta Parra, de Sandro, todos traídos de Salta. “Cuando eras adolescente –cuenta– te daba vergüenza decir que habías escuchado

eso; a mí me pasaba con Pink Floyd, o Violeta Parra, no es que te ibas a poner a escuchar un disco de esos. Sonaban de fondo en mi casa”. El gusto actual de Ana, en suma, es parte de un proceso activo, en dialogo con su contexto, sus relaciones y su propio pasado: un *emergente* complejo de esa interacción.

Volvamos al caso de Sofía. Sofía deja Bariloche para comenzar una carrera universitaria a los 18 años. En el año 2002 se va a estudiar a La Plata, donde alquila un cuarto en una pensión; allí conoce a Julia, quien en lo sucesivo se convertiría en su compañera de salidas y su mejor amiga. Durante los primeros tiempos en La Plata, Sofía continuó en “la movida de la música electrónica”, como la define. Después, se puso de novia y dejó de salir. El comienzo del noviazgo representa su abandono de la música electrónica y su retorno a la afición por el rock: ese repertorio de escuchas que “habían quedado en su memoria”. Por entonces, si bien escuchaba mucha música rock, no iba a recitales.

Sin embargo, Sofía entra en crisis en su proyecto de pareja y en su plan de realización de una carrera universitaria, la cual abandona temporalmente. A partir de ello, despliega un proceso de reflexividad sobre sí, y toma dos decisiones: empezar a trabajar y “volver a salir”. En el trabajo a Sofía le cuentan de una escena de bandas locales de rock que capta su atención, así empieza a interesarse por esa escena y a cuestionarse sus propios hábitos: “como que ahí empecé a decir: ‘ah, está bueno ir a ver una banda acá’, como que tenía que aprovechar, ‘estoy acá en La Plata, y no voy a ver bandas, no salgo’”. En este marco es que vuelve a juntarse con su amiga Julia y tornar más frecuentes sus salidas. En lo sucesivo, comienza a tener nuevas amistades y a “abrir” su gusto. En este contexto de nuevas búsquedas, Sofía evoca su primera asistencia a un recital de rock; se trató de una presentación de la banda “Él Mató a un Policía Motorizado”. Ese recital fue para Sofía una inflexión en su vida, un momento de revelación de lo que quería ser y hacer: “para mí fue lo más, porque ahí hice un *click*: ‘listo, a mí me gusta esto’”. “Para mí fue un momento como importante”, recuerda. Ese episodio es evocado como una experiencia transformadora, a la vez que el contacto con un mundo desconocido.

En paralelo a ello Sofía inicia un curso de pintura, como una forma de “despejar la mente” ante el quiebre que sus elecciones suponían. En ese curso también conoció a nuevas personas que la conectaron con el mundo musical que empezaba a explorar y contribuyeron a sostener ese *click* inicial: “mi profesora –relata– era amiga de uno de Él Mató, y ella llevaba música y estábamos en el curso de pintura y ponía Él Mató de fondo, o música re copada, ahí empecé a escuchar Morrissey, The Smiths, Blondie, que yo no había escuchado nunca; ella ponía *todo eso de fondo* y a mí me parecía recopada”. Mientras describe ese mundo de redes interconectadas y atmosferas sonoras, concluye: “como que me empezó a re gustar toda esa movida *híster*, porque incluso creo que ahora es re *híster* todo eso”.

En ese contexto, se compra su primera computadora y empieza a descargar esas nuevas músicas que va conociendo. A su vez, vuelve a la “movida electrónica” que había abandonado. En una de las nuevas salidas con Julia conoce a Santiago, un DJ del cual se hace amiga y con quien empieza a frecuentar salidas. Con Santiago comienza a ir a fiestas privadas de música electrónica; “con Santi era como que éramos amigos de salidas”, reflexiona. Santiago vivía con Ana y el chico francés; tanto Santiago como el francés subalquilaban habitaciones de su departamento. Ana y Sofía tenían a Santiago como amigo en común, por lo que, durante algún

tiempo, compartieron salidas: fueron, como describe Sofía, “amigas de salida”. Sofía sentía admiración por Ana: “ella como que sabía un montón de música. Y por ahí nos juntábamos con ella y Santi, y era como ‘guau, cuánto sabe’. La chabona era como que se movía por la música”.

Sofía concurrió un tiempo a esas fiestas junto con Ana y Santiago hasta que tomó algo de distancia. Abandonó esas salidas, pero mantuvo su amistad con Santiago, que giraba en torno a la música: “Con él compartíamos un montón de música. Yo le pasaba, él me pasaba, nos pasábamos un montón de información. Él se bajaba bocha de música, que era mezcla dance, con mezclas copadas”. Mientras cuenta eso reflexiona: “como que hubo un montón de música en esos momentos. Creo que fue mi momento más musical, porque era todo el tiempo estar hablando de música”.

En este contexto de exploraciones personales, Sofía vuelve a bailar cumbia, esta vez en la bailanta, un ámbito desconocido hasta entonces. Asiste por primera vez a raíz de una invitación de su amiga Julia, que iba junto a sus compañeras de trabajo. A partir de ello comienza a concurrir con este grupo: “íbamos a una bailanta de barrio. Eso estaba genial. Para mí era como una incursión, para mí era totalmente diferente a todo”. Sofía contrapone este mundo con el de las fiestas electrónicas a las que asistía en simultáneo: “[Las fiestas electrónicas] eran una mezcla de caretaje, porque parecían todos hijos de médicos, todos perfectos. (...) Gente linda, todo bello, así como de película de *I Sat*. En cambio cuando iba a las fiestas con Julia terminábamos en una bailanta; y todos borrachos, gente borracha, y bailando apretados: el calor, la gente chivando, camisita. Chicos de camisa abierta, uno que salió apuñalado...”. La descripción de ese mundo en el cual Sofía “incursiona” se construye en oposición a un ámbito que advierte orientado por la impostura y la pretensión social. El espacio de la bailanta es retratado, en cambio, desde la desmesura y la fascinación hacia algo que no termina de comprender, pero la seduce: “me parecía fantástico, no sé por qué, observaba todo”.

En ambos casos, la disposición que orienta sus preferencias fue conformada, diacrónicamente, en una *cadena causal* multidimensional: un agenciamiento construido en interacción con un entorno sonoro más o menos inevitable –aunque en el desarrollo biográfico de ambas, crecientemente orientado– que condujo a interiorizar las prácticas como “disposiciones subjetivas” a la apropiación musical. Sus trayectorias muestran, desde sus primeras experiencias con la música hasta sus exploraciones actuales, una creciente búsqueda de intervención activa sobre el entorno en el que modelan sus escuchas. Se trata de una búsqueda correlativa con un desarrollo creciente –y segmentable en fases biográficas– de la reflexividad sobre el propio gusto. Desde este punto de vista, el carácter habitual de las elecciones se elabora en instancias que suponen *a la vez* un grado creciente de reflexividad sobre las propias prácticas.

En consecuencia, tras los casos advertimos un modelo específico de constitución de una disposicionalidad que se constituye reflexivamente. Este patrón no es reductible a otros como el proyectado en *El sentido práctico* (Bourdieu, 2007) y desplegado, por ejemplo, en el análisis del aprendizaje del box (Wacquant, 2006). En esos casos se trata de un modelo que tiende a igualar “disposición” a “práctica irreflexiva” y que Lahire (2004) califica como “el modelo deportivo del sentido práctico”, advirtiendo sobre su generalización abusiva para explicar *todas* las prácticas sociales. En el análisis de la afición musical, en este caso, registramos distintos grados de relación con las propias prácticas: desde el condicionamiento absoluto –ligado al entorno sonoro

impuesto por los otros significativos encargados de la socialización musical primaria en sus hogares— hasta la búsqueda activa de instancias de modulación reflexiva del gusto en diversos contextos posteriores. “Ya no me da vergüenza escuchar cierta música —concluye Sofía en esta clave—: póneme que yo esté cantando las *Spice Girls* y me escucharan cantando eso; ahora, en este momento de mi vida no me da vergüenza, capaz que cuando era más chica sí”. Cabe interpretar del mismo modo la “vuelta sobre los clásicos” de Ana y su retorno a la música que se escuchaba en la casa en su infancia.

Los límites de la disposición omnívora

El gusto que se fue modelando en estas trayectorias se orienta por una disposición a la valoración de la “apertura”. Se trata de una disposición por la cual, partiendo del rock como consumo central y casi exclusivo, ambas se volvieron consumidoras omnívoras. “Si te gusta la música —sintetiza Ana— te gusta la música en general, no es un solo género o estilo”. En este sentido en ambos casos se advierte una desestructuración de la oposición rígida entre consumos de la cultura legítima y consumos populares (los acercamientos en ambos casos a expresiones como la cumbia son un ejemplo de ello). Asimismo, las trayectorias de Sofía y Ana muestran la existencia de condiciones técnicas (asociadas a nuevas formas de reproducción y circulación musical)⁷ para esta valorización de la apertura a la escucha de estilos y géneros diversos.

Sin embargo, destacado este carácter omnívoro, cabe subrayar que no escuchan “de todo” y que la elaboración de una disposición hacia la apertura no implica que en torno al gusto no se defina un sistema de clasificaciones culturales específico. El caso de Ana es ejemplar en este sentido. Ana exalta la posibilidad de un consumo musical diverso en términos de géneros y estilos que es valorizado a partir de criterios de apreciación recurrentes: (1) la calidad y prolijidad de las ejecuciones de los músicos, (2) la creatividad de los compositores para generar fusiones entre estilos o incorporar instrumentos que otorguen riqueza musical a las propuestas. A partir de estos criterios —que aplica transversalmente sobre los géneros musicales—, Ana valora propuestas musicales diversas, como las de Los Álamos (rock psicodélico), Sara Hebe (hip hop), Morbo y mambo (dub) o Beck (pop-rock). Todos ellos “son re buenos músicos”, “tienen una puesta en escena impresionante”, “incorporan un montón de instrumentos”: estas son expresiones que utiliza recurrentemente para calificar distintas propuestas. Frente a ello, aplicando un criterio de autenticidad, toma distancia de otras músicas, que estarían orientadas por una actitud de impostura o “pose”.

En esta línea, Ochoa (2002) observa un desplazamiento contemporáneo de los discursos de autenticidad —históricamente ligados al folklore o a las músicas eruditas— hacia músicas masivas como el rock. Desde este discurso, la autenticidad es “una experiencia definida como verdadera, en donde aspectos tales como la espontaneidad, la verdad de los sentimientos (...) y la intensidad de la experiencia vivida en la relación entre artistas y público son esenciales” (2002: s/p). Es desde esta posición que Ana evalúa consumos actuales, que comprende con la categoría “música Indie”: “Hay algunas bandas que ya la actitud me molesta. La cuestión del ‘chico rico, sensible y aburrido haciendo música’ me pudre un montón. Como que ahora

⁷ Dicha observación converge con análisis similares en relación a los efectos del cambio tecnológico sobre los patrones de gusto en jóvenes (Bull, 2007; Yudice, 2007; Wortman, 2003; Gallo y Semán, 2012).

al rock lo veo más allá de todo eso, que es una postura. Toda esta cuestión de los *hipsters*, y los *indies*, me pudre”.

Tanto Ana como Sofía, en este sentido, elaboran una distancia irónica frente al estilo urbano al que se han visto próximas en algún momento de sus trayectorias. Los *hipsters* o los *indies* que describen ambas son personajes movidos por la inautenticidad, la pretensión o, simplemente, la moda. Para ambas, más que categorías identitarias, estas resultan nociones clasificatorias y evaluatorias de la alteridad, en las que la “pose” prima sobre la propuesta musical: “Los Álamos, Los Espíritus, o ese tipo de bandas que también son bandas nuevas –sostiene Ana– son re rockeros y son super músicos, y tienen una puesta en escena re zarpada. No es solo la cuestión del chico sensible, aburrido, que se puso unos anteojos negros, marco grandote y se puso a hacer música”.

Del mismo modo, desde estos parámetros (asociados a lo genuino, lo verdadero y lo espontáneo), Ana se diferencia de otras experiencias musicales como el rock barrial (refiere, por ejemplo a La Renga), la música romántica (Joaquín Sabina, Ismael Serrano), algunas expresiones del pop (menciona a Tan Biónica), o ciertas propuestas recientes de reggae de amplia circulación (como Dred Mar I), que asocia a consumos *mainstream*. En relación con los consumidores de estas músicas afirma: “Es gente que no le gusta la música, es gente que escucha la radio. Me parece que escuchar música tiene también una cuestión de investigar; si escuchaste la radio no investigaste nada, te lo dan ya procesado”. Ana concluye: “Yo con esas cosas todavía me indigno, no puedo evitarlo; intento ser abierta con un montón de cosas, pero la gente pelotuda no...”.

En suma, la apertura musical de Ana tiene sus límites. Como aficionada, su imperativo por la apertura declina también en un sistema de diferenciaciones frente a otros consumidores, a partir de una mixtura de criterios emergentes y otros propios de la tradición del rock. En esta clave, su omnivorismo no se traduce necesariamente en una actitud de tolerancia hacia otros gustos, conforme a la visión de Peterson y colaboradores. En línea con lo observado por Bryson (1996), la amplitud de gustos advierte también exclusiones. Estas, sin adoptar la forma de estrategias de distinción en el sentido bourdiano, suponen sin embargo un sistema de clasificaciones y evaluaciones culturales localizado y dinámico –que yuxtapone criterios éticos y estéticos– y regulan la apertura selectiva a la apropiación de géneros y consumos.

Reflexiones finales. Experiencia de clase y gusto

Una vez reconocido un desplazamiento en los esquemas de clasificación de los gustos culturales –caracterizados actualmente por la omnivoridad o la apertura a diversos productos– Ariño (2007) se hace una pregunta clave, que quisiera retomar aquí: ¿se infiere de ello que no hay ya anclaje de las pautas culturales en la estructura social?” (2007: 135). En otras palabras: la observancia de consumidores con consumos eclécticos que diluyen fronteras de distinción previas, ¿implica una correlativa difuminación del “enclasmiento” de esos consumidores? ¿Cómo abordar el carácter sociológico de las trayectorias presentadas?

Perspectivas como la de Hennion en torno al estudio pragmático del gusto, o la de Lahire en relación con el consumo cultural como “experiencia”, más allá de sus contrastes,⁸ convergen

8 Inscripto en la corriente de la sociología pragmática, Hennion (2010) propone un análisis del gusto musical como

en señalar la importancia de abordar en su especificidad y productividad social los efectos del encuentro con los artefactos culturales. Desde estas visiones se propone analizar dicha experiencia *en tanto tal*, antes que reducir los consumos a significantes de distinciones sociales, o móviles de categorías socioocupacionales. En este sentido, la crítica explícita presente en estas apuestas a la preocupación bourdiana por destacar una homología entre posiciones sociales y consumos culturales puede tentarnos a una visión reactiva: a identificar dichos cuestionamientos a la homología *con la negación misma* de la idea de la existencia de un anclaje social, sea el que fuere, de los consumos culturales.

Este movimiento –que iguala la crítica a la negación simple– es el que se quiso evitar aquí. El reparo alude a un posicionamiento que se ha buscado sostener (recuperando la figura de la doble negación utilizada por Geertz (1996) para fundamentar su posición “anti-anti relativista”) que podemos señalar como un tipo de “anti-antihomologismo”. La doble negación en estas cuestiones, indica Geertz, permite rechazar algo sin comprometernos con lo que ese algo rechaza. Es en este lugar “anti-antihomologista” en el que quisiera situar el análisis de lo que los casos permiten vislumbrar. Desde este lugar es que se ha abordado el proceso por el cual se constituyen dos aficiones que convergen en una misma configuración sociocultural.

Dicho “proceso de constitución” no da cuenta de posiciones de clase media “ya definidas” y preexistentes a la operación de los actores, sino de una experiencia sociocultural que han conformado en la acción, en el ensamblaje contextuado de relaciones, materialidades y prácticas. En esta clave, tras los casos advertimos que el gusto “orientado a la diversidad” tiene raíces sociales de formación. En ambos casos se trató de un tipo de *disposición reflexiva*, conformada en una cadena causal compleja, diacrónica e interactiva, entre un entorno sonoro más o menos controlado o inevitable y procesos reflexivos personales. En este sentido, y a condición entonces de pensar la “clase” como una “experiencia” (que reúne esas dimensiones) y no como una “posición”, es que la premisa de la existencia de una resonancia entre experiencia de clase y gusto se vuelve plausible.⁹

En esta clave, el gusto de ambas puede entenderse como un “gusto de ciertas fracciones de la clase media”, porque interactúa con –y está modulado por– una experiencia social *específica*. Dicha experiencia alude al tránsito por contextos urbanos signados por una condición universitaria difundida, una abundante oferta cultural, y diversas formas de inserción inestable o parcial en el mundo laboral, que yuxtaponen variablemente “trabajo”, “estudio” y “tiempo libre”. Estos rasgos favorecen el despliegue de una sociabilidad cultural intensiva, sostenida en la garantía de –ciertos– recursos materiales, en la posibilidad de disfrute del tiempo libre y del

una actividad que tienen efectos sociales específicos. El gusto es abordado en tanto ejercicio de una afición, que se redefine en cursos de acción que involucran objetos técnicos, lugares, momentos y estados subjetivos. Por su parte, la perspectiva de Lahire, inscrita en las corrientes posbourdianas más próximas a la sociología del gusto de Bourdieu, mantiene un enfoque disposicionalista de la acción en general y del gusto cultural en particular. En sus estudios de sociología de la lectura Lahire (2004; 2009) plantea un desplazamiento desde la noción estática de consumo cultural –como dato cuantificable– a la de experiencia literaria, como proceso subjetivo con efectos y lógicas propias a comprender.

9 En Ariztía (2016) se puede encontrar un panorama actualizado de diversas estrategias de análisis de la relación entre consumos culturales y clases medias en la sociología de la cultura reciente.

aplazamiento de responsabilidades asociadas a la maternidad/paternidad (o a la inserción en carreras profesionales más demandantes de tiempo). En ese entorno se modela y valora la disposición omnívora, que más que “distinguir” (aunque en contextos determinados también lo haga) tiene efectos performativos sobre la subjetividad, al contribuir a estilos de vida tendientes a la individualización, la estetización de las prácticas y la deconstrucción de roles de género previos. Así, asociada a esta pauta se cristalizan sensibilidades y proyectos, en los que ciertas fracciones de las clases medias se constituyen, reconociéndose a sí mismas. Es en el plano de sus experiencias culturales que dicho reconocimiento tiene lugar: “Yo quiero estar acá. Quiero formar parte de esto” –dicen alternativamente Ana y Sofía– como parte de un proceso reflexivo de autodescubrimiento, a la vez que de inscripción aspiracional en una experiencia colectiva.

En suma, los casos presentados dan cuenta de nuevos modelos culturales de realización personal disponibles en el universo de las clases medias locales. En este sentido, no se vinculan con trayectorias más establecidas y convencionales al interior de dichos segmentos sociales –ligadas a carreras socioprofesionales tradicionales y estables y a proyectos de maternidad definidos–, pero tampoco se emparentan con otras trayectorias asociadas a los mundos populares (Aliano, 2018a). El gusto descrito presenta rasgos observados en la literatura sobre omnivorismo en otros contextos: reflexividad, intelectualización, estilización o estetización de lo popular (Ariño, 2007). Pero en estas trayectorias, la inestabilidad posicional –se trata, en definitiva, de proyectos de clase media siempre amenazados por el desclasamiento– conduce a cualificar la pauta omnívora. En este sentido, pareciera que la experiencia de la inestabilidad se traduce en cierta distancia frente a estilos urbanos como el *hipster*, calificado de *snob* o elitista. En las biografías persisten, en convergencia tensa con una disposición a la valorización de la diversidad, discursos de autenticidad heredados de una socialización musical previa en el rock. En esa mixtura de experiencias es que estas aficionadas elaboran su omnivorismo local, sus proyectos y sus aspiraciones.

Referencias bibliográficas

- Aliano, Nicolás (2018a). “De la inquietud al habito: música, sociabilidad y afición”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 80, N° 1, pp. 195-219.
- (2018b). “Gusto ‘omnívoro’, proyectos personales y nuevas femineidades. Una exploración a partir del caso de una aficionada a la música”, *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, Vol. 2, N° 1, pp. 1-17.
- Ariño, Antonio (2007). “Música, democratización y omnivoridad”, *Política y Sociedad*, Vol. 44, N° 3, pp. 131-150.
- Ariztía, Tomás (2016). “Clases medias y consumo: tres claves de lectura desde la sociología”, *Polis*, N° 43, pp. 1-21.
- Benzecry, Claudio y Collins, Randall (2014). “The high of cultural experience: Toward a microsociology of cultural consumption”, *Sociological Theory*, Vol. 32, N° 4, pp. 307-326.
- Bergé, Elena y Cingolani, Josefina (2017). “La Plata Ciudad Rock. Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido”, *Planeo*, N° 60, pp. 1-14.
- Bourdieu, Pierre (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Taurus.

- Buch, Esteban (2016). *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires, FCE.
- Bull, Michael (2007). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. Londres, Routledge.
- Bryson, Bethany (1996). "Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical dislike", *American sociological review*, Vol. 61, N° 5, pp. 884-899.
- Campos Medina, Luis (2012). "El consumo cultural: una actividad situada", en Guell, Pedro y Peters, Tomas (eds.): *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado, pp. 51-81.
- Cingolani, Josefina (2019). "Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense", Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, UNLP.
- Cook, Nicholas (2001). "Theorizing Musical Meaning", *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, N° 2, pp. 170-195.
- Cleve, Agustín (2017). "De Roque Pérez a la Universidad Nacional de La Plata: experiencias de movilidad y curso de vida en jóvenes migrantes estudiantiles en La Plata", Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, UNLP.
- Fernández, Carlos y Heikkilä, Riie (2011). "El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo", *Revista Internacional de Sociología*, Vol. 69, N° 3, pp. 585-606.
- Fridman, Viviana y Ollivier, Michele (2002). "Caviar for the general, or the erosion of cultural hierarchies", *Loisir et société*, N° 25, pp. 37-54.
- Gallo, Guadalupe y Semán, Pablo (2012). "Música y nuevas tecnologías: efectos de pluralización", Versión. *Estudios de comunicación y política*, N° 30, pp. 151-162.
- Geertz, Clifford (1996). *Los usos de la diversidad*. Barcelona, Paidós.
- Gundermann, Hans (2004). "El método de los estudios de caso", en: María Tarrés (coord) *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México, FLACSO, pp. 251-288.
- Hennion, Antoine (2010). "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar*, Vol. 17, N° 34, pp. 25-33.
- Lahire, Bernard (2004). *El hombre plural*, Barcelona, Bellaterra.
- (2008). "The individual and the mixing of genres: cultural dissonance and self-distinction." *Poetics*, Vol. 36, N° 2-3, pp. 166-188.
- Lizardo, Omar y Skiles, Sara (2013). "Reconceptualizing and theorizing 'omnivorousness': Genetic and Relational Mechanisms", *Sociological theory*, Vol. 30, N° 4, pp. 263-282.
- Moguillansky, Marina y Fischer, Melina (2017) "¿La cultura está en otra parte? Acerca de prácticas y consumos culturales en ciudades pequeñas y grandes de la Argentina". *Cuestión Urbana*, Año 2, N° 2, pp. 63-75.
- Ochoa, Ana (2002). "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". *Trans. Revista Transcultural de Música*, N° 6, s/p.
- Peterson, Richard (1992). "Understanding audience segmentation: from élite and mass to omnivore and univore". *Poetics*, Vol. 21, N° 4, pp. 243-258.
- Peterson, Richard y Kern, Roger (1996). "Changing highbrow taste: From snob to omnivore",

American Sociological Review Vol. 61, N° 5, pp. 900-909.

Rimmer, Mark (2012). "Beyond omnivores and univores: the promise of a concept of musical habitus". Cultural sociology, Vol. 6, N° 3, pp. 299-318.

Wacquant, Loïc (2006). Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador. Buenos Aires, Siglo XXI.

Wortman, Ana (2003). Pensar las clases medias: consumos culturales y estilos urbanos en la Argentina de los noventa. Buenos Aires, La Crujía.

Yudice, George (2007). Nuevas tecnologías, música y experiencia. Barcelona, Gedisa.

Tecnologías, género y socialización

Dos tesis para pensar las infancias

Sebastián Benítez Larghi¹

Carolina Duek²

Resumen

El objetivo del artículo es presentar los principales hallazgos de una investigación realizada en la Argentina entre 2016 y 2018. Las tecnologías de la información y de la comunicación, el género (y las representaciones que lo acompañan) y la socialización son los ejes sobre los cuales organizamos el trabajo de campo y el posterior análisis. Desde los testimonios recabados en diferentes regiones del país desarrollaremos, mediante la formulación de dos tesis, los resultados que, utilizando la tecnobiografía como principal herramienta metodológica, se propone problematizar los usos y las apropiaciones de las tecnologías disponibles y los vínculos que se establecen con los contenidos, con los pares y con las representaciones de género.

Palabras clave: Infancias, TIC, Socialización, Género.

Abstract

The objective of the article is to present the main results of a research made in Argentina between 2016 and 2018. ICTs, gender (and the representations around it) and socialization are the axes that organize both the field work and the analysis. From the testimonies gathered in different regions of the country we will present, through the formulation of two thesis, the results of a research that used the technobiography as the main methodological tool to question and to analyse both the uses and the appropriations of the available technologies and the social bonds that are established with media content, with peers and with gender representations.

Key words: Childhood, ICT, Socialization, Gender.

Introducción

A lo largo de su historia, las sociedades occidentales se han configurado en torno a una clasificación determinada de los géneros asignando roles y estructurando posiciones sociales diferenciales entre varones y mujeres. En las sociedades occidentales modernas, la clasificación binaria y de raíz biologicista lo hizo consolidando una clara matriz patriarcal y machista que ha regido desde la división social del trabajo hasta la segmentación del espacio y el tiempo social (Brown, 2011): el trabajo productivo y el control de la esfera pública se construyeron como dominios eminentemente masculinos mientras que a la mujer se la confinó al trabajo reproductivo en el espacio doméstico privado.

1 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata.

2 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Durante las últimas décadas, la emergencia de las tecnologías digitales plantea nuevos interrogantes y desafíos en torno a la reproducción y potencial desarticulación de las desigualdades de género. La literatura ha descripto cómo se perpetúan ciertas inequidades cristalizadas en un conjunto de indicadores: las mujeres aparecen claramente sub-representadas en los ámbitos informáticos, ya sea en la matrícula de las carreras universitarias afines, en la gerencia de corporaciones tecnológicas como también en puestos claves para el diseño de software y de contenidos digitales (Gil Juárez, Feliú y Vittores, 2011).

En este marco cobra relevancia el estudio de los procesos de configuración de estas disposiciones a lo largo del tiempo. Si, como señala la literatura nacional e internacional (Fundación Sadowsky, 2013; Livingstone y Helsper, 2007), en la adolescencia ya se evidencian marcadas diferencias entre chicos y chicas en torno a la predisposición para apropiarse de las tecnologías digitales, es preciso comprender la construcción de sentido que se desarrolla desde la niñez. Para ello, nuestra investigación pone el foco en dichos procesos mediante el estudio comparativo de tecnobiografías de niñas y niños en la Argentina contemporánea.

¿Cómo acceden a las tecnologías digitales (computadoras, teléfonos celulares inteligentes, consolas de videojuegos, tabletas) y qué hacen las niñas y los niños en Internet? ¿Se configuran prácticas diferenciales según el género en las formas de sociabilidad *on line*? ¿En qué medida esas sociabilidades moldean y son moldeadas por los roles de género asignados socialmente? Para responder estos interrogantes analizaremos parte de los resultados alcanzados durante la investigación titulada “Niñez, género y TIC. Un estudio de las “tecnobiografías” de niños y niñas en la Argentina” (Proyecto PIO CONICET/FLACSO) llevada adelante entre 2016 y 2019. En la siguiente sección presentamos el contexto del estudio para luego explicitar sus fundamentos teórico-metodológicos. En la sección III exponemos los principales hallazgos dividiendo el análisis en dos tesis que vinculan las prácticas y las representaciones que circulan en la vida de niñas y niños de distintas regiones de la Argentina. Finalmente, en las conclusiones, articularemos los hallazgos de la investigación y dejaremos planteadas líneas futuras de indagación.

Desafíos teóricos y metodológicos de los consumos culturales digitales

Durante los últimos quince años el interés por registrar y comprender los consumos culturales ha sido impulsado a partir de su visibilización estatal mediante diferentes estrategias de relevamiento de datos sobre accesos, usos y apropiaciones de bienes culturales. Además de los informes específicos del INDEC sobre accesos y usos de Internet, se destacan las Encuestas Nacionales de Consumos Culturales. En ellas, cuyo primer antecedente se remonta al año 2004, cuando desde la Secretaría de Medios de la Nación se lanzó la primera oleada del Sistema Nacional de Consumos Culturales (SNCC) hasta el más reciente estudio del ex ministerio de Cultura SINCA, se han ido monitoreando los cambios producidos en torno de los hábitos culturales de los argentinos a partir de la creciente digitalización de la producción, circulación y consumo de bienes culturales. El aporte de dichos estudios resulta insustituible debido al alcance y la representatividad de sus datos. Sin embargo, es preciso mencionar un par de limitaciones: 1. las encuestas abordan prácticas y actitudes de ciudadanos mayores de 18 años dejando inexploradas tanto la adolescencia como la niñez; 2. en el período de tres años

que separa cada oleada, las prácticas, los dispositivos y los contenidos se fueron modificando sustantivamente dejando desactualizadas las preguntas y categorías (por ejemplo, en 2017 se seguía preguntando por el uso de MP3 y Blogs pero no por plataformas como Spotify). Así, se identifica una tensión entre la actualización y el alcance comparativo en las encuestas dada la vertiginosa dinámica del panorama de las tecnologías digitales: si se actualizan permanentemente las preguntas se pierde capacidad comparativa entre oleadas pero, si se las mantiene, se pierde sensibilidad para registrar prácticas socialmente significativas. En consecuencia: nuevas problemáticas exigen perspectivas teórico-metodológicas innovadoras.

Aliano y Moguillansky (2017) identifican tres aspectos de la morfología de las prácticas culturales: a) la importancia de las mediaciones para el acercamiento a un objeto cultural, b) el carácter específico de sus efectos subjetivos (por ejemplo, la búsqueda de distinción o de placer), y c) el carácter plural de los consumos “que compone a través de afinidades electivas una suerte de mosaico de gustos, prácticas y consumos compartidos, más o menos plenamente, con una red de vínculos sociales” (Aliano y Moguillansky, 2017: 111). Si en el caso de los bienes culturales prevalecen las dimensiones simbólicas por sobre las económicas y funcionales (García Canclini, 1999), los bienes culturales digitales presentan una particularidad que requiere complejizar la mirada teórica y, por ende, las estrategias metodológicas para analizarlo.

La particularidad de los bienes culturales digitales es justamente que el componente simbólico que le otorga el estatus de cultural, el que los define como culturales, encuentra disponible, quizás como nunca antes, un soporte de producción, circulación, consumo y apropiación donde materializar la dimensión significativa de ese consumo. En el caso de bienes culturales analógicos, los sujetos no contaban con recursos tan familiares ni con interfases tan amigables para materializar sentidos de pertenencia, identificaciones, agrupaciones y clasificaciones morales: había que llamar a una radio, mandar una carta de lectores o acercarse a un móvil de televisión para participar en los medios de comunicación masivos. Es por ello que, los dispositivos de clasificaciones eran propiedad casi exclusiva de las grandes corporaciones que concentraban la mayor parte de la construcción de representaciones a través de la publicidad con un fuerte énfasis en la dimensión aspiracional. Si bien este poder no ha desaparecido, se han existido en la actualidad intersticios para canalizar materialmente el consumo activo de los bienes culturales, los modos de hacer creativos por parte de los sujetos. La posibilidad de editar e intervenir imágenes, transmitir productos culturales propios desde un canal gratuito de Youtube o Spotify, manifestar el gusto y la adhesión a ciertos contenidos son prácticas que se hacen –siempre con otras y otros– cuyos efectos son efectivamente puestos en circulación en pos de generar instancias de pertenencias, instancias de socialización, gestión de amistades, dispositivos de clasificación, reconocimiento y exclusión.

En definitiva, con la emergencia de las tecnologías digitales la dimensión constitutiva del consumo cultural en tanto interacción práctica significativa entre sujetos y objetos se materializa efectivamente: la posibilidad de manipulación de los bienes simbólicos no es únicamente simbólica sino que está habilitada la manipulación material de sus usos y apropiaciones. Es decir, el consumo colectivo –social– y la apropiación de los bienes culturales encuentran un soporte material –paradójicamente a partir de su digitalización– para constituirse. Es esto lo que permitirá que se presente, en nuestros casos, como usos marcados en función de grupalidades,

trayectorias subjetivas y, también, modas y tendencias en lo relativo a los contenidos culturales digitales (desde los videojuegos hasta las redes sociales).

En este contexto, frente aquella tensión y con una intención de complementariedad con los estudios de largo alcance, en nuestra investigación diseñamos un estudio cualitativo y de implementación federal cuyo objetivo es la reconstrucción de las tecnobiografías desde la niñez. Las tecnobiografías abordan las trayectorias de apropiación a lo largo de la vida de un sujeto trascendiendo el mero inventario de dispositivos y prácticas: comprende el derrotero en el tiempo de las condiciones, motivaciones y actitudes por las cuales un individuo o un grupo de individuos experimenta la tecnología (Ching y Vigdor, 2005: 3).

En la literatura existen varios acuerdos respecto a la relación entre tecnologías digitales y género. Pese a que los niveles de acceso se han equiparado, se registran estereotipos que asignan usos y habilidades específicas para varones y mujeres (Cassell y Jenkins, 2000; Livingstone y Haddon, 2012; Bonder, 1994 y 2013). Esto se observa tanto en las frecuencias e intensidades de uso como en los contenidos consumidos y la autopercepción de las habilidades digitales (Marentes, 2016). Por ejemplo, los adolescentes usan Internet más que las adolescentes, tienen mayor experiencia con la computadora, pasan más tiempo conectados (Livingstone y Helsper, 2007) y muestran mayor interés y actitudes positivas hacia las actividades relacionadas con las tecnologías (Bonder, 2017 y Tomte, 2008). En cuanto a las prácticas, los varones tienden a jugar y a programar, mientras que las mujeres tienen mayor protagonismo en las redes sociales virtuales y hacen usos más comunicacionales y vinculados con la imagen de la tecnología (Colley y Comber, 2003; Howe y Mercer, 2007; Duek y Tourn, 2015).

Del mismo modo, las categorías de “videojuegos de nene” y “videojuegos de nena” aparecen como grandes organizadoras de las prácticas lúdicas, sobre todo en las últimas décadas (Benítez Larghi, Duek y Moguillansky, 2017). Por su parte, Tomte (2008) sostiene que los varones de escuela primaria se muestran más confiados respecto de sus habilidades digitales que las mujeres, mientras que Volman (2005) señalan que las niñas se sienten menos cómodas que los niños al usar las TIC y que estos se autoperciben “más expertos” incluso que sus maestros. Finalmente, distintos estudios (Livingstone y Helsper, 2007; Mey, 2007; Volman, 2005; Duek, 2016; Benítez Larghi y Duek, 2019) ubican la generación de estas diferencias en cierto momento entre la niñez y la adolescencia. Lo que aún está pendiente es conocer en qué momento y debido a qué procesos ocurre tal diferenciación y qué características y formas adquiere.

Para enfocarse en ese punto, el núcleo metodológico del proyecto se centra en la confección de tecnobiografías de los niños y de las niñas de distintas regiones de la Argentina articulando, para ello, la voz de sus amigas y amigos, madres, padres y docentes. Mediante el diseño de guiones flexibles para la realización de las entrevistas individuales y grupales en el trabajo de campo, se indagó en la relación que los niños y las niñas establecían con los dispositivos electrónicos, las plataformas, las aplicaciones y las redes sociales. Los aspectos considerados para la elaboración de las tecnobiografías como recurso interpretativo de la realidad combinan registros de las y los informantes en diferentes contextos: individuales, grupales, de sus pares, adultos significativos y autoridades y docentes de las escuelas a las que concurren. Más allá de la reposición temporal de hechos, se busca reconstruir momentos significativos donde los grupos de pertenencia, la familia, la escuela y otras instituciones habilitan negociaciones,

adaptaciones y resistencias basada en prácticas pero también emociones, presiones y sentimientos, modelando el consumo de las tecnologías digitales (Livingsgtone , 2017).

Para ejecutar el diseño de investigación se retomó la división regional convencional de la Argentina que divide en seis regiones a la totalidad del país: Noroeste, Centro, Noreste, Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Patagonia. Así, el trabajo de campo se realizó en las siguientes ciudades: Rosario (Santa Fe, Resistencia (Chaco), Neuquén y Centenario (Neuquén), San Salvador de Jujuy (Jujuy), Mendoza (Mendoza), La Plata (Buenos Aires) y Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En cada región se trabajó en escuelas de gestión privada (con cuota mensual para cursar los estudios) y de gestión pública (gratuitas).

Las herramientas metodológicas utilizadas para reconstruir las tecnobiografías fueron:

- Grupos focales con niños y niñas de quinto a séptimo grado;
- Producción de dibujos grupales en cartulinas;
- Entrevistas individuales con niños y niñas;
- Entrevistas a padres y madres;
- Entrevistas a directivos de las escuelas;
- Entrevistas a docentes y referentes adultos clave.

Establecimos una secuencia cronológica para el despliegue de los instrumentos: en todos los casos se comenzó por los grupos focales para extraer, de ellos, informantes clave (niños y niñas) que nos habilitaran, luego, las entrevistas a los adultos con quienes se vinculaban y estaban incluidos en el diseño metodológico. En base a lo emergido en cada grupo focal se seleccionaron –de acuerdo con los criterios de un muestreo teórico– dos casos por escuela (una niña y un niño) para realizar entrevistas en profundidad con ellas/os y sus padres/madres. De este modo, se reconstruyeron 24 tecnobiografías en total (4 por cada región; 12 de escuelas públicas y 12 de escuelas privadas; 12 de nenas y 12 de nenes). En este punto cabe una reflexión metodológica importante: las categorías binarias por las cuales ordenamos la realización de los grupos focales (de nenes y nenas por separado) obedecen tanto a los criterios de clasificación que aún rigen el sistema escolar como a las formas en las que los informantes se auto-representaron a lo largo de todo el trabajo de campo.

En cuanto al análisis, se procedió a la codificación de todos los datos para luego reconstruir, por un lado, relatos de vida y, por otro lado, comparar las tecnobiografías utilizando una grilla de análisis de acuerdo a diferentes variables: dispositivos hogareños, habilidades digitales propias y de sus familiares, reglas y límites, usos del tiempo libre, gustos, representaciones sobre los géneros, miedos y expectativas sobre el presente y sobre el futuro. Para exponer los resultados presentaremos dos tesis que reflejan las tendencias generales ilustrándolas con casos específicos de niñas y niños cuyas historias, sin escapar a dicha generalidad, demuestran mayor riqueza heurística para evidenciarla.

Los vínculos entre consumos culturales digitales y géneros investigados en su contexto
En línea con los objetivos del proyecto sistematizamos, a los fines de este artículo, dos grandes ejes en los que agrupamos los resultados del trabajo de campo: trayectorias y sociabilidad, y representaciones. Será a través de estos dos ejes que podremos desarrollar los principales núcleos significativos que identificamos en el análisis del trabajo de campo. Para el desarrollo del

artículo ordenamos los ejes de trabajo en dos tesis que se pondrán en tensión en dos apartados organizados para su discusión.

Tesis 1: La conexión es sinónimo de socialización

Las trayectorias sociales, culturales, económicas y educativas de las familias que forman parte del núcleo de entrevistas realizadas se intersectan con una dimensión que aparece como invariante en los resultados: la socialización. Los vínculos que niños, niñas, adolescentes y adultos construyen con pares y con otras personas significativas conforman las tramas de interacción de sus vidas cotidianas. Analizar los vínculos en términos de trayectorias supone retomar cada uno de los dominios de la existencia entendidos como una mezcla de actividades, de roles y de identidades sociales que se despliegan a lo largo del tiempo en un contexto específico (Muñiz Terra, 2012 y 2018 y Saraví, 2015). En este sentido, el abordaje metodológico nos permitió reconstruir los contextos de usos y de apropiaciones que tanto niños como niñas hacen de los dispositivos y las elecciones que sostienen en relación con sus intereses y con las modas que los y las atraviesan.

Una primera dimensión de los hallazgos se vincula con las relaciones entre los dominios público/privado y con las negociaciones/tensiones. El pasaje de una perspectiva del hogar como “cueva aterciopelada” (Gubern, 2000) a la “salida al mundo” de los niños y niñas mediante su escolaridad y, también, mediante sus dispositivos, supone un quiebre de las dinámicas familiares. Negociar por un celular, por una consola de juegos pero, también, por las formas de contacto mediante los dispositivos exige un posicionamiento a adultos y a niños y niñas. Esta negociación apareció, en tanto invariante, a cargo de las madres y de los padres mientras que el seguimiento y la supervisión quedaba casi exclusivamente del lado de las mujeres. La tensión entre lo que se hace en el hogar, lo que se permite hacer y lo que se bloquea, pareciera transponerse, también, a la conducta en las redes sociales. El castigo tanto frente a una conducta inadecuada, por ejemplo, en la escuela y en los momentos de conexión es siempre el mismo: la desconexión por un período de tiempo establecido.

Y es en este punto en donde aparece el segundo hallazgo a este respecto: ¿por qué madres y padres de diferentes regiones del país, de diferentes clases sociales, con diversos intereses, trayectorias y perspectivas coinciden en una forma de sanción? La respuesta la encontramos tanto en los testimonios de los niños y de las niñas como en los de todos los adultos entrevistados: la conexión es el nodo indispensable e irremplazable de la socialización. Conectarse con amigos, chatear, mandarse y sacarse fotos, grabar videos e historias en Instagram y Snapchat, enviar y pedir tareas y comentar el día escolar, son algunas de las tantas actividades que niños y niñas reconocen que hacen *mientras* están conectados. Muchas de estas actividades son simultáneas y su ejecución paralela no supone, para ellos, ningún problema. Del mismo modo, para madres y padres la conexión es utilizada como un aliciente frente a los riesgos percibidos de la vida en el espacio público: muchas de las chicas y chicos permanecen en soledad en sus hogares pero, al mismo tiempo, están en contacto con sus pares con quienes sociabilizan mientras que sus familiares certifican de manera remota que todo vaya bien. Así, la conexión se convierte en una instancia de “sociabilidad cuidada” desde el hogar y opera como un instrumento de control del riesgo y de la incertidumbre (Winocur, 2009).

La comunicación mediante los dispositivos complementa la comunicación cara a cara. En una de las dimensiones trabajadas tanto en las guías de entrevista como en los análisis posteriores, profundizamos la correlación entre las vidas *on line* y *off line*. En la mayoría de los casos, los y las informantes mencionaron “hablar” en redes con las mismas personas con las que se vinculan en la vida cotidiana *off line* (Benítez Larghi y Duek, 2019). Entonces, que la sanción frente a una conducta evaluada negativamente por los adultos sea la desconexión es entendible: niños y niñas, que aún no se movilizan del todo solos por las ciudades donde viven, encuentran en la conexión una forma de vincularse y de sostener sus relaciones afectivas cotidianamente. La historia de Eugenia, alumna de una escuela pública de Resistencia (Chaco) resulta ilustrativa de esta experiencia. Ella utiliza WhatsApp para comunicarse con su familia y compañeras de su grado. En Youtube mira tutoriales sobre manualidades y con menos frecuencia usa la *Wii* para jugar. Eugenia es usuaria activa de Instagram; también tiene cuentas en Facebook y Snapchat, aunque dice no usarlas pero las creó porque todas sus amigas de la escuela tenían una. Sin embargo, a diferencia de lo que Eugenia percibe sobre sí, su madre considera que ella y sus hermanas pasan demasiado tiempo en Internet, por lo que restringe los horarios de uso a fin de que terminen sus tareas escolares y domésticas primero o se acuesten temprano (las 10 de la noche es su horario límite). Asimismo, tampoco tienen permitido usar el celular en la mesa. La madre controla los usos de las redes sociales de las hijas, especialmente de Eugenia, sin que ella lo sepa: revisa sus contactos en WhatsApp, así como sus publicaciones en Facebook (donde además la tiene como amiga) e Instagram. En cuanto a los modos en que el grupo de pares opera moldeando gustos y prácticas, podemos observar en el siguiente extracto del Grupo Focal con Eugenia y sus amigas de la escuela cómo la sociabilidad orienta los patrones de consumo de dispositivos y contenidos según el género:

Coordinadora: Me estaban diciendo que hay juegos que no les llaman la atención a ustedes.

Nena1: Por ejemplo el Clash Royale. Nunca he entendido por qué a los varones siempre les llama tanto a la atención (...) todo el día están hablando de ese juego, me tienen harta con eso.

C: ¿Qué creen que le llama la atención a los varones?

Nena2: No sé, tipo esa forma de jugar o ese juego bruto o algo así que tiene el juego, porque también hay juegos lindos que son para todos, o especialmente para las chicas.

C: ¿Y a ver, como son esos juegos lindos? ¿Qué tienen?

Nena2: Tipo sin violencia, tranquilos.

Nena3: Yo tengo en mi Tablet descargado el Moi, el de Piano que es un piano que tenés que ir apretando rápido, y tengo un jueguito que se juega de a dos pero que no es de violencia, hay algunos que son sin [violencia] pero que traen muchos juegos para elegir. Y jugué una vez con mi hermano, pero juegos que no eran de violencia.

C: ¿Juegan a algún otro jueguito?

Nena4: Muchos juegos no, pero casi siempre me gusta tener redes sociales, o sino también hay una, varias chicas tienen ponele algunas tienen Instagram, las menores de edad tienen Facebook.

Grupo Focal, nenas, escuela pública, región Noreste.

La tensión entre el deseo y el imperativo de estar conectado aparece promovida y reforzada, claro está, por las propias disposiciones técnicas de las aplicaciones y plataformas. Desconectarse, desenchufarse es “perderse algo” y trae consigo el riesgo de “quedarse afuera”. Y eso puede traer sanciones por parte de los pares y de las propias aplicaciones. Por ejemplo, quienes utilizan la red social Snapchat reconocieron estar muy pendientes de la acumulación de “fueguitos”: por cada interacción sostenida con un par la aplicación “premia” con un “fueguito” generando una dependencia al punto de compartir claves entre amigos/as cuando saben que no van a tener conectividad durante todo el día para que ellas/os interactúen en su nombre y así no perder los premios acumulados. Algo similar sucede con la red de mensajería instantánea Whatsapp.

Entrevistador: ¿Qué pasa si tus amigos te escriben y no respondés?

Valentino: Se enojan, eso sí.

E: ¿Qué te dicen?

V: ¿Por qué no respondés?, estuve como media hora esperándote para hablar, o si no ponen en su historia de WhatsApp, en su estado, tapan el nombre y ponen no dejes que te dejen en visto. Porque yo miraba y no podía porque tenía que hacer otra cosa.

Valentino, entrevista individual, escuela privada, región Noreste.

“Dejar en visto” es un término nativo equivalente a lo que Marentes (2016) definieron como “clavar el visto”: “un modo coloquial de dar cuenta de que la otra persona, habiendo leído mi mensaje, no lo contesta. Este conocimiento (y control) en la comunicación, habilitado por las más recientes tecnologías de la información y la comunicación (como Facebook y WhatsApp, entre otras), es interpretado como una forma consciente e intencional de ignorar a otra persona” (329). La desconexión y la falta de atención aparecen como una falta de consideración y de atención hacia el otro. La naturalización de la conexión ubica la disponibilidad 24/7 (veinticuatro horas al día, los siete días de la semana) como un punto de partida de la socialización. No estar conectado es la excepción y puede ser producto de una sanción por parte de los adultos y puede traer aparejada, como consecuencia, la sanción de un par. En definitiva, la sanción es el indicador de un proceso moral subyacente, tal como lo analiza Durkheim (1987) en *La división del trabajo social*. Esa dimensión moral consiste en el consenso arraigado que existe sobre la conexión como sinónimo de socialización. Cualquier alteración que se ejerza sobre este valor compartido es plausible de una sanción consistente en alguna forma de exclusión (dejar a un par afuera de un grupo, dejar a un/a hijo/a desconectado/a de su grupo de pares). De este modo, la sanción no hace más que reforzar el consenso existente respecto a la conexión como modo fundamental de socialización en la vida contemporánea. Las negociaciones entre la vida intrahogareña, las tensiones con los adultos y las conductas habilitadas y sancionadas se articulan con las trayectorias familiares y repercuten, en consecuencia, en las formas y posibilidades de socialización de niños y de niñas. La relación entre la conexión y la sociabilidad no sólo es clara sino que lo es de tal modo que la no-conexión se convierte en un terreno de sanción (por ausencia o como acción deliberada).

En síntesis, independientemente de la aplicación o plataforma que se trate, el sentido de la práctica resulta unívoco: la sociabilidad. Se trata así de una dimensión moral de lo que Welschinger (2015) denomina como la “tecnología de la amistad”: donde están tus amigos es donde hay que estar. Este mandato perentorio, al mismo tiempo que obliga, une y enlaza, cohesiona y constituye el sentido de pertenencia en la niñez. Como veremos en la siguiente sección, las redes sociales son a las chicas lo que los juegos a los varones: para las chicas el sentido de la sociabilidad se moldea a través de las redes sociales, más allá de que ellas también jueguen, del mismo modo que para los chicos el sentido de la sociabilidad se moldee en los juegos más allá de que ellos también usen Whatsapp, redes sociales y se saquen fotos. Así, como corolario de nuestra primera tesis podemos afirmar que *el contenido se vuelve contingente pero la sociabilidad permanece como invariante necesaria de la apropiación de las tecnologías digitales en la niñez.*

Tesis 2: Las representaciones del género moldean la elección de contenidos (y viceversa).

Si la socialización y la conexión van de la mano, el análisis siguiente nos exige sistematizar los hallazgos en torno de los contenidos con los que se vinculan los niños y las niñas. Una constante en toda la unidad hermenéutica (conformada por la totalidad de entrevistas, grupos focales, documentos e imágenes realizadas durante nuestra investigación) es la confirmación de estudios previos y de investigaciones del campo que vinculan contenidos, dispositivos y género (Livingsstone, 2017). Encontramos, de forma invariante, la identificación de actividades y prácticas “de nenas” y “de nenes” en los testimonios de los informantes. Un hallazgo que podría ampliarse se relaciona con el momento de aparición de esta distinción. Los resultados procesados a la fecha nos permiten conjeturar que es entre los ocho y los nueve años cuando el género comienza a operar como vector de la elección diferencial de contenidos y en la cristalización de las representaciones en torno a los consumos culturales digitales –cuestión que difiere con el caso de los juguetes donde esta diferenciación ocurre desde los tres años tal como señala la bibliografía Kane (2006), Todd, Barry y Thommessen (2016), Kollmayer (2018), entre otros–.

El género como representación organiza las narraciones y las prácticas. Según Moscovici (1981), las representaciones son sistemas de valores, nociones y prácticas que orientan la percepción de situaciones y la elaboración de respuestas a ellas. Las prácticas se desarrollan, relatan y repiten siempre en un marco cultural y social que les da sentido.

Las representaciones, para Moscovici, se originan en la vida cotidiana en las comunicaciones interindividuales. Es por ello que el hallazgo de la invariante respecto de la existencia de “juegos de varón” y “de mujer” no nos sorprende (es previsible en función de la construcción de estereotipos de género hegemónicos) y nos permite pensar de qué modos las representaciones se convierten prácticamente en sistemas de creencias que tienen la capacidad de dotar de sentido a la realidad social. Justamente, una de las preguntas del instrumento de indagación de los grupos focales tenía como objetivo el relevamiento de las representaciones de género en relación con las actividades vinculadas con las TIC.

Coordinador: Y de las chicas que ustedes saben o que ustedes se imaginan, ¿juegan a lo mismo que ustedes las chicas?

Todos: ¡No!

Nene1: Deben jugar a las barbies.

Nene2: No creo ni siquiera que jueguen a la play.

Nene1: Seguro juegan a las barbies y a los perritos.

Nene3: Pero yo creo que juegan al “Just Dance”.

Nene5: Sí, ninguna tiene Play 4.

Nene3: Para mí ni siquiera juegan a la Play.

Nene5: Para mí que sólo juegan a las barbies, jugando nomás ahí a las barbies.

Nene3: Para mí que se meten en las redes sociales... Porque las chicas son más sociales.

Nene4: Sí, más redes sociales.

C: ¿Qué significa eso, que sean más sociales?

Nene5: O sea, son como más de las redes sociales, se juntan más con gente que las redes sociales que la vida real.

(...)

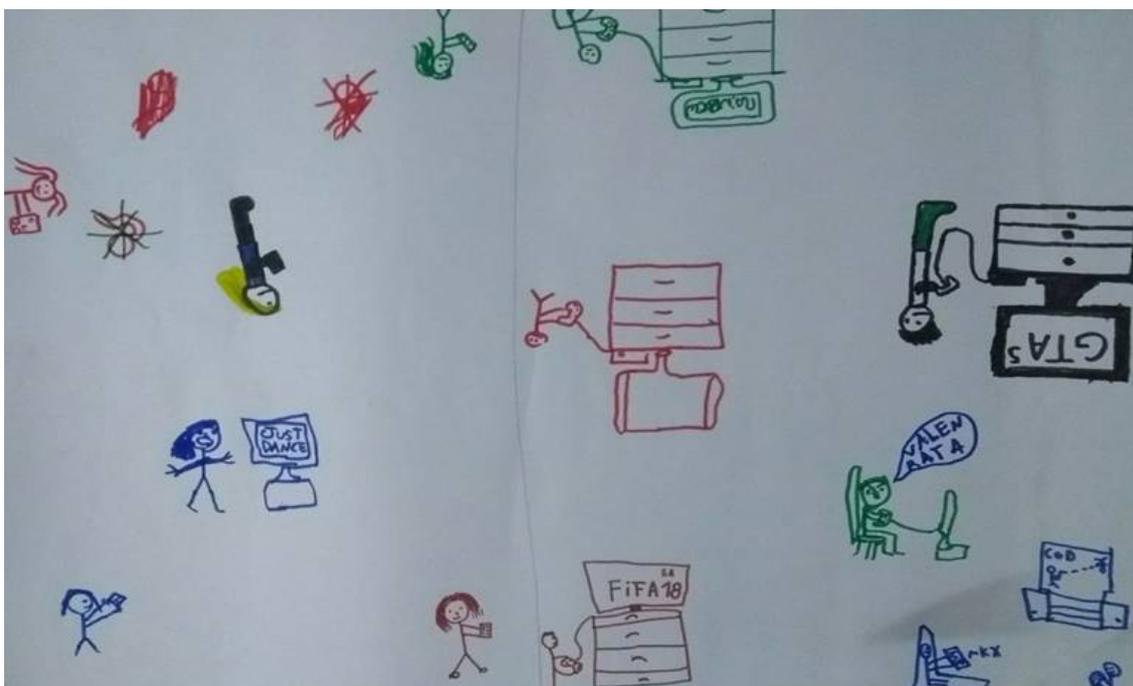
Nene6: O sea, de que las nenas tienen como 48 grupos diferentes...

Nene5: ¡Nosotros sólo tenemos dos!

Grupo focal, nenes, escuela pública, región Patagonia.

Este extracto de un grupo focal de varones pone en escena varias cuestiones. En primer lugar, la convicción de que los varones y las mujeres no hacen las mismas cosas ni se vinculan con los mismos dispositivos ni contenidos. El *Just Dance* (un juego de imitación del baile que se ve en pantalla) aparece como el único juego de consolas vinculado con el mundo “de las chicas”. Una excepción que confirma una regla territorial: los varones ocupan el “territorio PlayStation”. Los juegos “violentos”, “de matar”, “de pensar estrategias y comprar armas” aparecen en el trabajo de campo como propios del universo masculino. Según muchos informantes, las mujeres “no se bancan los juegos de matar y la sangre”. Estas afirmaciones pueden vincularse con el desarrollo de la noción de “masculinidad” de Archetti (2003) y con el análisis de Alabarces, Garriga Zucal y Moreira (2008) que vincula las prácticas, los cuerpos y las resistencias. Garriga Zucal (2005) afirma que “las suturas entre masculinidad y cuerpo, ensambles creativos e ingeniosos, nos permite pensar cómo se concibe la pertenencia social y las identidades” (2003). Aquí encontramos una posible explicación a la caracterización por parte de los varones de lo que las mujeres hacen y no hacen/no harían, según saben e imaginan. Este funcionamiento de las representaciones se ve claramente plasmado en una de las cartulinas realizadas en un grupo focal de varones cuando les solicitábamos a los grupos que se dibujaran a sí mismos y que dibujaran, en otra parte de la cartulina, al otro género: las chicas aparecen representadas exclusivamente en sus vínculos con el cuidado y la difusión de su propia imagen a través de los teléfonos celulares mientras que los chicos son representados inescindiblemente a los videojuegos. Se podría afirmar entonces, siguiendo a Alabarces (2008) que las lógicas y prácticas del “aguante”, en principio fuertemente ancladas y dotadas de sentidos en lo físico-territorial (la tribuna, la calle, el barrio), permean y encuentran sus propias traducciones en los territorios digitales por parte de los niños (Imagen 1).

Imagen 1. Grupo focal, nenes, escuela privada, región Patagonia

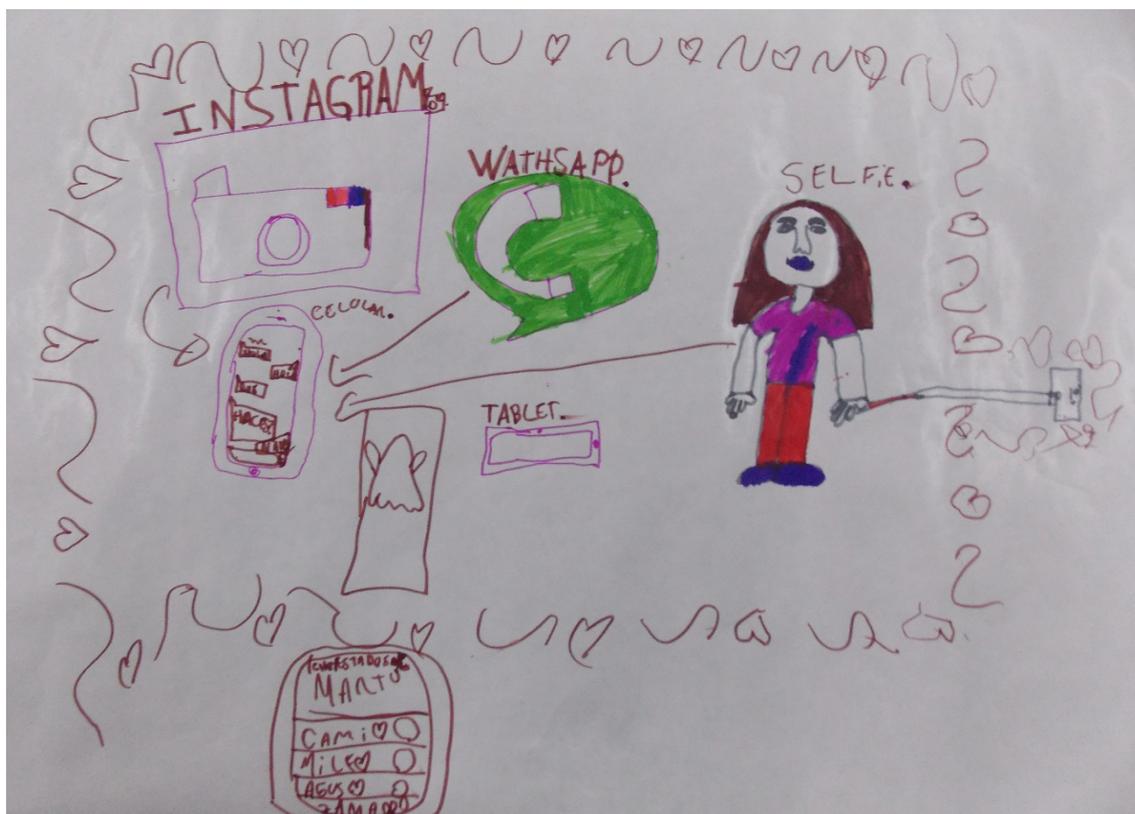


Fuente: imagen tomada por los autores.

En segundo lugar aparecen las muñecas *barbies* casi como una explicitación de los estereotipos de género vigentes (Benítez Larghi y Duek, 2018): si los varones juegan con la *PlayStation*, las chicas juegan con muñecas. Una conclusión que pone en escena las representaciones cristalizadas que funcionan, según Moscovici, como una forma del sentido común. Hall (1981), retomando a Gramsci, sostiene que el sentido común es el residuo de una sabiduría consensual, absolutamente básica y de acuerdo mutuo que contribuye a clasificar el mundo en términos simples pero significativos. No requiere razonamiento, argumentación lógica ni pensamiento: podemos disponer de él espontáneamente. Finalmente, el sentido común se acompaña de restos y trazas de sistemas ideológicos anteriores, es decir, tiene un contenido y una historia. Los estereotipos de género aparecen en el extracto citado como una consecuencia de sistemas ideológicos anteriores pero, también, como una forma de clasificación del mundo: los videojuegos serían, siguiendo este razonamiento, dominio masculino y las *barbies* formarían parte del universo femenino.

En tercer lugar, finalmente, encontramos la relación que mencionan los informantes entre las mujeres, la sociabilidad y las redes sociales. La virtualidad como una característica distintiva de lo femenino se contrapone a la consideración de los varones como más simples (tienen menos grupos de WhatsApp) y más directos. Lo que no mencionan (y es indispensable completar aquí con este dato invisibilizado) es que quienes acceden a una consola de juegos suelen jugar en línea con conocidos con quienes se conectan vía chat y por audio de forma sostenida. Pero la relación entre las mujeres y la charla, la interacción excesiva aparece como invariante en las representaciones gráficas que los integrantes de los grupos focales realizaban. La imagen 2 muestra la autorrepresentación de un grupo de niñas.

Imagen 2. Grupo focal, nenes, escuela privada, región Centro



Fuente: imagen tomada por los autores.

Encontramos continuidad en la representación que las nenas hicieron de sí mismas con los testimonios previamente citados del grupo focal de nenes. La tableta, los contactos del celular (todas nenas con corazones al lado del nombre), el *selfie stick* [palito para sacar fotos con la cámara invertida], Instagram, Snapchat (el fantasmita es el logo de la red social) y WhatsApp parecieran confirmar lo que los varones han mencionado como representaciones sobre lo que hacen las nenas en relación con los dispositivos a los que tienen acceso.

A su vez, la representación acerca de que existen “juegos de varones” y “juegos de mujeres” también ha sido una invariante a lo largo de todo el trabajo de campo. Esta creencia da cuenta de una cristalización de ciertos estereotipos de género sobre la base de los cuales se representa y clasifican los contenidos digitales y los modos en que –y por quién– deben ser consumidos. De este modo, representaciones y prácticas del consumo de las tecnologías digitales se retroalimentan de manera constante volviéndose autoevidentes para todos los sujetos entrevistados independientemente de su género.

Entrevistadora: Pareciera que los chicos usan más las consolas, ¿no?

Mariana: Y si... normalmente hay más juegos para chicos que de chicas en las consolas. Los chicos pueden utilizar los juegos que usan los chicos, por ejemplo: los varones usan Scalability que me parece que se puede jugar en la Xbox, juegos así para matar y o también está el Minecraft en la Xbox pero ese lo pueden usar todos cosas así, en mi opinión hay más

juegos de varones que de chicas. Por eso me parece que a los varones les gusta más.

E: Le gustan más.

M: Aparte las nenas somos más como de charlar y no de usarla, en mi opinión.

E: ¿Y los varones como los ves vos cuando están jugando?

M: Y como que entran al juego y se perdieron ahí.

E: ¿No conversan entre ellos?

M: A veces, les cuesta volver a la realidad.

Mariana, Entrevista individual, escuela privada, región Cuyo.

En síntesis, la creencia de que existen contenidos y prácticas propiamente femeninas y masculinas responde a la extendida representación que asigna –naturalizando– ciertas disposiciones a varones y mujeres. Luego, sobre esta creencia, se clasifican las prácticas de chicas y de chicos reforzando la circulación de dicha representación. La extendida creencia de que a las chicas les importa más el cuidado de la propia imagen y hablar y comunicar todo el tiempo mientras que a los chicos solamente les interesa “jugar a lo bruto” y contenidos de violencia –tendencia asociada a un supuesto desinterés de los varones por las formas, la imagen y la prolijidad– estaría dando cuenta del poder de los estereotipos en la modelación de las prácticas pero, sobre todo, en la representación sobre estas. Resulta difícil entonces asignar un punto de origen a este circuito, pero sí es posible aseverar que *las representaciones de género moldean la elección de contenidos y, con este mismo movimiento, garantizan su reproducción y consolidan su hegemonía.*

Conclusiones

Las dos tesis que presentamos para organizar los hallazgos de la investigación nos permiten dejar planteadas algunas conclusiones y líneas futuras de indagación y de trabajo dentro del campo que vincula las infancias contemporáneas y las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación.

La efectividad de las redes sociales y su omnipresencia en todas las dimensiones de la vida contemporánea parecieran sostenerse en esta constatación práctica y simbólica que sostenidamente hacen los sujetos: la sociabilidad se juega hoy en día en gran medida por la conectividad a las redes, estar conectado a las redes es estar a la vez estar conectados con el otro. Es por ello que las sanciones por parte de los adultos se vinculan generalmente con la desconexión. En torno a esta constatación se diseñan las plataformas que actúan moldeándola y promoviendo. Se genera, como efecto, una afinidad electiva entre los procesos de sociabilidad contemporáneos y los dispositivos técnicos, por la cual el todo se autoconstituye a partir de esta interacción sociotécnica. Como hemos visto, este proceso, donde confluyen deseo y mandato, es internalizado desde la misma niñez y en torno a ella se producen y reproducen distintos sentidos, entre ellos los relativos a los géneros.

Complementariamente, hemos podido sistematizar de qué formas los estereotipos en lo relativo al género no solo se reproducen sino que constituyen mecanismos mediante los cuales los niños y las niñas eligen los contenidos a los que se exponen y buscan identificarse con el colectivo al que quieren pertenecer. Es evidente que no podemos afirmar que, solo por el hecho de que las niñas digan que no les gustan “tanto” como a los varones, los juegos que incluyen

violencia excluyen a las mujeres. Lo que sí encontramos es un patrón de conducta y de clasificación de los universos de los diferentes medios de comunicación y plataformas que parecieran proponer espacios muy diferenciados para varones y para mujeres.

El proceso de desarticulación de los estereotipos de género es largo, complejo y exige la presencia de voces diferentes y complementarias que habiliten la construcción de nuevas formas de representación. Y esas formas deberán ser no solo tendientes a la igualdad y a la libertad, sino que deben incluir un proceso de intervención sostenido y sistemático que exponga los mecanismos mediante los cuales se han establecido las representaciones que moldean las prácticas contemporáneas. Con un trabajo minucioso deberían poder ponerse en evidencia los conceptos, las nociones y las representaciones que han favorecido la reproducción de la diferenciación de género y de la asignación de roles tal como los relevamos en la investigación para, luego, desarmarlos y construir intervenciones desde las instituciones, las familias y las políticas públicas que favorezcan la igualdad, la democracia y las representaciones no estereotipadas de las prácticas de las infancias.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo, Garriga Zucal, José y Moreira, María (2008). “El “aguante” y las hinchadas argentinas: una relación violenta” *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 14, n. 30, p. 113-136, jul./dez. 2008.
- Aliano, Nicolás y Mognillansky, Marina (2017). “De los consumos a las prácticas culturales. Una mirada desde las articulaciones biográficas” en *Revista Astrolabio*, N°19, CIECS, Universidad Nacional de Córdoba.
- Archetti, Eduardo (2003). *Masculinidades. Fútbol, Tango y Polo en la Argentina*, Buenos Aires, ClubHouse.
- Benítez Larghi, Sebastián y Duek, Carolina (2019). “Las construcciones del género en tiempos de Internet: modos de expresión y riesgos percibidos en las redes sociales durante la niñez” en *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol 9, número 2.
- Benítez Larghi, Sebastián, Duek, Carolina y Mognillansky, Marina (2018). “Niños, nuevas tecnologías y género: hacia la definición de una agenda de investigación” en *Revista Fonseca*, Universidad de Salamanca, N°14.
- Bonder, Gloria (1994). “Igualdad de oportunidades para la mujer: un desafío a la educación latinoamericana”, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires.
- Bonder, Gloria (2013). “La equidad de género en las políticas educativas: Una mirada reflexiva sobre premisas, experiencias y metas” *Educación con/para la igualdad de género: aprendizajes y propuestas transformadoras*, Cuadernos del Área Género, Sociedad y Políticas de FLACSO Argentina.
- Bonder, Gloria (2017). “El enfoque de género en la educación STEM: una ecuación compleja”, Cátedra Regional UNESCO Mujer, Ciencia y Tecnología en América Latina. FLACSO, Argentina.
- Brown, Matthew (2011). “An in-depth examination of selected aspect of diversity and participation related to my own perspectives and interactions” (MIMEO).
- Cassell, Justine y Jenkins, Henry (2000). *From Barbie to mortal kombat. Gender and computer games*, Boston, Estados Unidos, MIT Press.

- Ching, Cynthia y Vigdor, Linda (2005) "Technobiographies: Perspectives from Education and the Arts" en: *First International Congress of Qualitative Inquiry*, mayo 2005.
- Colley, Ann y Comber, Chris (2003). "Age and gender differences in computer use and attitudes among secondary school students: what has changed?" en: *Revista Educational Research*, número 45 (2), 155-165.
- Duek, Carolina (2016). "Contemporary games and new platforms: the construction of new spaces of play and interaction" en revista *Intercom*, Vol, 39, N°1, RBCC, San Pablo.
- Duek, Carolina y Tourn, Gastón (2015). "El juego en red o el juego enredado: la dimensión interactiva de los juegos de las redes sociales" en *Estudos em comunicacao*, Universidade Da Beira Interior, Covilha, Portugal.
- Durkheim, Emile (1987). *La división del trabajo social*, Madrid, Akal.
- Fundación Sadowsky (2013). *¿Y las mujeres dónde están? Primer estudio de la Fundación Dr. Manuel Sadosky sobre la baja presencia femenina en informática*, Ministerio de Ciencia, Técnica e innovación productiva, Argentina.
- García Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*, Barcelona: Paidós.
- Garriga Zucal, José (2005). "Lomo de macho. cuerpo, masculinidad y violencia de un grupo de simpatizantes del fútbol" en *Cuadernos de Antropología Social*, N°22, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gil Suárez, Adriana, Feliu, Joel y Vittores, Ana (2011) "Género y TIC: en torno a la brecha digital de género" en *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, N°12, España.
- Gubern, Román (2000). *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.
- Hall, Stuart (1981). "La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico" en Curran (comp.) *Sociedad y comunicaciones de masas*, México, FCE.
- Howe, Christine. y Mercer, Neil (2007). "Children's social development, peer interaction and classroom learning" en: *Research Survey 2/1b*. Cambridge, Inglaterra, University of Cambridge.
- Kane, Emily (2016) "No way my boys are going to be like that!: Parents' responses to children's gender nonconformity" en *Gender & society*, London, Sage.
- Kollmayer, Marlene, Scober, Barbara y Spiel, Christiane (2018). "Gender stereotypes in education: development, consequences and interventions" en *European Journal of Developmental Psychology*, Vol. 15, N°4.
- Livingstone, Sonia y Haddon, Leslie (2012). "Theoretical framework for children's internet use" En: S. Livingstone, L. Haddon and A. Görzig (Eds.), *Children, Risk and Safety on the Internet: Research and policy challenges in comparative perspective* Bristol, Inglaterra, The Policy Press (pp. 1-14).
- Livingstone, Sonia y Helsper, Ellen (2007). "Gradations in digital inclusion: children, young people and the digital divide" en *New Media and Society*, 9(4), pp. 671-696.
- Livingstone, Sonia, Ólafson, Kjartan, Helsper, Ellen, Lupiáñez-Villanueva, Francisco, Veltri, Giuseppe y Folkvord, Frans (2017). "Maximizing Opportunities and Minimizing Risks for Children Online: The Role of Digital Skills in Emerging Strategies of Parental Mediation" en *Journal of Communication*, Volume 67, Issue 1, February 2017, pp. 82-105, <https://doi.org/10.1111/jcom.12277>
- Marentes, Maximiliano, Palumbo, Mariana, Boy, Martín (2016). "Me clavó el visto": los jóvenes

- y las esperas en el amor a partir de las nuevas tecnologías” en *Reista Astrolabio* N°17, Córdoba.
- Mey, Henriette (2007). “What research has to say about gender-linked e-mail use in CMC?” in *Sex Roles* (57), pp. 341-354.
- Moscovici, Serge (1981). “On social representations” en J.P. Forgas (Ed.) *Social Cognition perspectives on everyday knowledge*, London, Academic Press.
- Muñiz Terra, Leticia (2012). “Carreras y trayectorias laborales: una revisión crítica de las principales aproximaciones teórico-metodológicas para su abordaje”, En *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*. Vol. 2, N° 1.
- Muñiz Terra, Leticia (2018). “Biographical Events and Milestones: A Methodological Proposal to Analyze Narratives of Life”, en *Revista Forum: Qualitative Social Research* 19(2).
- Saraví, Gonzalo (2015). “De la desigualdad a la fragmentación” en *Juventudes fragmentadas. Socialización, clase y cultura en la construcción de la desigualdad* pp. 25- 56, México, FLACSO.
- Todd, Brenda, Barry, John y Thommessen, Sarah (2016). “Preference for ‘gender-typed’ toys in boys and girls aged nine to 32 months” en *Infant and child development*, Vol. 26, N°3.
- Tomte, Cathrine (2008). “Return to gender: Gender, ICT and Education” background paper en: OECD Expert meeting, Oslo, 2-3 June 2008.
- Volman, Monique (2005). “New technologies, new differences. Gender and ethnic differences in pupils’ use of ICT en primary and secondary education” en: *Computers and Education*, 45, 1, August 2005, pp.35-55. <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2004.03.001>
- Welschinger, Nicolás (2015). “Nuevas tecnologías digitales en acción: “estar conectado” en la experiencia de jóvenes de sectores populares en el marco del programa Conectar Igualdad en el gran La Plata” en *Revista Astrolabio*, N°14, Córdoba.
- Winocur, Rosalía (2009). *Robinson Crusoe ya tiene celular: la conexión como espacio de control de la incertidumbre*. México, Siglo XXI.

Los (des)informados

Una mirada crítica de la información como consumo cultural

Marina Ollari¹

Resumen

Diversos estudios indican que los jóvenes consumen en menor medida información transmitida a través de los medios tradicionales de comunicación y en cambio acceden a ella a través de otras vías y soportes como las redes sociales y los grupos de pertenencia. En el marco de mi tesis de Maestría, he realizado un trabajo de campo etnográfico recopilando datos sobre hábitos informativos de adolescentes de la única escuela secundaria emplazada en la Villa 21 de Barracas, segregada espacial y simbólicamente por ser un asentamiento de sectores de bajos recursos. En este artículo, pretendo retomar por un lado una discusión teórica ligada a la concepción de información en tanto consumo cultural y sus implicancias en el abordaje de las desigualdades comunicativas. Y por otra parte poner en tensión esta teorización con el caso de los jóvenes de la escuela 6ta de la Villa 21, cuyos hábitos informativos se alejan de las teorías de las últimas décadas, ligadas a la hipervirtualidad y la desterritorialización.

Palabras clave: hábitos informativos, territorio, sectores populares.

Abstract

The (un)informed. A critical approach to information as a cultural consumption

Various studies indicate that young people consume to a lesser extent information transmitted through traditional media and instead access to information through other means and supports such as social networks and partners. Within the framework of my Master's thesis, I have done an ethnographic fieldwork collecting data on informative habits of adolescents from the only secondary school located in Villa 21 of Barracas, spatially and symbolically segregated because it is a settlement of low-income sectors. In this article, I intend to resume a theoretical discussion linked to the conception of information as cultural consumption and its implications in addressing communicative inequalities. On the other hand I expect to put this theorization in tension with the case of the young people of the Escuela 6ta of Villa 21, whose informative habits move away from the theories of the last decades related to hypervirtuality and deterritorialization.

Key words: informative habits, territory, popular sectors.

¹ Instituto de Altos Estudios Sociales. Universidad Nacional de San Martín.

Introducción

Entender al consumo atravesado por los medios, el consumo mediado por un lado y al consumo de los medios por otra parte, aparece como una tarea de gran relevancia que, tras décadas de debates interdisciplinarios, implica en la actualidad comprender a quienes solemos denominar “consumidores” en tanto sujetos atravesados por una diversidad de variables multicausales de tipo contextuales, socioestructurales, de trayectorias subjetivas. Exige, desde nuestra perspectiva teórico metodológica, un juego constante, una mirada traviesa, atenta y comprometida que distinga, cuestione y aborde los vínculos entre los aspectos micro (sujeto), meso (relaciones) y macro social (estructuras).

En este escrito, presentamos algunas claves de lectura y problematizaciones surgidas de un extenso trabajo de campo etnográfico² que profundiza en los hábitos informativos de adolescentes de la única escuela secundaria emplazada en la Villa 21 de Barracas, segregada por ser un asentamiento de sectores de bajos recursos. Para abordar estas cuestiones desde la especificidad del análisis de los sectores populares propusimos un acercamiento a un grupo de jóvenes escolarizados que presenta diversas carencias materiales y carga con estigmas simbólicos. La perspectiva de los actores nos permite reconstruir un entramado de relaciones sociales, políticas, culturales y económicas que aparecen en las prácticas y discursos cotidianos. Este entramado de relaciones habilita a su vez entender la pluralidad de las culturas populares, con diversidad de experiencias y universos simbólicos. Con lo cual “(...) la emergencia del conjunto de representaciones y prácticas que constituyen las culturas populares es el resultado de ese continuum de interacciones que se dan en condiciones que contienen tanto elementos estructurales básicos y recurrentes (participación negativamente privilegiada en la distribución del ingreso el poder y el prestigio social), como elementos aleatorios y coyunturales (...)” (Míguez y Semán, 2006: s/n).

Los residentes de la villa 21 atraviesan dificultades de comunicación y conectividad, sufren un acceso escaso a servicios de transporte, salud, agua, gas, cloacas, electricidad, correo, presentando así un panorama de cuasi *guetización*, en el cual sus habitantes suelen ser discriminados por quienes residen afuera. Todo esto da cuenta de una situación generalizada de limitación de derechos de acceso y circulación de bienes, personas y de información. Trabajos recientes (Carman, 2011; Segura 2006, Kessler 2002) han abordado el vínculo entre las fronteras territoriales y las simbólicas. Desde esta perspectiva, se trata de “dar cuenta de cómo la segregación

2 El trabajo de campo realizado en el marco de mi tesis de Maestría en Sociología de la cultura y Análisis Cultural (IDAES/UNSAM) tuvo una duración de un año y medio (interrumpido por cortos períodos de trabajo de gabinete). Se inició con un primer acercamiento al territorio en abril de 2015 y finalizó hacia septiembre de 2016. En este plazo: realicé una pre selección del universo de análisis y un acercamiento exploratorio de tres meses participando en un programa de alfabetización junto con las instituciones barriales; desarrollé entrevistas individuales en profundidad semi-estructuradas a jóvenes del barrio y a actores de instituciones de la Villa 21, a partir de las cuales se confeccionaron instrumentos de recolección de datos primarios (guías de entrevistas semi-estructuradas y formularios); llevé adelante una actividad en clase de la materia Lengua de 3ro A de la escuela 6ta y posteriormente entrevistas grupales a estudiantes del curso con el fin de describir y caracterizar sus prácticas informativas. Cotejé este relevamiento con encuestas, documentos y estadísticas de acceso, uso y consumos culturales de organismos nacionales y privados, así como con mediciones de audiencia y consumo de medios. También solicité y procesé algunas bases de datos aplicando filtros según las variables de edad y zona de residencia (CABA) para indagar en los datos cuantitativos existentes sobre jóvenes porteños.

también se construye en el ámbito de las representaciones sociales y las prácticas en los múltiples cruces de la vida cotidiana entre actores con diverso capital económico, social y cultural” (Carman, Vieira da Cunha y Segura, 2013: 13).

Según García Canclini (1999), en los productos culturales el valor simbólico predomina por sobre el valor de uso o de cambio. Ello nos permite indagar, a partir del universo de los consumos culturales, cómo se manifiestan las distancias simbólicas que denotan diferencias, que son a la vez parte y producto de desigualdades y que son invisibilizadas en su especificidad.

Los jóvenes que asisten a la Escuela de Educación Media N° 6 (EEM) son “villeros”,³ en tanto residen en la Villa 21-24 NHT Zavaleta, ubicada en el barrio de Barracas, en la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires. Esto tiene implicancias tanto en su acceso a bienes y servicios: los hogares no poseen cloacas, el tendido eléctrico es precario, tienen dificultades de comunicación y transporte tanto dentro como hacia afuera del barrio. Esto último implica que los residentes deban limitarse a “elegir” entre las escuelas, centros de salud y espacios de fomento instalados en las inmediaciones. También tiene consecuencias en la interacción con un afuera estigmatizador, visible a la hora de buscar matriculas en otras instituciones, o bien solicitar un servicio municipal que no ingresa al barrio.

Cabe entonces preguntarse ¿en qué medida ser joven en la villa 21-24 se asimila en términos de consumo mediático a los hábitos de sus pares coetáneos de otro entorno/sitio/clase? O bien ¿en qué medida la información adquiere otras formas y sentidos en función de las particularidades de quien la consume? Más aún, ¿se puede hablar de un solo tipo de información que circula de igual manera en un territorio?

Diversas encuestas realizadas por organismos nacionales y equipos de investigación que abordan los hábitos informativos y el consumo cultural⁴ describen la situación de la ciudad y de sus jóvenes. A grandes rasgos, los números indican que la Ciudad de Buenos Aires se encuentra en una posición privilegiada en equipamiento y accesibilidad de TIC. Comparativamente, la Ciudad de Buenos Aires es aquella con mayor acceso a computadoras (79,8 %) y conexión a Internet (81 %), número que incluso crece interanualmente, con una diferencia porcentual de más de diez puntos respecto de la media del resto de los aglomerados urbanos del país (EPH-2015). En los hogares que tienen integrantes de entre 12 y 17 años hay mayor disponibilidad de celular, computadora e Internet (10,6; 15 y 7 puntos porcentuales más respectivamente) que en aquellos donde no hay integrantes de estas edades.

En lo que hace a consumo mediático, según la ENCC hubo una significativa caída de la escucha de radio entre los jóvenes de 12 a 17 años (pasó del 73 % al 39 %) hacia 2017. Un 73 % de la población leía diarios en 2013 y en 2017 ese porcentaje pasó al 57 %. Al igual que ocurre con

3 La categoría “villero” en este caso se utiliza como una forma de apropiación y reconceptualización de un concepto estigmatizante hacia los residentes de la Villa 21-24. Al consultar a los jóvenes por categorías que los representan, sitúan a barrio y villa como sinónimos, aunque suelen utilizar en mayor medida la palabra barrio para referirse a su lugar de residencia. La palabra villero ha sido resignificada en muchas ocasiones (en especial artísticas y de militancia) para trabajarla desde una posición reflexiva y de empoderamiento. Asimismo, también se describen como “vecinos” cuando deciden separarse de prácticas estigmatizadoras con las cuales se asocia al villero (violencia, robo, etcétera).

4 Encuesta Nacional sobre Acceso y Uso a las Tecnologías de la Información y la Comunicación. (ENTIC), Encuesta Nacional de Consumos culturales (ENCC), Encuesta Anual de Hogares (EAH), entre otras.

la radio, los adultos mayores de 30 años son los que más consumen y los valores caen conforme baja la edad. Esta misma encuesta además muestra la relevancia que sigue teniendo la programación de la grilla televisiva para los televidentes en tanto la gran mayoría de los argentinos mira programas televisivos en el momento y por el canal desde el cual son emitidos (ENCC, 2017). Así, los datos cuantitativos dejan ver en principio que los jóvenes no se informan, que usan internet en gran parte con fines de entretenimiento y para comunicarse o chatear, en especial en redes sociales.

Al contrastar estas tendencias de la ciudad de Buenos Aires con el relevamiento cualitativo realizado en la Villa 21, se destaca la presencia de las tecnologías digitales, en especial celulares inteligentes. Otro rasgo interesante que aparece entre los jóvenes de la Villa 21 es la importancia de la comunicación cara a cara para obtener información, aquella que circula entre compañeros, familiares y desde las organizaciones con las que se vinculan. Entender este bricolaje de hábitos implica entender al consumo como proceso multicausal, y también, repensar algunas nociones teóricas que entienden a la información como un capital de distinción accesible para unos pocos, para indagar en la potencialidad que posee dicha categoría si se la piensa, en cambio, como práctica cultural, como derecho y como experiencia.

Sobre información, consumos y distinciones

La información es un bien (cultural)

Al abordar aquí la cuestión de la información, la entenderemos desde una mirada amplia que no se limita a considerar el consumo massmediático sino que incorpora otro tipo de interacciones y fuentes y que privilegia la consideración del contexto en su abordaje. Siguiendo a Stella Martini (2000), la comunicación es un proceso de construcción de sentido históricamente situado, que se realiza a través de discursos verbales y no verbales, y atraviesa de manera transversal las prácticas de las sociedades. La información, por otra parte, constituye un género de la comunicación. Permite a los individuos conocerse y conocer su entorno, organizar su vida en el ámbito privado y participar de la vida pública. La sociedad accede a la masa de información que refiere a acontecimientos de la realidad especialmente a través de los medios de comunicación, que seleccionan los acontecimientos noticiables y los hacen noticia, pero también por la experiencia directa con los acontecimientos.

Proponemos así un enfoque que sostiene una conceptualización ampliada de la información, que incorpora el consumo massmediático y el interpersonal, la agenda global, las temáticas locales y las trayectorias individuales que organizan su campo de interacción social. En tanto bien cultural, la información se inserta en el mercado de consumo y es producida para tal fin. Ante cierto agotamiento de miradas que sobrevaloran la influencia de la industria cultural en las culturas populares, existe una “revalorización de la capacidad de los sujetos –populares– para construir sentidos diferenciados a los propuestos por la cultura hegemónica” (Grimson y Varela, 1999:1). En este sentido, García Canclini y Martín Barbero presentan nuevas formas de abordar los consumos culturales en América Latina. García Canclini, propone entender al consumo cultural como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1999: 42).

De manera similar, Martín Barbero entiende al consumo como una forma de producción de sentido en la cual es aún más importante la lucha de fuerzas que acontece en los usos que en la posesión de los objetos, pues allí se inscriben las demandas y dispositivos de acción sobre la base de las diferentes competencias culturales. Asimismo, el consumo cultural aparece también ligado a cierta conformación identitaria. Martín Barbero hará especial énfasis en el análisis de las formas de mediación entre la lógica del sistema productivo y las lógicas de los usos sociales de los productos comunicativos. Esto abre el campo para la indagación en los distintos modos de ver/leer a través de los cuales los sujetos realizan los usos sociales de los productos comunicativos (Sunkel, 2014).

Entonces en el consumo cultural hay, a nuestro entender, una noción de producción subjetiva de objetos, discursos, dispositivos y sentidos, en la cual confluyen la experiencia, la interpretación y su materialización, en correlación con ciertas condiciones estructurales y socio históricas. No es casual entonces que en esta investigación se conciba a la comunicación en general y a la información en particular como un consumo cultural.

Dime qué consumes y te diré cómo te consumes

En nuestra investigación procuramos por un lado poner de manifiesto la relevancia del contexto y de los factores estructurales, de carácter socioeconómico, que hacen que el consumo no sea entendido simplemente como un producto del “estilo de vida” como lo expresan algunas teorías de la posmodernidad, y por otra parte reconocemos la importancia de la relativización del condicionamiento mediático que se dio en los estudios de la recepción. Esto no significa, en términos de Martín-Barbero (1997), desconocer la fuerza y capacidad de impacto mediáticos en los ámbitos cognoscitivos, axiológicos, actitudinales y emotivos de la audiencia, ni en la reconfiguración de sus identidades sino poder dar cuenta de que, conjuntamente, se desarrollan múltiples interacciones influenciadas por otras fuentes de mediación de la audiencia y de sus variados procesos de recepción y contextos.

Retomando a Ford (1999) proponemos aquí entender las desigualdades infocomunicacionales a partir de tres factores: las diferencias de equipamiento, la marginación de culturas y memorias; y las desigualdades desde el punto de vista del receptor en tanto derecho a ser visto. Esto se liga a lo que Herbert Schiller denomina “información socialmente necesaria”, es decir aquella que necesita el ciudadano para decidir sus acciones políticas, económicas y sociales. Según Schiller, hay un déficit de información socialmente necesaria ligado a problemáticas de oferta comunicacional. El problema es que gran parte de la población está sometida a contenidos aleatorios en relación con su cultura, habiendo exceso de información sobre ciertas culturas y pobreza sobre otras. Esto se vincula a elecciones comercialmente racionales de los productores que realizan los contenidos desde los espacios “centrales” (Ford, 1999). Y permite a su vez hablar de inforicos e infopobres, en tanto por un lado en términos de acceso los conglomerados massmediáticos tienden a invertir en zonas más rentables y por otra parte, decae la noción de comunicación en tanto servicio público. Todo esto conlleva una discusión sobre las relaciones entre democracia, poder, comunicación e información y también sobre el deterioro de los términos de intercambio no solo económico, sino también cultural e informacional y es en parte lo que esta investigación buscaba indagar.

Para ello, rescatamos la perspectiva conceptual de Benítez Larghi, (2014) que aparece como una mirada superadora y acorde a nuestra propuesta. Introduce la noción de “apropiaciones desiguales”⁵ de las tecnologías para dar cuenta de los sentidos de los usos que aparecen a partir de procesos que se desenvuelven en el tiempo. Estos usos y sentidos se dan en función de trayectorias familiares y personales, y acumulan condiciones y condicionamientos que las nociones de brecha digital y/o nativos digitales no visibilizan. Estas categorías en cambio presuponen a priori las habilidades que los sujetos deberían poseer, naturalizando así los procesos de transmisión y adquisición de saberes, y sometiendo a claves de lectura binarias (posee/no posee, accede/no accede, demuestra/no demuestra un conjunto de habilidades pre establecidas y estandarizadas). Así, aparecen multiplicidad de experiencias en función de las mayores posibilidades de acceso a los dispositivos por un lado y las diferentes trayectorias que se experimentan por el otro.

Un análisis que evidencia las apropiaciones desiguales no excluye de ninguna manera un análisis que considere también las desigualdades informacionales. Pensar las desigualdades informacionales en un mundo hipermediatizado exige atender a los fenómenos de *data deprivation* en donde la sensación de hiperinformación “margina u oculta los procesos de hipoinformación” (Ford, 2005: 21). En otras palabras, no es lo mismo no estar en la pantalla que estar presente pero distorsionado (Ford, 1999). La globalización no implica necesariamente expansión y democratización informativa, sino que también achica el número de voces, de interpretaciones y limita la autorreflexividad en muchas culturas.

El enfoque que aquí asumimos busca problematizar posturas teóricas que asocian de manera determinista la diferencia a la desigualdad⁶. En definitiva, nos proponemos indagar en las diferencias proponiendo para ello la noción de “ciudadanía informativa”, es decir, retomando una noción ampliada de la información que excede a los medios de comunicación y que en cambio se acerca a las apropiaciones desiguales, a las prácticas cotidianas de estos jóvenes, que evidencian una inserción social mayor (aunque diferencial y definitivamente desigual) de lo que aparenta para un observador desprevenido.

Más allá del lápiz, el trazo: algunos emergentes del campo

Desde la propuesta teórica, el hecho de concebir de forma ampliada a la información me permitió rescatar discursos en los que fue posible rastrear una multiplicidad de sentidos que adquiere para los actores la información en función de su circulación. Así, al consultar a los jóvenes de 3ro. “A” de la escuela 6ta de la Villa 21 respecto de qué consideraban información, tanto en la encuesta realizada como en entrevistas individuales o grupales, identifiqué respuestas ligadas a la adquisición de un conocimiento: “saber cosas que no sabía”, “aprender cosas nuevas para saber muchas más, por ejemplo, saber sobre cosas del día”. Aparecieron también referencias a

5 “La apropiación es el proceso simbólico y material en el que un sujeto o grupo social toma el contenido significativo de un artefacto y lo hace propio, dotándolo de sentido e incorporándolo a su vida, en el marco de sus espacios cotidianos y de la relación con los otros. (Thompson, 1998; Winocur, 2009)” (Benítez Larghi, , 2014).

6 Se presenta así un contraste con la idea de ciudadanía comunicativa (Mata, 2006), en donde existe un vínculo directo entre la desigualdad económica y la desigualdad comunicativa.

la relevancia e interés particular para quien adquiere información: “saber más de lo que quiero saber”, “enterarse de cosas importantes”, “son cosas que uno u otro desea saber”. Además, según los jóvenes, el acceso a la información les permite moverse en el mundo: “saber de la actualidad y cómo poder adaptarnos sin tanto esfuerzo”. En varias respuestas también se vinculó la información a un acceso interpersonal: “algo que querés saber y que alguien te lo puede decir”, “cosas que pasan en el mundo que te informa la gente” y, en especial en las charlas más informales, emergía una referencia constante a lo local y cotidiano: “robos, clima, etc.”, “saber qué pasa en los barrios”.

De manera que la información para estos/as jóvenes, en función de su definición y ejemplificación, es local, interpersonal, cotidiana y de relevancia para quien la adquiere. A la hora de pensar entonces cómo acceden a ella, al consultarlos directamente respecto de cómo se informan, en cuestionarios y en entrevistas los jóvenes identificaron como principales fuentes de información las tecnologías digitales (WhatsApp y redes sociales) y luego la televisión, que aparece cada vez más remediada a través de estas tecnologías, y que no por eso pierde su predominancia dentro de los medios tradicionales.

Sin embargo, durante el trabajo de campo observé que existía un relato constante, un dato repetitivo que se tornaba difícil de ignorar. En las narraciones de los jóvenes retornaba siempre el aspecto territorial, las organizaciones e instituciones locales y las personas que habitan el barrio. De alguna manera, el territorio se conectaba en redes de comunicación interpersonal. En la Villa 21, las organizaciones de la sociedad civil (OSC) y los representantes barriales cubren necesidades y funciones que el Estado deja vacantes, nucleando ciertas personas e instituciones múltiples funciones con demandas directas. Los jóvenes están al tanto de la información ligada a estas organizaciones, que implica en definitiva conocer cómo moverse y acceder a recursos escasos en el barrio.

Durante una entrevista grupal informal en el aula, una de las jóvenes reconoció al mirar por la ventana a Cristian Heredia, presidente de la Junta Vecinal, que caminaba por la Av. Iriarte. Lo que parecía un comentario casual, se convirtió en una interesante muestra de manejo de información. Fijando la vista en la ventana del aula interrumpió: “Mira allá está el presidente de la villa”, en respuesta a lo cual pregunté qué hace un presidente de la villa. Chiara, Yanina y Carolina me explicaron entre carcajadas que él “Hace algo con el Papa [Francisco], le gusta darse la mano”. Y luego, un poco más serias, que además “Ayuda. Hubo un tiempo donde se nos taparon las cloacas, todas las cloacas. Teníamos que pagar no sé cuánto por el caño. Él vino y dio todo gratis. Y viste como ahí en la villa son todos albañiles, mi padrastro y todos, ellos te dan todo, pero vos tenés que poner la mano de obra”. Contaron que él habla con gente, formó un equipo y se postuló. Algo así como el presidente de la Nación, pero en la villa. Querían mejorarla. Contaron también que pertenecía a una lista con un nombre “Bicolor (o algo así)” y que están (en la presidencia) desde el 2012.

Esas jóvenes que en clase parecían poco interesadas y revoltosas se encontraban muy al tanto de cuestiones vinculadas con el rol de ciudadanas de la villa. Reconocen a las autoridades barriales, en qué momento fueron las elecciones (en 2012⁷ la lista Multicolor de

7 Esta es la segunda elección de autoridades barriales que se realiza en la villa por disposición de la ley 148, la cual

Cristian Heredia le ganó las elecciones a la lista del Pro). Conocían los encuentros de Heredia con el Papa Francisco, quien había trabajado en la villa antes de su designación como Papa y que luego invitó a algunos representantes barriales a distintos encuentros. Indagué entonces en cómo se enteraban de estas cosas, a lo que respondieron con múltiples sinónimos de circulación local:

Ch.– Porque te comenta la gente

x.– ¿Quién?

Ch.– Y por ahí te dejan un volante

x.– Por volante, por los vecinos... ¿algo más?

c.– La gente pasa mucho por acá.

Ch.– Y porque pasamos y la vivimos.

c.– Porque somos de acá, del barrio.

(Entrevista grupal: estudiantes mujeres: Chiara-Yanina-Carolina)

Con el avance del trabajo de campo, en la vinculación con los distintos actores del barrio, charlas informales con referentes de organizaciones y con los mismos jóvenes, resultaba cada vez más evidente que entender los hábitos informativos de los jóvenes de la escuela 6ta de la villa 21 implicaba entender también la circulación de la información en el territorio.

Al momento de las entrevistas grupales, propuse un ejercicio que consistía por un lado en identificar la información más relevante del último mes y, por otra parte, en analizar cómo accedieron a dicha información y cómo se la comunicarían a otro. En cuanto al primer ejercicio se les planteaba la pregunta hipotética “Si un conocido se fuera en un cohete a la luna durante el último mes y volviera hoy ¿Cuáles son los cinco temas que les parecen más importantes que tiene que saber sí o sí?”. El objetivo consistía en indagar de manera abierta qué información encuentran relevante, procurando que en la enunciación no existieran anclajes que indujeran a privilegiar algún tipo específico de información y al mismo tiempo sin tipificar al hipotético interlocutor.

Un grupo mixto de cuatro jóvenes respondió (luego de un breve intercambio) de manera fervorosa y casi al unísono: “¡Hay cortes de luz! J-A mí me quemó el aire. C- A mí la tele. P- A mí se me quemaron como diez focos”. Les pregunté entonces si sabían por qué ocurría eso y qué funcionaba mal. La respuesta fue contundente: “Porque estamos en la villa”. Relataron minuciosamente cómo muchas casas se incendian porque encienden velas. Me contaron también, que cuando eso ocurre, reclaman.

C.– Le cortamos toda la calle (a Clarín). Porque ellos son los que nos dan la luz.

J.– A nosotros nos da ese generador que se quemó. (Vive en otra zona de la villa)

P.– ¿Cómo se llama? algo con “e”. Ede... Edesur. Nosotros vamos a reclamarle a Edesur.

m.– Le tirábamos bomba ahí.

(Entrevista grupal 3: estudiantes mixto Pedro- Mirna- Celeste- Jonathan)

determina la conformación de una Comisión Coordinadora Participativa y diez secretarías que integran la Junta vecinal.

La problemática de los cortes de luz no tuvo un gran espacio en la agenda de los medios pero sí mucha repercusión local y fue levantado por medios alternativos (*La poderosa*, 2016; *Mundo villa*, 2016; *Nuestras voces*, 2016; *Nueva Ciudad*, 2016, entre otros). Estos jóvenes daban cuenta perfectamente de los actores involucrados en las problemáticas, en tanto nombraron a Edesur y a Clarín como depositarios de sus reclamos. Por un lado, la empresa Edesur fue entonces demandada por las organizaciones barriales y organismos gubernamentales por focalizar los cortes en la población más vulnerable, perjudicando selectivamente a los habitantes de la villa 21. Por otra parte, la problemática con el Grupo Clarín es de larga data en tanto en los años 90 la empresa construyó un muro y una garita en su planta de impresión gráfica emplazada en las inmediaciones del Riachuelo en la Villa 21, que no sólo cortaba la libre circulación de sus habitantes sino también el acceso a una de las centrales de luz de la zona, bloqueando el ingreso a la empresa Edesur para las reparaciones correspondientes. Luego de distintos fallos judiciales para que se derribe el muro y consecutivas apelaciones, los habitantes aseguran que Clarín abastece de luz a dicha zona y realizan reclamos también allí ante los cortes.

Durante otra entrevista grupal, las jóvenes identificaron como información que le compartirían a alguien recién arribado el caso de la muerte de un adolescente del barrio. Por eso les parecía importante que supiera “cómo se están manejando en el barrio...que te van a robar, que no tenés que salir a la noche para no terminar mal. Podes venir muy tarde y te pueden estar espiando y te pueden entrar en tu casa. Viste los chorritos están en la calle y te ofrecen las cosas”. (Entrevista grupal 4: estudiantes mujeres Dalia - Laura)

En el segundo ejemplo, surgieron temas policiales y de inseguridad barrial, cuestiones que emergen reiteradas veces como preocupación de los jóvenes. Esto no es de ninguna manera casual ni esporádico y se vincula estrictamente con una situación de alta vulnerabilidad en la que inciden tanto factores ligados a delincuencia al interior de la Villa 21, así como de abuso de poder por parte de las fuerzas de seguridad.

En los últimos años han cobrado especial relevancia casos ligados a jóvenes que han sufrido agresiones y torturas y se ha engrosado la estadística de “gatillo fácil”. Según datos difundidos por el Instituto de Investigaciones del Consejo de la Magistratura de Argentina, tres de cada diez crímenes en Buenos Aires se han producido en este asentamiento. Un informe de Correpi (2016) indica que solo en 2016 se contaban 241 casos de muertes ligadas al aparato represivo estatal, lo cual representa una muerte cada 25 horas. El mayor porcentaje concentrado en Buenos Aires, con absoluta preeminencia de las víctimas jóvenes: el 49 % corresponde al segmento de 15 a 25 años. Si se suman los de menos de 35, se llega al 86 % del total.

En los ejemplos citados no sólo no surgieron temas de agenda mediática, sino que además se nombraron cuestiones personales y barriales.

Con el objetivo de ahondar en la cuestión de la circulación, realicé consultas acerca de cómo se enteraron de dicha información; en dónde estaban cuando se enteraron; y cómo le transmitirían esa información a alguien si tuvieran que hacerlo.

D.- Me enteré a través de Facebook. Estaba en mi casa. Y se lo diría por WhatsApp y mandaría una captura de pantalla del chico: “¿Viste quien murió? ¿Viste qué pasó?”. (Entrevista grupal 4: estudiantes mujeres Dalila y Laura)

Las jóvenes cuentan que usan mayormente dos redes (Facebook y WhatsApp) nucleadas en un mismo dispositivo (celular). Abrir la red social desde el celular les permite tomar una captura de pantalla y reenviarla por WhatsApp, priorizando la relevancia de la imagen visual y la fluidez del intercambio. Entran en juego entonces las tecnologías digitales en tanto herramientas de inmediatez. Facebook, Google y WhatsApp emergen en los discursos como los más utilizados a la hora de buscar información, también como dispositivos en los que “aparecen” noticias no buscadas directamente sino más bien encontradas o sugeridas por la web a través del *scrolling* en las redes según las preferencias y el uso que hacen de las mismas; o bien como medios que derivan a otras fuentes informativas. Los celulares se constituyen en un dispositivo predilecto que habilita la comunicación inmediata tanto a través de la llamada o el mensaje de texto, así como el acceso a internet y por ende a aplicaciones y redes sociales que les proveen información que podrán luego utilizar o descartar en función de su decisión y la elección del momento y lugar de su consumo. La movilidad que brinda el celular, en un territorio en el que la circulación es primordial y a la vez limitada, podría explicar su relevancia.

Aun así, resulta también notorio como práctica recurrente el hecho de que los jóvenes manifiesten por un lado la necesidad de corroborar la información en el cara a cara o bien que utilicen el mensaje para provocar un posterior encuentro informativo, cobrando nuevamente relevancia el aspecto territorial.

(Sobre la muerte de un conocido)

G.– Y le contaría así de frente lo que pasó.

x.– Pero ¿cómo?, ¿por el celular?

G.– No así frente a frente, solo el celular lo usaría para decirle que venga rápido para contarle”. (Entrevista grupal 1: estudiantes hombres Javier-Gastón)

En muchos casos surgía la necesidad de cotejar con los allegados en especial en temas ligados a la inseguridad barrial. Esto resultaba una estrategia fundamental de chequeo en espacios en los que la información que circula refiere a cuestiones que hacen a la supervivencia como por ejemplo las muertes de compañeros y conocidos, los problemas de servicios y la falta de infraestructura, que conlleva inundaciones, incendios, desbordes cloacales, entre otros, en sus propios hogares. Aquí es donde el concepto de consumo puede ser discutido en tanto los jóvenes son activos productores de sentidos, creando “apropiaciones desiguales” (Benítez Larghi, 2014), mixturas de lo recibido vía “medios” y la percepción codificada por su propio entorno.

Los temas que son relevantes para la agenda mediática (en ese momento las Olimpiadas y el aumento de tarifas de los servicios por citar ejemplos) o los programas con mayor *rating* como las telenovelas del *prime time*, no dejan de ser consumidos por los jóvenes de la villa 21. Pero a estos se les suman otros, ligados a la cultura barrial y local, consumos invisibilizados por la estética dominante, por los cuestionarios y encuestas nacionales que necesitan de encasillamientos y tipificaciones que resultan en la categoría de “no informados”.

Los medios en la mira

Esto nos lleva, por último, a hacer referencia a la mirada de estos jóvenes respecto de los medios

que consumen. No es menor que manifiesten en muchas ocasiones un posicionamiento crítico respecto de la veracidad de la información, ya sea mediática o interpersonal.

E.– Y están las medio mentiras y las verdaderas y uno no sabe qué creer.

Hay veces que pasa algo acá en el barrio, por ejemplo, la otra vez que tiran versiones de lo que pasó según lo que le contaron y otro viene y te cuenta otra cosa, entonces no es todo preciso. Hasta que vos vas y te enterás cómo fue en la realidad. (Emanuel)

A.– Mienten mucho (...) Dijeron que los pararon en un semáforo y le robaron todo. Yo me estallaba de risa porque acá no hay semáforos. O sea yo salía del colegio, diciendo todos la misma información y yo me reí sarpadamente. (Adela)

Por otro lado, identifican las distintas versiones de los hechos, así como su tratamiento diferencial en los medios de comunicación.

x.– O sea que dicen que sirven por un lado, porque te enterás de algunas cosas. –¿Cómo qué?

F.– Como cosas del país.

C.– O de algún amigo.

x.– Y por el otro lado no sirven...

F.– No porque, corte, las páginas buscan like, si vos pones algo de mentira como que agarran y les dan de comer los like.

(Entrevista grupal 2: estudiantes mixto Fabia-Cristian-Esteban)

En estos intercambios se trasluce la conciencia como consumidores de que los medios y sitios web tienen necesidad de generar audiencias, así como la utilización de recursos como la multiplicación de versiones no del todo fieles o la incorporación de datos no chequeados para sostener la atención de los públicos.

P.– Si me dice de fútbol, capaz que sí. Bah, si le creo, porque no va a mentir.

x.– ¿Y otras cosas?

P.– Y si es noticia no.

m.– A veces pasan cosas reales.

J.– No se puede saber si te está diciendo la verdad o la mentira”

(Entrevista grupal 3: estudiantes mixto Pedro- Mirna- Celeste- Jonathan)

En algunos casos, resultaba evidente que el trabajo sobre el sesgo mediático en especial respecto al tratamiento sobre la villa y sus habitantes era consecuencia de un trabajo previo de las instituciones barriales, en especial del colegio. Los jóvenes estaban especialmente atentos al análisis entre la brecha del discurso mediático y la “realidad” del barrio.

L.– Que algunas veces dicen la verdad y otras veces exageran. Exageran los problemas que hay.

D.– Como cuando muestran las villas, muestran lo peor. No muestran las cosas lindas. Por

ejemplo, cuando muestran, muestran el Riachuelo, la villa Zavaleta. No muestran la casa de la Cultura, las casas por acá, el colegio. (Entrevista grupal 4: estudiantes mujeres Dalila y Laura)

El hecho de que observen de cerca las diferencias entre los hechos que ocurren en la villa y el tratamiento sesgado que tienen esos hechos y sus protagonistas en las noticias, sumado al trabajo que realiza la escuela y sus docentes para evidenciar los prejuicios de los medios de comunicación y de la población externa a la villa respecto de sus habitantes, favorecen que los jóvenes tengan una elevada conciencia de la no neutralidad mediática. Aun así, esa mirada crítica que ha sido “enseñada”, no parece ser tan evidente en temáticas que no son cercanas y a las que manifiestan creerles o no saber identificar “cuál es la verdad y la mentira”: “D.– Si, sirven para informarte. Yo creo mucho. Después me pongo a pensar y capaz que es mentira. Pero les crees”. (Entrevista grupal 4: estudiantes mujeres Dalila y Laura). En cuanto a cuestiones locales, muestran un conocimiento más profundo y mayor seguridad respecto de la veracidad o no del tratamiento de los temas, lo cual es producto primordialmente de la experiencia propia.

C.– (...) Y yo sabía que lo mató porque salí afuera y ahí estaban las brigadas arriba escondidas y el pibe me dijo “fijate si están ahí”. Entré a la casa de él y le dije sí. Y la brigada se esconde como ciruja, fuman todo y son policías.

Ch.– Vos lo ves sucio y todo pero son policías

C.– Te das cuenta mayormente por una cara.

x.– ¿Y vos te das cuenta si los ves?

C.– Yo cuando mataron al hermano de mi mejor amiga lo mataron los autos esos viste.

Y.– En Soldati lo mataron.

C.– Porque era chorro. Y en el noticiero dijeron cómo te pagan con porro y después dicen cómo tenés que hacer, tenés que estar todo el día en una esquina vivir ahí en la esquina y avisar a los chorros, nada que ver todo eso es puro... es mentira eso.

(...)

x.– Lo que pasan en la tele, ¿es parecido a lo que ustedes saben que pasa acá?

Y.– Acá es más fuerte.

Ch.– Acá es sin filtro.

x.– ¿Que serían filtros?

Ch.– Tapan, tapan las cosas.

Y.– Si vos te vas a los noticieros ponele cuando van a entrevistar como que no le cuentan todo tampoco.

C.– Nosotros como que nos conocemos y sabemos todo... pero uno cuando viene así, lo que te dice otra persona no importa.

(Entrevista grupal 5: estudiantes mujeres Chiara-Yanina-Carolina)

De manera que no solo existe una reflexión respecto de la distancia entre la realidad y la espectacularización que realizan los medios de comunicación para transmitirla, también existe una gran conciencia de que la información que circula en el territorio exige ser codificada por quienes comparten dichos códigos, debido a que puede mostrarse parcializada,

sesgada en función del interlocutor. Reflexionando sobre mi propia presencia como investigadora, en tanto externa a la villa 21, reparé en que los jóvenes eran conscientes de que quien los entrevistaba no poseía todas las herramientas para distinguir la veracidad de la información que circula.

x.- ¿Y un amigo qué nivel de confianza tiene?

J.- A él le creo, pero a otros ni en pedo.

(...)

G.- Pero es que depende de quién sea, y a veces algunos exageran para quedar mejor.

x.- Pero si viene él y te cuenta algo que no viste ¿le crees?

J.- Y depende, si abre mucho los ojos no le creo. Pero si me cuenta tranquilo, sí". (Entrevista grupal 1: estudiantes hombres Javier- Gastón)

Esta performatividad de gestos y miradas, que se construye en las prácticas más rutinarias y cotidianas, en la circulación de cuerpos y saberes en el territorio, resulta en el uso compartido de códigos específicos que deviene en una particularización *quetizante* del villero, una construcción ficticia de un "adentro" y un "afuera". Construcción que no es un simple producto de la conformación de lo que a esta altura es posible denominar "cultura villera", sino de un distanciamiento que marca una frontera física y simbólica realizada por actores e instituciones que estigmatizan al habitante de la villa que, en los hechos, se encuentra integrado estructuralmente en la sociedad mayor.

Siguiendo a Ramiro Segura, "la segregación residencial no se traduce necesariamente en exclusión social (en sentido estricto) pero tiene como efecto la socialización en espacios homogéneos, proceso que refuerza la segregación y tiende a la exclusión" (2006: 22).

Como se mencionó en la nota al pie nro. 2, los jóvenes no siempre se identifican⁸ discursivamente como "villeros" debido a la carga estigmatizante que el afuera realiza sobre la palabra (que no siempre condice con el lugar de residencia sino también con la idea de marginación, baja cultura y falta de educación o modales). Aun así, en contextos específicos, a veces colectivos y en general con una intencionalidad contestataria, se nombran a sí mismos como villeros apropiándose y resignificando dicho término. De manera que movilizan con sentido propio esta identificación, en un juego entre el ser nombrado y el nombrarse.

La reflexión sobre el intercambio mutuamente influyente entre las singularidades e historias individuales, por un lado, y las macroestructuras, las globalidades por otro, conlleva a poner el foco en la finura de estas liminaridades y fronteras.

8 Morley (1996) plantea que para analizar el nexo entre los compromisos massmediáticos de la gente y la situación social y su sistema de sentido, se debe examinar el contexto social antes que el individuo, reemplazar la idea de las necesidades personales por la de contradicción estructural e introducir el concepto de subcultura, que representa "los sentidos y los medios de expresión acumulados a través de los cuales los grupos que se encuentran en posiciones estructurales subordinadas intentan negociar con el sistema de sentido dominante u oponerse a él. Es así como ellas proporcionan una cantidad de recursos simbólicos a los que pueden apelar individuos o grupos particulares cuando intentan explicar su propia situación específica y construirse una identidad viable" (Murdock, 1973: 213-4 en Morley 1996).

Reflexiones finales

A través de este trabajo de investigación hemos dado cuenta de que existen dimensiones no mediáticas como la territorialidad que son destacables, incluso en un contexto mediado informáticamente, y que se equiparan e intersectan con otras variables como la virtualidad. En las entrevistas en profundidad individuales y grupales surge un submundo de intercambios territoriales en el que participaban redes de sujetos e instituciones que brindan otro tipo de información, no mediática. Como “la bamba” que describe de Ípola (2005) como fenómeno discursivo que sólo cobra existencia si es producido, puesto en circulación y recibido por sujetos particulares en un tiempo y espacio también determinado: en ese caso los presos políticos; los rumores de la villa 21 también se constituyen como información tanto o más valiosa para sus interlocutores como lo pueden ser las últimas decisiones financieras tomadas por el gabinete de ministros de economía para la Nación, por citar un ejemplo de agenda, massmediático y legítimamente hegemónico.

Por otra parte, las estadísticas nacionales dejan ver que el acceso a los medios y dispositivos tradicionales y digitales no es con fines informativos. Pareciera, en definitiva, que los jóvenes no se informan porque no lo hacen a través de los medios tradicionales. Esto no resulta llamativo ya que en sus propios discursos no consideran estar informados en lo cotidiano de los temas de agenda consumidos a través de dichos medios. Sin embargo, acceden a información que hace a sus intereses particulares a través de otros dispositivos como las tecnologías digitales. En el caso que aquí nos compete, los jóvenes de la Villa 21 incluso dan cuenta de un interés mayor por los temas barriales, de los cuales tienen conocimiento tanto a través de las tecnologías digitales como de otros dispositivos como los carteles, folletos, comunicación de organizaciones e instituciones, los medios locales (radios y diarios villeros) y por supuesto el boca en boca.

Un análisis que pone de manifiesto las apropiaciones desiguales no excluye de ninguna manera un análisis que considere también las desigualdades informacionales. La hegemonía de los medios, que se da tanto a través de la concentración y convergencia mediáticos, así como de la imposición de agendas a través de la circulación y re-circulación de temas con un enfoque y línea editorial que parecen casi inalterables respecto de su versión primigenia, deviene en una unicidad discursiva expandida.

Las tecnologías digitales abren espacios y nuevas formas de interacciones ampliadas tanto en su alcance territorial como en su abordaje, pero aún reducidas en la selectividad de las voces y culturas que se abordan y en la perspectiva desde la cual se las aborda. Así, se da una paradoja que ha sido largamente criticada por el sentido común en la cual, por ejemplo, la penetración del mercado de los dispositivos móviles ha puesto tecnologías de punta y contenidos globales al alcance de personas que poseen grandes carencias materiales. De manera que más y más personas acceden a dispositivos, medios y contenidos que versan sobre lo mismo, de manera similar, en tanto han sido producidos por periodistas, comunicadores, escritores reconocidos en su campo, y circulan a través de editoriales o bien son filtrados por buscadores de la *web* que dictaminan en líneas generales qué formas y contenidos son legítimos y cuáles no lo son. El destino de estos últimos, los ilegítimos, es un tránsito sosegado por espacios poco reconocidos, casi olvidados y con escasa repercusión en el debate público.

Para nuestros interlocutores hay otra información que cobra gran relevancia y que se menciona en mucha mayor medida en tanto aborda asuntos que hacen a su supervivencia, por lo que conocerla se torna una cuestión literalmente de vida o muerte. Subestimar la relevancia de este tipo de información es subestimar el “*know how villero*”, por usar un término que compatibilice las referencias corporativas internacionales que gozan de buena estima y las estigmatizaciones locales. Saber los movimientos y formas de actuar de las fuerzas armadas del Estado, en especial para los jóvenes de la zona que han sufrido abusos de poder y han sido las mayores víctimas de gatillo fácil; poder identificar a las autoridades de la villa, a las organizaciones, empresas e instituciones que son depositarios de sus reclamos; los mecanismos para obtener ayuda material o becas que les permitan valerse de recursos; conocer las actividades de los centros culturales, partidos políticos, fundaciones, capillas, que brindan talleres gratuitos y habilitan espacios colectivos de intercambio; reconocer el valor de la información local, utilizando fuentes alternativas como los medios comunitarios, alternativos y villeros (*La Garganta Poderosa, Mundo Villa, Radio Gráfica 89.3, Radio la Caterna*, etc.), así como los anuncios y el boca en boca, entre otros, representan como mínimo algunos ejemplos de que estos jóvenes no sólo no están desinformados, sino que además poseen lo que podemos denominar en términos de Schiller “información socialmente necesaria” para moverse en su contexto, es decir aquella que necesita el ciudadano para decidir sus acciones políticas, económicas y sociales.

En otras palabras, la información que los jóvenes consumen a través de los medios es básicamente Infotainment con un objetivo principal ligado al entretenimiento y la socialización, consumo que emerge en primera instancia al consultar abiertamente sobre sus hábitos mediáticos y que llevaría a la conocida conclusión de desinformación juvenil. La información local, aquella que circula en el territorio ya sea a través de los medios locales, los actores e instituciones que habitan la villa, es la información que podemos denominar como socialmente necesaria para estos jóvenes.

La cercanía favorece que los jóvenes tengan una elevada conciencia de la no neutralidad mediática, de la desigualdad en el tratamiento de los temas barriales y de la estigmatización que padecen sus habitantes y por ende una cierta exigencia de su “derecho a ser vistos” sin estigmatizaciones ni reduccionismos. Estos jóvenes poseen conciencia de la posición que ocupan, una mirada crítica de los medios y una perspectiva metamediática desde la cual refieren a la mirada que los medios tienen y reproducen sobre ellos. Se reconocen así como sujetos de derechos y a la vez, paradójicamente, como sujetos estigmatizados, carentes de derechos. Son críticos de la información a la que acceden tanto a través de los medios como de la información que circula barrialmente, pero registran que tienen más posibilidades de reconocer los sesgos, subjetividades y línea editorial de los medios hegemónicos cuando tratan los temas locales, no así cuando tratan otros de agenda pública. Aquella pericia para reconocer la mentira local se convierte en duda e incapacidad de diferenciar la información “falsa” de la “verdadera” en temas de agenda.

Realizamos aquí un acercamiento a un joven escolarizado y a la vez segregado. Las variables etaria, socioeconómica e institucional ayudan en su definición primera y en el cotejo con datos y estadísticas secundarios, pero también la autopercepción conforma una identidad de lo juvenil atravesada por usos, consumos y hábitos. “La ciudadanía juvenil sería, desde la

perspectiva cultural, una performatividad que acoge nuevas formas de incursión y articulación a lo social y político. Esta performatividad permite, en el ámbito de lo juvenil, culturizar lo político, ver y hacer política desde la cultura, desde la vida cotidiana” (Muñoz González y Muñoz Gaviria ,2008: 227). Pensamos estas especificidades en términos de ciudadanía informativa, retomando una noción ampliada de la información que se acerca a la performatividad, a las apropiaciones desiguales, a las prácticas cotidianas de estos jóvenes.

Entonces, ¿Cómo abordar la idea de infóricos e infopobres cuando la información que es socialmente necesaria para moverse en el mundo varía? Desde una mirada que analiza la diferencia como desigualdad, se trataría entonces de una ciudadanía a medias, en tanto son ciudadanos que acceden a la información que se les presenta como necesaria para habitar el contexto Villa 21, aunque no son reconocidos por el afuera como ciudadanos y por ende privados de recursos materiales y simbólicos. Se trataría de un círculo vicioso en el cual la carencia de recursos materiales les impide el acceso total a la información hegemónica y legitimada⁹, que les brindaría un pase a la ciudadanía plena, que habilita a su vez una circulación por el afuera¹⁰, un afuera que les niega los recursos y cuya carencia los identifica como parte de los sectores populares.

Es aquí donde entran en juego las desigualdades infocomunicacionales ligadas a la marginación de culturas y memorias; y aquellas que se enfocan desde el punto de vista del receptor en tanto derecho a ser visto. Aquí, donde se manifiesta sin tapujos la situación de *deprivación cultural*, en la cual si para algunos se trata de ausencia de dispositivos para comprender, respetar o entender la cultura del otro, para otros significa el camino que deben recorrer las culturas otras para volverse semejantes a las culturas dominantes. De esta manera, en palabras de Ford (2005), se les aplica a los ciudadanos “sub-standard” (por clase, etnia etc.) una educación compensatoria o prácticas correctivas. Una discriminación positiva que ejerce una violencia simbólica que muestra a estos otros como culturalmente deficientes.

El presente trabajo de investigación se insertó en un enfoque que pretendía resaltar las particularidades del caso retomando siempre el juego territorial, institucional, gubernamental, agencial del que forma parte dicho caso. En otras palabras, echar luz sobre un localismo largamente subestimado con el cuidado de no enajenarlo, individualizarlo al punto de que se torne un orientalismo demasiado lejano para entender su lugar estratégico en el statu quo de los micropoderes, en términos foucaultianos. Se trata, en definitiva, de exhortar a una producción

9 Por un lado, en este artículo desarrollamos el punto ligado a que en las encuestas los jóvenes dicen no consumir medios de comunicación tradicionales (excepto la tv) y si lo hacen es como Infotainment (lo cual puede asociarse a la variable generacional). Asimismo, se manifestó en la introducción que la zona sur y en especial la villa 21 presenta características de escasa circulación de bienes e información por una cuestión de infraestructura y servicios. Por otra parte, hicimos alusión en diversas ocasiones al hecho de que en las distintas charlas y ejercicios planteados no emergen espontáneamente temas de agenda. Aquí la razón puede ser por desconocimiento o por falta de interés entre otros.

Ahora bien, en la investigación no se ahonda en las razones o causas de esta inaccesibilidad a “información legítima” sino que se señala que tienen dificultades de acceso material por un lado y que los temas de agenda no suelen emerger, por el otro. Esto podría ahondarse en investigaciones que, por ejemplo, aborden perspectivas que vinculan la falta de interés como un tipo específico de obstáculo al acceso.

10 Estos jóvenes relataban una escasa necesidad de salir fuera de la villa 21, por ende, la información recabada y la relevancia de dicha información se relaciona con esta circulación territorial. De manera que se reconoce que, en el caso de una población más adulta, probablemente estos emergentes sufran variaciones en función de otro tipo de acceso a la información y de otras necesidades de circulación territorial.

académica con miras a analizar el campo particularizado en función de una globalidad que permita por ejemplo entender a la política pública no como mera resolución de carencias, sino también como productora y reproductora de dichas desigualdades, en tanto actor también particular de un sistema jerarquizado.

Bibliografía

- Benítez Larghi Sebastián, Lemus, Magdalena, Moguillansky, Marina y Welschinger Lascano, Nicolás (2014). “Más allá del tecnologicismo, más acá del miserabilismo digital”, en *Ensamblés*, N° 1, 2014, pp. 57-81.
- Carman, María (2011). *Las trampas de la naturaleza: medio ambiente y segregación en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica. 288 p. ISBN 978-950-557-863-4
- Carman, María, Vieira da Cunha, Neiva y Segura, Ramiro (coord.) (2013). *Segregación y diferencia en la ciudad*. Quito, FLACSO, Sede Ecuador: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda.
- Codino, Rodrigo (2016) *Informe sobre homicidios 2016: Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. Consejo de la Magistratura de la Nación, 2017.
- Correpi (2016). *Informe anual de la situación represiva nacional. Presentación del archivo de personas asesinadas por el aparato represivo estatal*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/334187177/Informe-Correpi-2016> , acceso 15 de junio de 2018.
- De Ípola, Emilio (2005). *La bamba. Acerca del rumor carcelario y otros ensayos*. Buenos Aires. Siglo veintiuno editores. ISBN 978-987-1220-33-5
- Ford, Aníbal (2005). *Resto del mundo. Nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales*. Buenos Aires, Norma.
- Ford, Aníbal (1999). *La marca de la bestia: identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires, Norma.
- García Canclini, Néstor (1987): “Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?” en *Diálogos de la comunicación*, 1987, N°. 17, ISSN 1813-9248.
- García Canclini, Néstor (1999). “El consumo cultural. Una propuesta teórica” en Sunkel, G. (edit.), *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- García Canclini, Néstor (2007). *Lectores, espectadores e internautas*, Gedisa, 136 pp
- Grimson, Alejandro y Varela, Mirta (1999). *Audiencias, cultura y poder: Estudios sobre la televisión*. Buenos Aires, Eudeba.
- Indec (2015). *Encuesta Nacional sobre Acceso y Uso de Tecnologías de la Información y la Comunicación (ENTIC) Informe preliminar sobre indicadores básicos de acceso y uso*. Resultados de mayo-julio de 2015, documento electrónico: https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/entic_10_15.pdf , acceso 20 de marzo de 2018.
- Indec (2017). “Acceso y uso de tecnologías de la información y la comunicación. EPH Cuarto trimestre de 2016” en *Informes Técnicos*, vol. 1 n° 167 Ciencia y tecnología. ISSN 2545-6768.
- Indec (2017). *Encuesta Anual de Hogares Urbanos (EAHU)* - Instituto Nacional de Estadística y Censos. Base de datos, documento electrónico: https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?page_id=35782, acceso 12 de enero de 2018.
- Kessler, Gabriel (2002). “De proveedores, amigos vecinos y ‘bardereros’: acerca del trabajo, delito y

- sociabilidad en jóvenes del gran Buenos Aires” en Becaria, Luís (comp) *Sociedad y sociabilidad en la argentina de los 90*. Buenos Aires, Biblos.
- La Poderosa (2016). “El fixture de los cortes de luz”, *La Poderosa*, documento electrónico: <http://www.lapoderosa.org.ar/2016/08/el-fixture-de-los-cortes-de-luz/>, acceso 25 de marzo de 2018.
- Martini Stella (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Buenos Aires, Norma. ISBN: 9789879334768
- Mata, María Cristina (2006). “Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación”. *Fronteiras - estudos midiáticos*, VIII (1). pp. 5-15.
- Merklen, Denis (2000). “Vivir en los márgenes: la lógica del cazador. Notas sobre sociabilidad y cultura en los asentamientos del Gran Buenos Aires hacia fines de los 90” en: M. Svampa (ed.) *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos.
- Miguez, Daniel y Seman, Pablo (2006). “Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales”, en *Entre Santos Cumbias y Piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires, Biblos.
- Morley, D. (1996). “Interpretar televisión: la audiencia de Nationwide” en *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Amorrortu, Buenos Aires, pp. 111-147 Peterson, R.A. & Kern, RM, (1996). Changing highbrow taste: from snob to omnivore, *American Sociological Review*, vol. 61, n. 5, Octubre, pp. 900-907.
- Mundo Villa (2016). “Vecinos de la Villa 31 reclaman una respuesta frente a los cortes de luz”, *Mundo Villa*, documento electrónico: <https://mundovilla.com/vecinos-de-la-villa-31-reclaman-una-respuesta-frente-a-los-cortes-de-luz/>, acceso 23 de junio de 2018.
- Muñoz González, Germán; Muñoz Gaviria, Diego Alejandro (2008). “La ciudadanía juvenil como ciudadanía cultural: una aproximación teórica desde los estudios culturales”. En *Revista argentina de sociología*, Argentina, Vól. 6 Núm. 11.
- Romero, Carlos (2016). “Edesur y Larreta castigan a los pobres”, *Nuestras Voces* documento electrónico: <http://www.nuestrasvoces.com.ar/entendiendo-las-noticias/edesur-y-larreta-castigan-a-los-pobres/>, acceso 25 de marzo de 2018.
- Nueva Ciudad (2016). “Cortes de luz masivos en las villas 21-24 y Zavaleta”. *Nueva Ciudad*, documento electrónico: <http://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201607/27267-cortes-de-luz-masivos-en-las-villas-21-24-y-zavaleta.html>, acceso 25 de marzo de 2018.
- Orozco Gómez, Guillermo (2000). “Travesías y desafíos de la investigación de la recepción en América Latina” en *Comunicación y Sociedad* (DECS, Universidad de Guadalajara), núm. 38, julio-diciembre, pp. 11-3
- Schiller, Herbert (1996). *Information Inequality*, Routledge, Nueva York.
- Segura, Ramiro (2006). “Segregación residencial, fronteras urbanas y movilidad territorial. Un acercamiento etnográfico”. *Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social Cuadernos* (Ides), documento electrónico: <http://www.ides.org.ar/areasdeinvestigacion/cuadernos.jsp>, acceso: 15 de junio de 2019
- SInCA (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*, documento electrónico: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>, acceso 29 de mayo de 2018.
- Sunkel, Guillermo (2014). “El consumo cultural en la investigación en comunicaciones en América Latina”. *Contornos. Signo y Pensamiento* 12.45: 9-24.

El sabor de la cultura

Gastronomía, cultura y barrio como nuevas formas de “consumir la ciudad”

Mariel de Vita¹

Paula Rosa²

Resumen

La Subsecretaría de Bienestar Ciudadano del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, a través de la Dirección General de Desarrollo Gastronómico, desarrolla diferentes iniciativas gastronómicas: mercados, ferias, eventos culinarios y patios gastronómicos. Estos últimos, por un lado, están destinados a atraer a un habitante de la ciudad que se encuentra interpelado por estas propuestas para reencontrarse con su identidad y su historia, atraído por una imagen de su propia ciudad festiva, de disfrute y consumo, y, por el otro, apuntan a “lo típicamente porteño” como atractivo turístico a partir de la conjunción de lo barrial y la gastronomía como la llave de acceso a la cultura auténtica de la ciudad. Estos impulsos, desarrollados desde la iniciativa gubernamental #BACapitalGastronómica, se relacionan con una forma de “hacer ciudad” que articula de manera creciente la gestión pública-privada. Este artículo se centra en el análisis de dos patios ubicados en terrenos públicos de los barrios de Parque Patricios y Caballito. Estos sitios, impulsados y promocionados por el GCBA y administrados por una empresa privada, condensan los tres ejes en los cuales se basan estas iniciativas gubernamentales: gastronomía, cultura local y barrios tradicionales. Palabras claves: patios gastronómicos, políticas públicas urbanas, CABA, cultura, autenticidad, consumo.

Abstract

The Undersecretariat of Public Welfare of the Government of the City of Buenos Aires, through the General Directorate of Gastronomic Development, develops different gastronomic initiatives: markets, fairs, culinary events and gastronomic courtyards. The latter, on the one hand, are intended to attract an inhabitant of the city who is challenged by these proposals to meet their identity and history, attracted by an image of their own festive city, of enjoyment and consumption, and, on the other, they point to “the typically *porteño*” as a tourist attraction from the conjunction of neighborhood and gastronomy as the key to access to the authentic culture of the city. These impulses, developed from the government initiative # BACapitalGastronómica, are related to a way of “making a city” that increasingly articulates public-private management. This article focuses on the analysis of two courtyards located on public land in the neighborhoods of Parque Patricios and Caballito. These sites, promoted by the GCBA and managed by a private company, condense the three axes on which these government initiatives are based: gastronomy, local culture and traditional neighborhoods. Key words: Gastronomic courtyards; urban public policies; City of Buenos Aires; culture; consumption.

1 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

2 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Centro de Estudios Urbanos y Regionales.

Introducción

Durante la última década, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (en adelante GCBA) impulsa el desarrollo de propuestas gastronómicas en diferentes barrios de la ciudad. La iniciativa que motoriza estas propuestas se denomina #BACapitalGastronómica. A partir de esta se diseñan paseos gastronómicos con distintos formatos y características (mercados, ferias, eventos culinarios, etc.) pero que tienen en común el objetivo de posicionar a la Ciudad de Buenos Aires como la *Capital Gastronómica de Iberoamérica*.

Desde la Dirección General de Desarrollo Gastronómico surge en el año 2016 una iniciativa con características novedosas denominada *patios gastronómicos*, de la cual es posible observar una creciente y reciente proliferación³. Estos se caracterizan por lograr condensar en su diseño, estética y organización, los tres ejes que se buscan potenciar y visibilizar desde el gobierno local para construir una ciudad atractiva: la gastronomía, la cultura porteña y los barrios tradicionales. Estos ejes se vinculan con la utilización de “lo local” y “lo histórico” como elementos atrayentes tanto para los residentes de la ciudad como para los turistas por ser considerados una expresión de lo “auténticamente porteño”.

El presente artículo se centrará en el análisis del Patio de los Lecheros, ubicado en el barrio de Caballito, y el Patio de Parque Patricios, localizado en el barrio de Parque Patricios, los cuales fueron inaugurados en los años 2016 y 2019 respectivamente. Estos patios fueron seleccionados dado que tienen la particularidad de estar localizados en barrios que no son turísticos, de funcionar en terrenos públicos, de ser promovidos, impulsados y publicitados por el GCBA como parte de la agenda cultural y turística de la ciudad a través de la iniciativa #BACapitalGastronómica, pero gestionados por empresas privadas lo que da cuenta de un tipo particular de gestión urbana.

Este artículo se propone caracterizar ambos patios gastronómicos en relación a cómo se propone desde allí un tipo de experiencia de consumo que conjuga elementos de la historia local, de la identidad barrial y de ciertos rasgos de su cultura, en mixtura con propuestas gastronómicas, estéticas y actividades que apuntan a pautas de consumo globales y estilizadas reforzando ciertos sentidos y construcciones sobre estos sitios que resultan atractivos para los visitantes tanto sean locales como internacionales.

El análisis presentado en este artículo surge de un estudio exploratorio en desarrollo basado en un enfoque metodológico cualitativo. En esta primera etapa de la indagación se realizaron entrevistas a referentes vecinales y se mantuvieron conversaciones informales con algunos vecinos/as de la zona, encargados, camareros/as y quienes atienden los puestos (de venta de productos orgánicos, plantas, comidas y bebidas). También se realizaron sistemáticas observaciones en ambos patios puntualizando en la distribución espacial de puestos, formas de venta, precios, tipo de comidas, tipo de público visitante, estética general, etc., y se asistió a eventos específicos como inauguraciones, fechas patrias, eventos musicales y gastronómicos varios. Asimismo, se analizaron fuentes secundarias como plataformas digitales gubernamentales, redes sociales (en particular Instagram, donde se observó una actividad más constante

3 Entre 2016 y 2019 se inauguraron el Patio de los lecheros (2016-2017), Patio Costanera Norte (noviembre 2018), Patio de Parque Patricios (enero 2019), Patio Rodrigo Bueno (agosto 2019)

en términos de promoción) y notas periodísticas de los principales diarios del país para reconstruir los posicionamientos oficiales sobre estos desarrollos.

En este artículo se sostiene a modo de hipótesis que la tríada gastronomía/cultura/barrio, plasmada en los patios gastronómicos bajo el programa #BACapitalGastronómica, propone una novedosa vía de consumo, utilizando como recursos comercializables ciertos atributos de la ciudad, invitando a los visitantes locales a conectarse con su “propia cultura” y a los visitantes extranjeros, con la “esencia” del lugar que visitan. Sin embargo, a través de estos patios, las políticas urbanas buscan fomentar, a partir de la replicabilidad de pautas globales, el consumo de los habitantes locales de mayor poder adquisitivo en (y de) su propia ciudad, cultura y patrimonio proponiendo imágenes edulcoradas, configurando particulares sentidos en torno al ocio y al tiempo libre, y segmentando y disciplinando ciertos espacios urbanos para el uso intensivo –con riesgo de ser exclusivo– del ocio y el turismo (Medina y Álvarez, 2009).

Ciudad cultural, auténtica y neoliberal

La forma de funcionamiento de los patios analizados puede pensarse como un modo de “hacer ciudad” vinculado al “empresarialismo urbano neoliberal” (Díaz Orueta, 2013). Definido como “nuevo paradigma empresarial” en manos del sector público, el empresarialismo urbano expresa una nueva modalidad de gobernanza (Cuenya y Corral, 2011: 26) que tiene como principal característica la alianza entre el sector público y el sector privado (Salinas Arreortua, 2014: 60). Esta forma de gobernar no significa la retirada del Estado de su función tradicional como planificador de la urbanización, sino que se orienta a garantizar las condiciones de acumulación del capital privado como agente concreto de urbanización (Di Virgilio y Guevara, 2014: 14).

Esta forma de “hacer y pensar” la ciudad ese enmarca en el paradigma neoliberal que ha introducido enormes cambios en las condiciones generales de la política urbana y en los modos de imaginar, percibir, diseñar y gestionar las ciudades (Janoschka, 2011). Según Ciccolella (2014), estos procesos han dado lugar al rediseño de la relación entre economía, sociedad y espacios, generando nuevas estructuras territoriales de producción, gestión y consumo en las ciudades que alejan cada vez más a la ciudad de sus funciones productivas tradicionales para ser centrales las lógicas del consumo y de los servicios avanzados. En esta dirección, las ciudades declinan su perfil como ámbito de encuentro y sociabilidad e incrementan su función como espacio de valorización del capital y condición de acumulación para los grandes inversores y empresarios locales transformando el modelo sociocultural existente y estableciendo cambios en los hábitos de consumo (*Ibidem*, 2014). Estos cambios se visualizan en que, en la actualidad, desde el hogar hasta la ciudad en su conjunto están referenciados por el consumo al punto que este es un elemento primordial en la construcción de identidades sociales y estilos de vida (Alonso, 2004). Para Moguillansky y Fischer (2017), en tanto las sociedades capitalistas occidentales actuales se reconocen como sociedades de consumo, cobran relevancia las prácticas y consumos culturales, cada vez más ubicuos e imbricados con la vida cotidiana, en tanto que es a través del consumo cultural que los individuos y grupos se identifican y diferencian, generando significados e imaginarios constitutivos de la vida social.

Este modelo se inscribe en la fase de globalización contemporánea en la que, “ante patrones más flexibles y geográficamente móviles de acumulación del capital, se expandieron las

estrategias urbanas orientadas a maximizar el atractivo del espacio local para el desarrollo capitalista y contribuir a su posicionamiento en el escenario mundial” (Cuenya y Corral, 2011: 26). Lo cual trajo aparejado la extensión de estrategias de tipo mercantil en diferentes ámbitos de la vida urbana. Desde este modelo, la ciudad, y los lugares dentro de las ciudades, son pensados como productos susceptibles de adaptarse a los requerimientos de los consumidores (Rodríguez, 2018).

En relación con lo anterior emerge la *marca ciudad* como un dispositivo simbólico destinado principalmente a potenciar las capacidades de los territorios, desplegar sus ventajas competitivas y posicionarlos nacional e internacionalmente, objetivo que, en general, se persigue a partir de la promoción del turismo con la pretensión de generar externalidades y efectos multiplicadores a futuro (Calvento, 2009). A través de esta, se espera posicionar a la ciudad en el ámbito local, regional, nacional e internacional, y simultáneamente promover sus valores y oportunidades, atraer a la ciudadanía y el interés de nuevos visitantes y capitalistas para descubrir y potenciar esas oportunidades (Molina Torres, 2010).

El turismo emerge como una actividad central dado que distintas ciudades del mundo se insertan en un mercado competitivo para la atracción de visitantes. Así, se activa de manera estratégica la revalorización de fuerzas históricas, artísticas y culturales, paisajes urbanísticos y escenificaciones que remiten a un pasado fulgurante y a nuevas y presentes experiencias de sentido (Medina y Álvarez, 2009). En este esquema turístico de “producción de sensaciones” son predilectos aquellos productos que activan los sentidos (vista, gusto, olfato, tacto y sonido), generando experiencias interculturales que apelan al disfrute por recuperar el valor de lo diverso a través de la promoción de tradiciones propias y ajenas (*Ibidem*, 2009).

La construcción de la Ciudad de Buenos Aires como destino turístico se puede vincular con la valoración de la cultura como un recurso para ser explotado económicamente en la búsqueda por diferenciarse de otras ciudades apelando a su identidad, a su gente, a su pasado o a su historia particular en el marco de la competencia global (o regional) entre ciudades (Gómez Schettini et al, 2011). Esto da una clave para comprender la revalorización de lo “histórico” o lo “antiguo” en estas ciudades competitivas, dado que construir una imagen basada en un relato identitario necesita de elementos que den cuenta de una ciudad singular o particular. En la Ciudad de Buenos Aires se puede construir esa síntesis en la figura del “barrio”, “el sur”, o el “Casco Histórico” (Zunino Singh, 2011). Medina y Álvarez (2009) vinculan esto con la *patrimonialización*, estrategia a través de la cual aquellos sitios atractivos por su valor histórico, arquitectónico o cultural se transforman y son concebidos como mercancía plausible de ser apropiada por las personas y el capital (*Ibidem*, 2009).

Lo anterior puede vincularse con la autenticidad que es entendida como una forma de presentar, promocionar y consumir atractivos turísticos (Troncoso, 2013). En lo referido a los rasgos culturales de un lugar y sus posibles interpretaciones, el grado de autenticidad puede ser un elemento para crear diferenciaciones en los productos y servicios turísticos. Así, la apelación a lo “auténticamente perteneciente” a cierta cultura o a cierto lugar agregará valor al proceso de mercantilización de determinados productos y servicios (*Ibidem*, 2013). De acuerdo con esta concepción, los lugares de destino se organizan con relación a demandas turísticas y, a la vez, la mirada turística orientará esta organización: se tendrán en cuenta los intereses

vigentes en las sociedades urbanas e industriales de las cuales parten los turistas para poner en destaque ciertas particularidades valorizadas como atractivos turísticos (*Ibidem*, 2013). Desde esta visión, la dimensión estética resulta central porque, además de comprender los procesos por los cuales discursivamente se construye una idea de los lugares, la definición de la atractividad turística involucra también acciones tendentes a acondicionar estos sitios haciendo más visibles ciertos aspectos, a la vez que, aquellos que no coincidan con la mirada turística o que se consideran inconvenientes, serán invisibilizados. Este proceso de estetización de los lugares los hará competitivos frente a otros destinos turísticos, más aún si exhiben elementos patrimoniales que refuerzan su carácter único, tal como puede considerarse lo barrial en la Ciudad de Buenos Aires que en sí mismo funcionan como certificados de autenticidad y originalidad (*Ibidem*, 2013).

En este modelo de ciudad, puede pensarse a la gastronomía como un recurso enriquecedor dado que puede aportar a la conformación de ciudades únicas y auténticas. A nivel mundial, son crecientes las experiencias gastronómicas asociadas a espacios particulares no solo para atraer turistas internacionales, sino que los propios residentes de estas ciudades se comportan cada vez más como turistas locales (González, 2018). Se trata de un tipo de sujeto consumidor global denominado *foodie*, caracterizado por ser de un alto poder adquisitivo y con alto nivel de educación al que toda ciudad le gustaría atraer ya que promueven un turismo de calidad que valora los recursos locales (*Ibidem*, 2018). Para cautivar a estos consumidores, los comercios y espacios se adaptan y cambian su oferta de acuerdo con lo buscado por quienes prefieren experiencias gastronómicas auténticas embarcándose en “aventuras urbanas gastronómicas” (*Ibidem*, 2018). La proliferación de estos espacios es parte de una “premiunización de la informalidad”, es decir, los consumidores buscan productos de alta calidad pero en espacios informales, no en restaurantes con atmósfera encorsetada y precios altos (*Ibidem*, 2018). La búsqueda por la autenticidad gastronómica está cada vez más capitalizada y comercializada poniéndose en activación ciertos circuitos que estaban tradicionalmente fuera de los turísticos. Así, la *street food* y los *food trucks*, que ya aparecen en casi todas las grandes ciudades, implican estrategias de animación cultural por demás reguladas (*Ibidem*, 2018).

Desde la gastronomía y la activación de lo auténtico, lo local y lo histórico como elementos centrales del marketing urbano es que puede entenderse la relación entre gastronomía, cultura y barrio sintetizada en los patios gastronómicos. A partir de estos, los visitantes locales y no locales tienen la posibilidad de aprehender y experimentar sensaciones provistas por la “cultura del lugar y su esencia”, en relación con las cuales las fachadas de antiguas viviendas, las calles con adoquines, la arquitectura antigua o los locales tradicionales del barrio, readaptados a partir de estéticas particulares, funcionarían como un recurso para atraer nuevos consumidores y capitales que buscan nuevos ámbitos en los cuales invertir. Por su parte, la idea de que turistas y residentes consuman y accedan a los mismos atractivos urbanos, se fundamenta en que es cada vez más difícil distinguir los espacios para los visitantes de los espacios para los locales, especialmente debido al lugar que los sectores de ocio, entretenimiento y cultura tienen en los modos de vida actuales, lo que hace que salir a comer, ir a un shopping, asistir a un concierto o visitar un museo, sea una actividad común para ambos grupos (Judd, 2003 en Rodríguez, 2018).

La gastronomía como “marca ciudad”

La iniciativa estatal #BACapitalGastronómica es impulsada por la Dirección General de Desarrollo Gastronómico de la Subsecretaría de Bienestar Ciudadano dependiente de la Vicejefatura de gobierno. La Dirección tiene a su cargo la renovación y creación de mercados y patios gastronómicos y la realización de eventos para desarrollar la industria y promover la comensalidad, según expresan en el sitio web oficial. Para llevar a cabo estos proyectos, esta Dirección se apoya en cuatro ejes principales:

- Conocer: Brindar y difundir información sobre todos los aspectos que incluye el hecho alimentario. Producto, Sociocultural, Económico y Nutricional;
- Comprar: Generar y potenciar espacios de encuentro entre la oferta y la demanda, productor/comerciante y consumidor;
- Cocinar: Reivindicar la cocina como acto cotidiano para mantener nuestra identidad cultural, para contribuir a una alimentación más saludable y como espacio de encuentro entre familias y amigos;
- Comer: Promover la comensalidad e impulsar espacios de encuentro alrededor de la comida⁴.

A partir de esto, se puede destacar que esta Dirección tiene como finalidad producir determinados sentidos e imágenes de la ciudad. Como ejemplo, uno de los objetivos que esta Dirección enuncia es: *posicionar a la Ciudad de Buenos Aires como un lugar de encuentro en donde familias, amigos y enamorados se reúnan alrededor de la mesa a comer y disfrutar los sabores de nuestra cultura*.⁵ De acuerdo con esta expresión, las costumbres locales, las tradiciones y los rituales sociales asociados a la gastronomía son recursos posibles de ser utilizados para apuntalar el desarrollo gastronómico. En este sentido, desde la Dirección General se busca: *Difundir y promocionar las costumbres, tradiciones y rituales sociales asociadas a nuestra gastronomía a través de eventos, festivales y publicaciones e impulsar a la gastronomía como motor de empleo, turismo e inclusión social*.⁶ Asimismo, tanto la Subsecretaría como la Dirección General se plantean como objetivo principal posicionar a la ciudad como la *Capital gastronómica de América Latina*.⁷ Esto permite pensar que se intentan desarrollar diferentes tipos de iniciativas gastronómicas para insertar a la ciudad en el mercado del turismo internacional y de los consumos globales. En este sentido, también es posible pensar que la iniciativa #BACapitalGastronómica forma parte de la construcción de la *marca ciudad Buenos Aires*. Esta cuestión se torna aún más evidente si se continúan leyendo las responsabilidades asumidas por la Dirección General: *Fomentar las iniciativas gastronómicas privadas que permitan el fortalecimiento de la imagen de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el mundo*.⁸

4 Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/vicejefatura/subsecretaria-de-bienestar-ciudadano/direccion-general-de-desarrollo-gastronomico> (Consultado el 18/06/2019).

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/vicejefatura/institucional-subsecretaria-de-bienestar-ciudadano> (Consultado 18/06/2019)

8 Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/vicejefatura/subsecretaria-de-bienestar-ciudadano/direccion-general-de-desarrollo-gastronomico> (Consultado el 18/06/2019)

A través del análisis de la información que brindan ambas dependencias gubernamentales se evidencian dos destinatarios diferenciados de estas iniciativas. Por un lado, es posible encontrar información sobre mercados, ferias, patios y eventos gastronómicos en los sitios oficiales dirigidos al turismo. Por ejemplo, en la subsección *Turismo en los barrios* de la sección *Turistas* del sitio web del GCBA, se les ofrece a los visitantes extranjeros la posibilidad de conocer “*espacios culturales, obras de arte urbano y la variada oferta gastronómica*” como parte de los atractivos “*que ofrecen los 48 barrios porteños*”.⁹ Según el sitio web, esta oferta barrial les brinda a los visitantes extranjeros la posibilidad de “*vivir*” Buenos Aires *como si fueran locales, y vivir las ciudades a través de la experiencia de los residentes*.¹⁰ Por otro lado, la misma información se encuentra en páginas dirigidas a los/as vecinos/as de la ciudad. Esto también se refleja en la siguiente información que surge de una nota del sitio web oficial: *Desde el gobierno porteño anunciaron 48 nuevos circuitos turísticos en los barrios de toda la Ciudad, que tanto locales como extranjeros podrán conocer en un mapa interactivo*.¹¹ El mapa interactivo de los 48 barrios porteños da cuenta de cómo, además de la gastronomía, emergen ciertas construcciones de la *barrialidad* como atractivos turísticos también. La sección invita a hacer click en alguno de los barrios señalados en el mapa: *Elegí un barrio, descubrí como un local la identidad de cada uno y ¡conocé lo más auténtico de Buenos Aires!* El barrio de Caballito emerge allí como una pieza de la ciudad atractiva por su pasado, de la cual el Patio de los Lecheros forma parte: *Actualmente, Caballito está plagado de historia: desde el antiguo Tranvía Histórico hasta el Mercado El Progreso, pasando por el Patio Lechero, sus calles son una invitación a conocer más sobre el pasado de Buenos Aires*.¹² Por su parte, el barrio de Parque Patricios también ofrece un legado histórico “digno de visitar”: *Los primeros vecinos llegaron a la zona asentándose alrededor de los viejos Mataderos del Sur, que funcionó desde 1872 hasta principios del siglo XX*.¹³ Se conjuga con este pasado una impronta moderna y de vanguardia, pero conservando aún sus rasgos populares: *Actualmente en el barrio funciona la sede de la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en un edificio ultra moderno diseñado por Norman Foster. Además, en Parque Patricios está el estadio del Club Atlético Huracán, donde juega el equipo conocido como “el Globo”*.¹⁴

Si bien se encuentran diferenciados ambos destinatarios, son atraídos con la misma propuesta: conocer lo “auténtico” de la ciudad, lo que no fue modificado con las modas ni el paso del tiempo. En este caso, la “esencia” de la ciudad de Buenos Aires, estaría cristalizada en su gastronomía y en el legado histórico de sus barrios tradicionales. De esta manera, tanto locales como turistas son interpelados por la gastronomía local y los sentidos asociados como un bien que puede ser consumido no solo como producto (por ejemplo, un alimento), sino como

9 Recuperado de: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/turismo-por-barrios> (Consultado 05/07/2019).

10 Recuperado de: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/turismo-noticias/boom-tur%C3%ADstico-la-ciudad-incorpora-m%C3%A1s-de-1000-puntos-de-inter%C3%A9s-tur%C3%ADstico-en-toda> (Consultado 05/07/2019).

11 Recuperado de: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/turismo-noticias/boom-tur%C3%ADstico-la-ciudad-incorpora-m%C3%A1s-de-1000-puntos-de-inter%C3%A9s-tur%C3%ADstico-en-toda> (Consultado 05/07/2019).

12 Recuperado de: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/barrio-caballito> (Consultado 5/11/2019).

13 Recuperado de: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/barrio-parque-patricios> (Consultado 5/11/2019).

14 Ibidem.

experiencia (por ejemplo, compartir con amigos, experimentar lo auténtico de la cultura porteña, re-encontrarse con la identidad local y la historia de la ciudad). Esto último resulta central en la medida en que estos sitios se constituyen no solo como lugares de compra y venta de comida, sino también como “espacios de encuentro”: entre el consumidor y el productor/comerciante, entre familias y amigos, a la vez que como espacios de encuentro con lo típico porteño. Nuevamente la gastronomía, en conjunción con lo barrial y lo histórico, es entendida por los discursos oficiales como expresión de la identidad de la ciudad. Esta propone un modo y un medio de consumo de “lo propio” mediante la cual es posible sentir “el sabor de la cultura”. Podrían pensarse estas expresiones como propias de un esquema de ciudad en el que las sensaciones son protagonistas: Buenos Aires se construye como una ciudad que se puede vivir, palpar, sentir y saborear.

Patio de los Lecheros y Patio de Parque Patricios

El Patio de los lecheros podría considerarse un caso pionero en lo que respecta a la transformación de un terreno público histórico de la ciudad en un patio gastronómico. Se trata de un solar centenario ubicado al costado de las vías del Ferrocarril Sarmiento, en el límite de los barrios de Caballito y Flores, en la Avenida Donato Álvarez 175. Hacia principios del siglo pasado, este espacio resultaba estratégico para la ciudad dado que allí los vendedores ambulantes cargaban sus botellones con leche proveniente de los tambos de la Provincia de Buenos Aires para venderla con sus carros en los distintos barrios porteños. Sin embargo, este patio cesó su actividad a mediados de la década de 1960 luego de la prohibición de la comercialización de leche no pasteurizada, cayendo en desuso durante muchas décadas. La primera inauguración fue el 30 de septiembre de 2016. En este acto se constatan algunos dichos y hechos significativos. Inicialmente se denominó *Patio Gastronómico de las Colectividades* y funcionaba cada 15 días, fines de semana por medio. En los comienzos, el objetivo del gobierno fue instalarlo como un sitio que ligara “a la Ciudad con los inmigrantes para que los vecinos y sus visitantes disfruten su legado, historia y belleza”.¹⁵ En este dicho emergía una vez más el atractivo de lo histórico relacionado con la figura legendaria del inmigrante, el carácter antiguo de la arquitectura del patio y el componente de la identidad barrial y de los vecinos. Asimismo, el día de la inauguración, tanto el jefe de gobierno de la ciudad como el vicejefe resaltaron la importancia de su inauguración por encontrarse en “el corazón de Caballito” y por tratarse de un sitio histórico del barrio que la “gente tanto quería que volviera a funcionar”.¹⁶ En estas declaraciones indicaron que la

15 Recuperado en: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/horacio-rodriguez-larreta-inauguro-el-patio-gastronomico-de-las-colectividades> (Consultado 10/03/2019)

16 La puja por la recuperación del patio de los lecheros de la ocupación y el abandono estatal surgió dos décadas antes, hacia principios de la década de 1990, impulsada por un grupo de vecinos organizados en la Asociación Vecinal Caballito Oeste, del barrio de Caballito y Flores. Un hecho muy significativo es que quien bautiza el lugar como Patio de los Lecheros fue un vecino que formó parte de una de las organizaciones que se propusieron recuperar este espacio. La lucha llevó casi dos décadas, durante las cuales se logró erradicar a un grupo de empresas cementeras que ocupaban el lugar de manera ilegal y, posteriormente, se logró censar y reubicar a personas que vivían en el predio, según refiere una vecina entrevistada en el marco de este estudio. La misma se define y ubica en el conflicto como quien llevó la delantera, e indicó que hacia principios del año 2000 la asociación vecinal consiguió la aprobación de Ley de Área de Protección Histórica (APH 6239/98) mediante la cual el patio de los lecheros logró anexarse al

función del sitio sería la de ser un espacio para disfrutar con amigos y en familia, comer algo, tomar algo y disfrutar en el barrio.¹⁷ Sin embargo, el 7 de abril de 2017 se reinaugura pero con el nombre de *Patio de los lecheros*. Ese fue el inicio de una nueva etapa en la que el sitio redefinió su perfil consolidándose hacia un público más joven con predominancia de actividades nocturnas, consumo de bebidas alcohólicas y comida gourmet. Se destaca en esta etapa una función más amplia, no solo de oferta gastronómica sino también de otro tipo de actividades culturales y propuestas de consumo: “minimercado de frutas y jugos orgánicos, una huerta urbana, música en vivo y una kermesse con juegos para los más chicos.” (Nota diario *La Nación*, 07/04/2017).¹⁸ Además, se anuncia una propuesta estética que involucra intervenciones artísticas en los muros del predio, una de ellas referida a la historia del Patio de los Lecheros.¹⁹

Por su parte, el Patio de Parque Patricios fue inaugurado en enero de 2019 tras el éxito del anterior. Está situado en un terreno municipal en desuso que se encuentra al lado del Polideportivo Municipal del barrio. Su ubicación corresponde a una zona que tradicionalmente perteneció al área más relegada del barrio. Sin embargo, en los últimos diez años su perfil sufrió transformaciones relacionadas a la instalación del Polo Tecnológico y de la Jefatura del GCBA, que trajo como consecuencia la radicación de centenares de empresas, nuevos comercios y una importante renovación inmobiliaria vinculada a la construcción de torres exclusivas y modernas con fines comerciales y de vivienda. Todo lo cual redundó en la llegada de nuevos residentes transitorios que forman parte del barrio como empleados de las empresas del Distrito Tecnológico y dependencias públicas, que poco a poco van incorporándose al Polo. El Patio de Parque Patricios se encuentra a metros de hospitales²⁰ y de la Jefatura de Gobierno, lo cual atrae empleados/as de allí además de las empresas. En este sentido, sus visitantes se caracterizan por ser, en su mayoría, personas que trabajan en la zona y que asisten a la hora del almuerzo o bien en el *after office*. Esto también se desprende del horario de funcionamiento del lugar, jueves a domingos de 9 a 17 horas. No obstante, personas residentes del barrio también asisten pero en menor medida.

conjunto de 31 edificios históricos del barrio Flores. En el año 2004, la asociación vecinal presentó un proyecto de ley en el que se proponía volver a poner en actividad al Patio, organizando “el armado de una “Feria artesanal bajo las normas de la ordenanza N° 46.075 que regula a las ferias artesanales, en el Patio de los lecheros tomando como eje el trabajo, el turismo, la capacitación y la producción”, proponiéndose al CGP N° 7 y su consejo consultivo como nexo “para elevar las propuestas e inquietudes que surjan entre los vecinos y actores que participen y elaboren el proyecto (...)” (<http://www.ciudadbares.com.ar/proy-cat/0400745.html>). Hacia el año 2016, la entrevistada, que caminaba por la cuadra del patio, vio que unos hombres trabajando en el lugar se encontraban levantando los adoquines y apilándolos en un costado, en el marco de las obras de reciclado para la inauguración del patio gastronómico. La entrevistada intercedió inmediatamente ante el GCBA para que restablecieran el adoquinado centenario que era parte del área protegida por la ley: “no tenían idea de todo eso, les tuve que avisar yo que eso no se podía hacer y enseguida lo volvieron a poner” (sic). (7 <https://parabuenosaires.com/vecinos-se-oponen-a-una-obra-en-el-patio-de-los-lecheros/>). Sin embargo, la recuperación de este sitio histórico es autoadjudicado en los discursos oficiales.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Recuperado en: <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/se-inaugura-el-patio-de-los-lecheros-nid2005881> (Consultado 10/03/2019)

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Rodeando el patio se encuentran el Hospital Churruca y el Hospital Penna.

Un punto para destacar en relación con ambos patios es la forma en que son gestionados. Como se mencionó previamente, los dos están localizados en terrenos públicos, cedidos por el gobierno local, para ser administrados por capitales privados. Según se pudo conocer a través de información secundaria y conversaciones informales en ambos lugares,²¹ estos patios están conformados por emprendedores privados que tienen a su cargo cada puesto de comida con sus propios empleados. Todos los emprendedores gastronómicos comparten el predio, las mesas comunitarias, las sillas, los baños, etc., y pagarían un alquiler semanal por permanecer allí.²² Sin embargo, esta información no pudo ser constatada de manera oficial. En cuanto al rol asumido por el GCBA, este se enuncia como el impulsor y artífice de estos espacios. Ambos lugares son publicitados en las redes sociales y páginas oficiales del GCBA, e *in situ* es posible observar cartelera del GCBA y de #BACapitalGastronómica como sello de la presencia oficial. Asimismo, en el Patio de Caballito, la huerta que allí funciona es promocionada como parte de Buenos Aires “Ciudad Verde”. En este sentido, se evidencia una articulación entre ambos actores, público y privado, lo cual podría definir la existencia de estas iniciativas gastronómicas que dan cuenta de una gestión cercana al empresarismo urbano.

Vivir la experiencia de los patios

Por un lado, ambos sitios presentan una gran variedad de comidas y bebidas disponibles para su compra y consumo en los patios al aire libre. En varias visitas realizadas, y de lo que se desprende de sus redes sociales, observamos que además presentan propuestas para el ocio y tiempo libre. Ambos abren sus puertas durante la semana, pero el fuerte de sus actividades se concentra los fines de semana, feriados y luego del horario laboral. La agenda de propuestas es tanto diurna como nocturna, adaptadas a cada momento y público, pero con el foco puesto en la venta de comidas y bebidas.

En relación con los patios gastronómicos como espacios de consumo, ocio y tiempo libre, podemos destacar ciertos sentidos y significados asociados a estos dos lugares. La idea de disfrutar y relajarse mientras se toma alguna bebida o se degusta algún plato está muy presente en los mensajes que transmiten en sus redes sociales. El hecho de que estos patios se encuentren en dos barrios que no están originalmente vinculados a lo turístico o a una dinámica nocturna específica, hace que se relacionen a la idea de estar “como en casa”. Un ejemplo de esto es el texto que acompaña a una fotografía en la red Instagram del Patio de los lecheros: “En el Patio queremos que todas las personas que vienen a visitarnos, se sientan como en casa. Como en el patio de casa. O la vereda si te gusta “cordonear”. Porque el Patio es parte del barrio, de

21 El día de la inauguración del Patio de Parque Patricios, se pudo establecer una conversación informal con quien sería el encargado de este lugar, así como también del Patio de los Lecheros, quien aseguró que los dos sitios pertenecían a la misma empresa que tenía la concesión de los terrenos. A pesar de una intensa búsqueda y de pedidos de información, fue imposible conocer el nombre de la misma. A raíz de otra conversación espontánea con una empleada del Patio de los lecheros, pudo conocerse que la empresa a cargo del lugar tenía un vínculo cercano con personas del GCBA y que quienes asistían a ambos patios eran “todos amigos”.

22 Recuperado en: <https://www.pressreader.com/argentina/pymes/20190204/282342566080920> (Consultado 6/11/2019)

la historia”.²³ Aquí se observa un sentido específico atribuido al sitio que emerge a partir de la especificidad del barrio. Lo mismo se observa en una publicación en la cuenta de Instagram del Patio de Parque Patricios que acompaña un video institucional: “Un parque. Un barrio. Un patio. Gastronomía, música, birra, tragos, cafetería, waffles, comida árabe...”.²⁴ En este sentido, es posible pensar que la designación de “patios” para denominar a estos sitios no es casual, responde a la necesidad de satisfacer las nuevas demandas de consumo desde donde son predilectos los nombres que apelen a una atmósfera intimista y personalizada (Troncoso, 2013), respondiendo a esta misma lógica productora de autenticidad.

Así, lo local toma una dimensión importante ya que no se trata solo de un lugar donde comer, sino que se hace “como en casa”, “en tu barrio”, “en el patio”, “con tu historia”. Algo similar se encuentra presente en la página web del Patio de los Lecheros:

En este lugar las cosas no son en serie, son en serio. Somos personas ofreciendo una experiencia a otras personas. (...) Acá todo lo que sucede es único. Porque lo que sucede siempre igual en todos lados no sorprende a nadie. Y primero que todo porque este es el patio del barrio, es tuyo. Acá podés tomar una birra como si estuvieras veredeando, pero no: estás en el Patio de casa.²⁵

La idea de un espacio de encuentro, de disfrute, de conexión y de experiencia deja en claro que son sitios que vienen a ofrecer una vivencia, un espacio de encuentro al aire libre, como si fuese el espacio público, pero con la protección de “lo privado”. Esto mismo puede constatarse a través del tipo de estética, de dinámica y del modo de organización del espacio. En el caso del Patio de los Lecheros, su ingreso está enmarcado entre dos grandes arcadas de piedra que muestran el solar a cielo abierto, con muros de ladrillo y pisos de un empedrado centenario. Sumado a esto, sus vigas de hierro y su cercanía a las vías del tren Sarmiento de la estación Caballito le dan a este lugar un cierto estilo bohemio y *vintage*. Algunas intervenciones estéticas del lugar imprimen un estilo que podría asociarse a lo *hippie chic*. De ello se puede dar cuenta al ingreso, donde se halla estacionado un furgón Volkswagen de los años sesenta, repleto de cajones con flores. Varias hileras de luces cuelgan a lo largo y a lo ancho del lugar sobre decenas de mesas largas hechas con tablones de madera y caballetes, además de mesas de bar, más pequeñas, con sombrillas (Imagen 1).

En el Patio de Parque Patricios se hallan aspectos similares. Apenas se ingresa al predio, hay una camioneta con fines decorativos que, a diferencia de la furgoneta Volkswagen del Patio de los Lecheros, que se emparenta en el imaginario común con el universo hippie, se trata de una camioneta de estilo campestre color verde oscuro, más familiarizada con la tradición nacional de lo rural. Sobre esa camioneta, se encuentra montado un escenario donde algunas noches tocan bandas en vivo. El suelo está cubierto por pequeñas piedras que reafirman la sensación de exterioridad y rusticidad.

23 Recuperado en: <https://www.instagram.com/p/BoZN-FZlDRf/> (Consultado 28/07/2019)

24 Recuperado en: <https://www.instagram.com/p/ByLPf2hjlTL/> (Consultado 28/07/2019)

25 Recuperado en <https://patiobuenosaires.com/> (Consultado 28/07/2019)

Imagen 1. Patio de los lecheros



Fuente: Fotografías de la autora. Izquierda: esquina desde Donato Álvarez con el cartel de #BACapitalGastronómica. Derecha: furgoneta Volkswagen en la entrada. Atrás se observa la arcada original del patio y arriba, las hileras de luces.

Al mismo tiempo, es posible analizar el concepto de “experiencia” a partir de la dimensión cultural que estos sitios proponen. Ambos presentan una decoración muy asociada a una idea de *lo artístico*. En el caso del Patio de Parque Patricios, las paredes exteriores presentan murales con imágenes de animales y del personaje televisivo *Alf*. Los realizó un reconocido caricaturista, Maximiliano Bagnasco, quien ha hecho numerosas presentaciones en televisión, ha realizado caricaturas para varias figuras del espectáculo, del deporte y del Rock, tanto nacionales como internacionales, además de trabajar por encargo para importantes empresas locales y multinacionales.²⁶ Hacia el final del camino que se toma para ingresar al predio, hay un enorme mural de Oscar “Ringo” Bonavena,²⁷ realizado también por este artista, en el que se encuentra sosteniendo una empanada con la mano. Aquí encontramos una clara asociación entre los ejes gastronomía, barrio y “lo cultural” o artístico, representado por la caricatura de una figura característica y tradicional del barrio. Emerge nuevamente la idea de espacio de encuentro con lo propio, con lo local, con lo identitario (Imagen 2).

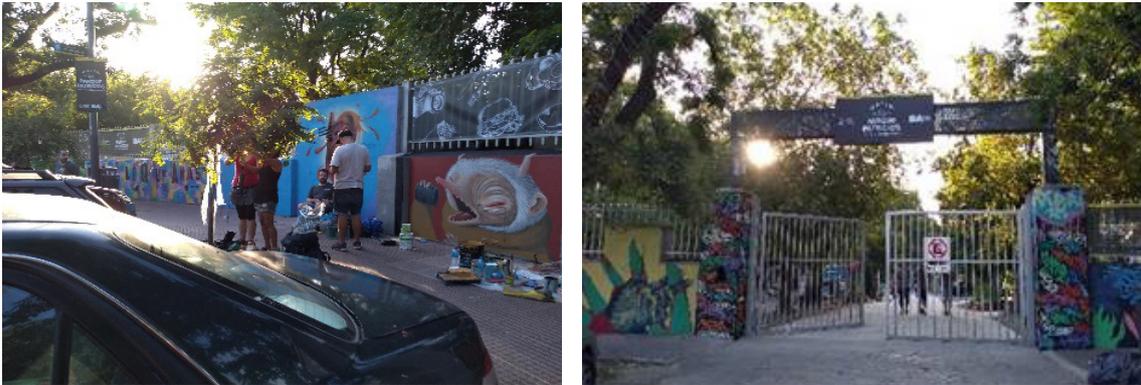
Algo similar puede observarse en relación a un mural que se pintó recientemente en una pared exterior del Patio de los Lecheros. Se trata de la imagen de un tren en alusión a la presencia del ferrocarril en el barrio. Acompañando a la fotografía que se tomó del mismo, en su red social se publicó el siguiente texto: “El mural que inauguramos hace algunos días retrata una parte importante de la identidad de nuestro barrio #caballito y de la ciudad en general usando selfies de quienes nos visitan”²⁸ (Imagen 3).

26 Recuperado en: <http://www.maxibagnasco.com.ar> (Consultado 10/03/2019)

27 Ringo Bonavena fue un boxeador argentino de mucha popularidad a nivel nacional e internacional, nacido en Parque Patricios, que se ha convertido en una figura emblemática del barrio. En el Parque Patricios hay una estatua de él, frente a la sede del Club Atlético Huracán, sobre Avenida Caseros. Es considerado parte de la identidad del barrio y de su historia.

28 Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BzqhgwslJ3/> (Consultado 28/07/2019)

Imagen 2. Mural en Parque de los Patricios



Fuente: Fotografías de la autora. Izquierda: artistas del equipo de Maxi Bagnasco pintando el mural de Alf en el día de su inauguración del Patio de Parque Patricios. Derecha: entrada al patio intervenida con estilo *Street art* y *graffittis*.

Imagen 3. Parque de los Patricios



Fuente: Instagram. Izquierda: mural de un ferrocarril realizado por El Patio de los Lecheros. Medio: ingreso al Patio de Parque Patricios desde donde se observa la camioneta. Derecha: mural de “Ringo” Bonavena.

Estas intervenciones artísticas alusivas a la historia local y a lo identitario se mezclan a su vez con otro tipo de intervenciones que no tienen que ver con características locales sino que están asociadas a lo masivo. Tanto en el Patio de Parque Patricios como en el del Patio de los Lecheros, los containers de venta de productos se encuentran intervenidos con un estilo *street art*. A su vez, las mesas, bancos comunitarios y paredes de ambos sitios se encuentran intervenidos con frases del Tano Verón, un diseñador gráfico que se hizo famoso por sus intervenciones callejeras anónimas con carteles coloridos y frases optimistas sobre el amor, la vida y la diversión, que luego se hicieron masivamente conocidas a través de las redes sociales²⁹ (Imagen 4).

29 Recuperado de: <https://www.infobae.com/sociedad/2017/09/03/quien-es-el-tano-veron-el-artista-callejero-que-empapelo-la-ciudad-con-sus-mensajes/> (Consultado 20/04/2019)

Imagen 4. Parque de los Patricios



Fuente: Fotografías de la autora. Izquierda: containers de venta de comidas y bebidas intervenidos en el Patio de Parque Patricios. Medio: mesas comunitarias intervenidas con frases del Tano Verón. Derecha: imagen del Instagram del Patio de los Lecheros.

Según lo relevado, el perfil cultural de estos sitios está íntimamente vinculado a las intervenciones relacionadas con la pintura y los murales que son promovidos en sus sitios web, pero también a la presentación de bandas en vivo, sobre todo los fines de semana, que suelen congregarse a muchas personas, especialmente jóvenes, que se acercan allí a beber y comer algo mientras ven el show (Imagen 5).

Respecto del concepto del lugar como espacio de encuentro y de vivencia de experiencias, es interesante la dinámica que se da entre los visitantes con el espacio: pasean a lo largo y a lo ancho analizando los menús escritos en tiza sobre las pizarras, mientras toman alguna bebida y charlan. De fondo siempre se escucha música, en general chill, bossa nova, ska, reggae, techno o pop. Las mesas son colectivas y se comparten entre desconocidos, pero eso parece no molestar porque el tipo de prácticas y consumo que toman lugar allí están asociados al disfrutar del aire libre, relajarse, degustar los platos y las bebidas en noches o tardes a cielo abierto, compartiendo entre amigos. Tal como lo sostiene una publicación del Patio de Parque Patricios, acompañando una foto de una mesa larga con personas brindando: “¿Qué es el Patio? Una mesa larga llena de amigos, amigas, comida y algo para brindar”.³⁰ Asimismo, el Patio de los Lecheros cuenta con juegos de mesa, como naipes o Yenga, para compartir momentos en la mesa mientras se bebe o se come. Incluso los camareros y camareras tienen una actitud descontracturada luciendo camisetas floridas del tipo hawaianas con el logo del patio en sus espaldas.

En relación con las propuestas gastronómicas, se ofrecen distintos tipos de sándwiches (hamburguesas, lomitos, sándwiches, panchos) y también porciones de carne a la parrilla para compartir. También hay opciones de comida oriental, con una carta de Shawarma y Falafel, porciones de hummus, baba ganoush y Tabule; comida asiática, con opciones de sushi o salteados al wok, así como también opciones de pescados y ceviches. Los precios más accesibles se encuentran en el puesto *Parrillita*, un container que vende sándwiches de bondiola, vacío y choripanes. También se pueden encontrar postres y distintas opciones de pastelería fina. De acuerdo a los precios, si se tiene en cuenta que es un lugar público de fomento estatal, no son más baratos que cualquier cervecería de la ciudad. En relación con las bebidas, en ambos

³⁰ Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BvUfukHBZB9/> (Consultado 28/07/2019)

Imagen 5. Noche en el Patio



Fuente: Fotografías de la autora. Izquierda: el Patio de Parque Patricios por la noche. Derecha: foto del público durante un show en el Patio de los Lechero.

patios hay un sector de bebidas alcohólicas, con grandes carteles luminosos que dicen BIRRA, FERNET, VERMUT, VINO, DRINKERÍA que remiten a la cartelería de bares o boliches. Es posible encontrar tragos de coctelería y cerveza artesanal (como las que suelen ofrecerse en la mayoría de las cervecerías de la ciudad). Las opciones de vino son bastante exclusivas y costosas. Se puede encontrar desde el clásico varietal *malbec* hasta opciones orgánicas garantizadas con el sello de calidad característico. Los precios son bastante elevados y varían según el tipo de vino que se elija. En el caso del exclusivo vino orgánico, \$150 cada copa (Imagen 6).

Además, el patio cuenta con un vivero en el que están a la venta distintas variedades de plantas, hierbas y flores, un sector de venta de libros, puestos de productos naturistas, una verdulería y otro sector de venta de productos regionales. Estos tienen mayor actividad de día, pero algunos pueden encontrarse abiertos también a la noche. Algunas veces se organizan actividades para chicos como taller de pintura, dibujo o juegos. Sin embargo, estas actividades no son fijas ni permanentes, solo están disponibles algunos fines de semana.

En relación con el modo de promoción, se observó un claro énfasis en la utilización de redes sociales como Instagram. Allí puede apreciarse el foco puesto en el disfrute de la gastronomía y bebidas, así como también de los patios como espacio de ocio. La red social como medio predilecto para promocionarse, el vocabulario utilizado y el contenido que se publica, dan cuenta de un viraje hacia un público más joven con poder adquisitivo para consumir. Por ejemplo, una publicación de uno de los patios dice: “sí... dale que ya es jueves. Jueves de Shawarma. Jueves que se arma. Estamos hasta la medianoche, VO FI JA TE”.³¹ Se puede citar otra similar: “Un camión escenario con música y DJ en vivo, lucecitas de colores, birras, tragos, morfi, el mural de Ringo y vos. Ponele. FI JA TE”.³² Otro del Patio de los Lecheros dice: “Un Patio que es como el de casa, como la esquina donde se junta gente amiga, un Patio que te espera y banca la parada. HOY HAY PATIO”.³³

31 Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BxhxLgPDByf/> (Consultado 28/07/2019)

32 Recuperado de: <https://www.instagram.com/p/BwanS93jCsk/> (Consultado 28/07/2019)

33 Recuperado de: https://www.instagram.com/p/BvUeZo8B_Cz/ (Consultado 28/07/2019)

Imagen 6. Noche en el Patio



Fuente: Instagram. Izquierda: cartelera luminosa que anuncia venta de bebidas alcohólicas en el Patio de los Lecheros. Arriba, la marca #BACapitalGastronómica. Derecha: el cartel de Drinkería en el Patio de Parque Patricios. Debajo del cartel, la marca nuevamente.

Reflexiones finales

Enmarcada en políticas neoliberales urbanas más amplias, la iniciativa gubernamental denominada #BACapitalGastronómica se propuso construir nuevos atractivos de consumo a partir de una activación patrimonial. Esto implicó que ciertas representaciones de lo histórico, lo cultural, lo barrial y la identidad porteña fueran gestionados como un valioso recurso económico para fomentar tanto el consumo turístico internacional como el de los propios habitantes de la ciudad. Esta política urbana tiende a refuncionalizar, reestetizar y diferenciar ciertos sitios para reconvertirlos en espacios de consumo, comercialización de productos, además de impulsar nuevos sentidos sobre el tiempo libre y el ocio. El creciente impulso dado a los Patios Gastronómicos se vincula particularmente con que la gastronomía se ha tornado un factor atrayente también a nivel global logrando en posicionamiento de la ciudad como destino turístico-culinario.

Estos atractivos se construyen mediante la valorización estratégica de ciertos barrios de la ciudad, y sus atributos, que hasta el momento no formaban parte de los circuitos turísticos tradicionales. Estos barrios cobran notoriedad como representantes de “lo auténtico” que la ciudad todavía conserva. Es interesante aquí retomar que el caso del Patio de los Lecheros emerge como *patrimonializado* en ciertas intervenciones, pero desde un lugar subyacente dado que no hay en el lugar ninguna mención a la historia del propio patio y su devenir en lo que es hoy, así como tampoco hicieron parte a los/as vecinos/as que intervinieron en su recuperación de manera participativa.

Los procesos de turistificación de las ciudades neoliberales inscriptos en modelos de empresarialismo urbano y en lógicas globales de competencia por atraer capitales y turismo, inciden también en la vida cotidiana de los habitantes locales y en sus modos de reproducción social. Por estos procesos, las identidades locales se ven transformadas y resignificadas a partir de las novedosas pautas de consumo que determinan el modo en el que los locales se relacionan con el espacio en el que viven. En este sentido, es posible señalar que, si bien la iniciativa #BACapitalGastronómica se propone fomentar el turismo, además, su foco está puesto en convocar a los residentes locales, transformándolos también de algún modo en turistas en su

propia ciudad. Esto se puede evidenciar, entre otras cosas, por la forma de promoción y de interpelación (un lenguaje coloquial y con cierto dialecto porteño).

El estudio de estos casos permitió comprender cómo estas propuestas gastronómicas no se limitan al mero consumo de comidas y bebidas, sino que además tienden a producir significados y sentidos sobre los sitios en donde se emplazan, mediante los cuales ciertos aspectos de la identidad y la historia barrial son vaciados de su sentido original y fetichizados como mercancía. Por otro lado, observamos que la propuesta de estos lugares gira en torno a la idea de “vivir una experiencia”, “algo único” e “irrepetible”. En este sentido, “lo barrial” y “lo histórico” adquieren un valor distintivo y diferencial, dado que se asocia a un espacio de encuentro, de sensaciones y vivencias. Por otro lado, observamos cómo se constituyen como espacios de consumo exclusivos a partir de distintos mecanismos diferenciadores de acuerdo a la estética que presentan desde su arquitectura, ambientación y decoración, a los productos que se encuentran a la venta, a los precios de los mismos, al modo y al medio desde el que se promocionan y al tipo de actividades que realizan. Por otro lado, se dio cuenta de que este tipo de desarrollos que se encuentran impulsados y promovidos por el GCBA, sin embargo, se ven motorizados por capitales privados que utilizan como recurso de marketing ciertos aspectos de la historia, la identidad y el patrimonio de barrios porteños tradicionales como Parque Patricios y Caballito. Se considera que los patios dan cuenta de una forma de “hacer ciudad” en la cual el gobierno local cede espacios al ámbito privado, logrando, quedar vinculado de manera de poder promocionar estas iniciativas como propias pero que en definitiva son gestionadas por empresas privadas. Esta resulta una modalidad de gestión urbana que se considera que debe ser analizada por su novedad en el campo del desarrollo de lo gastronómico.

Bibliografía

- Alonso, Luis Enrique. *El trabajo del consumo: consumo e identidad en la sociedad global*. <http://www.fes-sociologia.com/files/congress/10/grupos-trabajo/ponencias/483.pdf>
- Calvento, Mariana (2009). La marca - ciudad como herramienta de promoción turística ¿Instrumento de inserción nacional e internacional? *Estudios y Perspectivas en Turismo* Volumen 18 (2009) pp. 262-284.
- Ciccolella, P. (2014). “Metrópolis Latinoamericanas. Más allá de la globalización”. Colección territorios. Buenos Aires, Argentina. Café de las Ciudades.
- Cuenya Beatriz y Manuela Corral (2011). Empresarialismo, economía del suelo y grandes proyectos urbanos: el modelo de Puerto Madero en Buenos Aires. *EURE* vol. 37, no 111, pp. 25-45.
- Díaz Orueta, F. (2013). Sociedad, Espacio y Crisis en la Ciudad Neoliberal. En: J. Cucó Goner (ed.) *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*. Barcelona. Icaria. Pp. 81 -107.
- Di Virgilio, M. y Guevara, T. (2014). Gentrificación liderada por el Estado y empresarialismo urbano en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Revista Estudios Sociales Contemporáneos* (11), 12-23.
- Gómez Schettini, M., Almirón A. y González Bracco, M. (2011). La cultura como recurso turístico de las ciudades. El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 20, 1027-1046.
- González, Sara (2018). La “gourmetización” de las ciudades y los mercados de abasto. Reflexiones

- críticas sobre el origen del proceso, su evolución e impactos sociales. *Boletín Ecos* 43 –junio-agosto. fuhem ecosocial. Disponible en: https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin_ECOS/43/La_gourmetizacion_ciudades_Sara_Gonzalez.pdf
- Janoschka, Michael (2011), Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana, *Investigaciones Geográficas*, N°76, México. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So188-46112011000300009
- Judd, D. (2003). El turismo urbano y la geografía de la ciudad. *Revista EURE - Revista De Estudios Urbano Regionales*, 29(87).
- Molina Torres, María Pilar (2010). Citymarketing, la imagen y marca de una ciudad. *Revista Temas para la educación*. N°7 Federación de Enseñanza de Andalucía. Disponible en: <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7033.pdf>
- Medina, X. y Álvarez, M. (2009). “El lugar por donde pasa la vida... Los mercados y las demandas urbanas contemporáneas: Barcelona y Buenos Aires”. *Estudios del hombre*. N°24, pp. 183-201.
- Moguillansky, M. y Fischer, M. (2017). “¿La cultura está en otra parte? Acerca de prácticas y consumos culturales en ciudades pequeñas y grandes de la Argentina.”, *Cuestión Urbana*, N°2, pp. 63-75.
- Rodríguez, L. (2018). La construcción del paisaje turístico en la ciudad de Buenos Aires. Una perspectiva sobre el desarrollo de la ciudad turística. *Revista Labor & Engheno*, 12(1), 112-125.
- Rosa, Paula (2016). “Intervenciones” en la ciudad neoliberal. Ferias y mercados en la Ciudad de Buenos Aires, nuevos espacios de consumo y diferenciación social. III Seminario Internacional “La ciudad latinoamericana entre Globalización, Neoliberalismo y Adjetivaciones: lecturas críticas”. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México. 11 al 13 de octubre.
- Rosa, Paula (2017). “Ferias y Mercados de la ciudad de Buenos Aires. Casos de estudio en una ciudad en transformación”. *Revista Ciudades*. Red de Investigación Urbana. Nro. 114. A.C. Puebla, México. ISSN 0187-8611. Pp. 32-38.
- Salinas Arreortua Luis Alberto (2014). Empresarialismo y transformación urbana. El caso de la Ciudad de México. *Anduli* N° 13, pp. 59-74 DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/anduli.2014.i13.04>
- Troncoso, C. (2013). La estetización de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): Turismo, patrimonio y adecuaciones del lugar para el consumo turístico. *Ería*, 91, 167-181.
- Zunino Singh, D. (2011). Los usos económicos de la cultura en los procesos de renovación urbana. Las políticas de patrimonio y el turismo en el caso del barrio de San Telmo (Casco Histórico de la ciudad de Buenos Aires). Tesis de Maestría. Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural. IDAES-UNSAM.

El trabajo cultural entre la pluralidad y la incertidumbre

Trabajadores en políticas socioculturales en la región del Río de la Plata

Paula Simonetti¹

Resumen

Las políticas culturales se han ampliado y diversificado en las dos últimas décadas. En este proceso, se evidencia un crecimiento de iniciativas que trabajan con propuestas artísticas con fines de inclusión y/o transformación social, ya desde colectivos de la sociedad civil organizada o desde las políticas públicas estatales. No solo se han ampliado los sentidos atribuidos a las prácticas artísticas sino que se ha diversificado la cantidad de agentes que intervienen en políticas culturales, configurándose un espacio social integrado por artistas y públicos, pero también colectivos, militantes, talleristas, gestores culturales, mediadores, técnicos. Así, los cambios en las políticas culturales dialogan con los que atraviesa el trabajo cultural. Este artículo se propone realizar una primera exploración sobre las características del trabajo en políticas culturales con orientación social, analizando condiciones materiales y subjetivas que experimentan trabajadores/as de este ámbito en Uruguay y Argentina.

Palabras clave: políticas culturales; trabajo cultural; inclusión social; derechos culturales.

Abstract

Cultural policies have expanded and diversified considerably in the last two decades. In this process, there is evidence of a growth of initiatives that work with artistic proposals with objectives of inclusion or social transformation, whether from organized civil society or from state public policies. Not only have been broadened the senses attributed to artistic practices, but the number of agents involved in cultural policies has been diversified, forming a social space composed of artists and audiences, but also collective, militants, *talleristas* (workshop workers), cultural managers, educators, mediators, technicians. Thus, changes in cultural policies dialogue with the transformations of cultural work. This article aims to make a first exploration of the characteristics of work in cultural policies with social orientation, analyzing the material and subjective conditions experienced by workers in this field in Uruguay and Argentina.

Key words: cultural policies; cultural work; social inclusion; cultural rights.

¹ CONICET-IDAES-UNSAM.

Políticas culturales, inclusión y transformación social

La idea de que la cultura es un componente fundamental del desarrollo, la inclusión social, la diversidad y los derechos humanos se extiende notoriamente desde fines de los años setenta hasta la actualidad. A su vez, la definición de política cultural ha mutado desde un sentido restringido –la gestión de las bellas artes y el acceso a “la cultura” – a un sentido ampliado que incluye una definición cada vez más abarcativa de cultura e implica el surgimiento o la visibilización de distintos actores (talleristas, gestores culturales, docentes, activistas, técnicos, mediadores, promotores). Convenciones, legislaciones y recomendaciones de organismos internacionales proponen diversos lineamientos que buscan generar democratización, desarrollo y diversidad cultural (Bayardo, 2008). Las políticas culturales impulsadas por gobiernos latinoamericanos en los últimos años muestran la creciente legitimidad de estos enfoques.

En Uruguay, las políticas culturales desarrolladas por los tres gobiernos del Frente Amplio (desde 2005 a la actualidad) dan cuenta de la creación de áreas y de políticas destinadas a atender derechos culturales, orientadas a los sectores más excluidos de la población. Entre ellas, se destacan la creación del área Ciudadanía Cultural (2009) en la Dirección Nacional de Cultura, compuesta por una serie de programas focalizados en el trabajo con “sectores vulnerables”; programas de descentralización cultural como los Centros Mec, del Ministerio de Educación y Cultura; iniciativas municipales como Esquinas de la Cultura, de la Intendencia de Montevideo; o la creación del Departamento de Programas Socioculturales en el Ministerio de Desarrollo Social.

En Argentina² se han desarrollado programas, propuestas y movimientos con eje en la ampliación de derechos culturales, el reconocimiento de las distintas formas en que los grupos sociales producen cultura, o la descentralización de la oferta cultural. Ejemplos de esto son el programa Puntos de Cultura, inspirado en la experiencia brasileña y desarrollado por la Secretaría de Cultura de la Nación; los talleres del Programa Cultural en Barrios dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; o el programa de extensión cultural en cárceles desarrollado desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En paralelo, también se constata la consolidación de movimientos impulsados por la sociedad civil (bibliotecas populares, circo social, teatro comunitario, etc.), que a su vez se han articulado en redes (por ejemplo, Pueblo Hace Cultura) para el fortalecimiento, la visibilización y la incidencia de iniciativas que trabajan con acciones culturales y artísticas para la transformación social.

En el espectro de iniciativas mencionadas coexisten distintos paradigmas. Las acciones para promover los derechos culturales de individuos y colectivos, largamente invisibilizados y marginados en relación a las políticas culturales y artísticas, no son homogéneas desde el momento que ofrecen respuestas diferenciadas –que en no pocas ocasiones entran en conflicto– acerca de qué debería hacer el Estado en materia cultural y cuáles son los alcances y características de estos derechos culturales que se promueven. En algunos casos, paradigmas como la democracia cultural y la democratización cultural entran en contradicción, en tanto en otros conviven y funcionan de manera sinérgica.³

2 Con un escenario político distinto que ha tenido efectos considerables en el sector público de la cultura, por ejemplo la reducción del Ministerio de Cultura a la actual Secretaría de Cultura de la Nación.

3 Los paradigmas de la democracia y la democratización cultural muestran ciertas diferencias significativas (García

Así como existen grupos que sostienen que desde el arte es posible trabajar por la transformación de inequidades, promover cambios sociales e individuales, disputar visiones estigmatizantes acerca de sectores subalternos, también hay iniciativas que abordan a las prácticas artísticas en términos de contención, asistencia, recurso expeditivo para el desarrollo –en donde se invisibilizan desigualdades estructurales– o gestión del riesgo social (Infantino, 2019: 36). No se puede desconocer que en las últimas décadas se ha tratado a la cultura como agente para promover la tolerancia y el respeto por la diversidad, como herramienta para “empoderar” a los sectores vulnerados, muchas veces en la lógica de que estos sectores reviertan por sí mismos sus condiciones desiguales de existencia (Infantino, 2019), lo cual a su vez los responsabiliza por ellas. La aparición de estas políticas es contemporánea a las directivas de organismos supranacionales que entienden a la cultura cada vez más como recurso para el desarrollo económico, social o humano (Yúdice, 2002).

La diversificación y los cambios de las políticas culturales en los últimos años se corresponde directamente con la apertura de nuevos puestos laborales, roles, acciones, y perfiles profesionales (Dubois, 2017) que hasta ahora han recibido escasa atención. Podemos pensar que esto último se relaciona con una tendencia más general que permea diversos campos –como la economía política de la cultura y los estudios culturales– que no han puesto suficiente atención a los conflictos y a las configuraciones múltiples que adopta el trabajo. Miller (2018) señala que el paradigma de la economía política se ha enfocado tradicionalmente en cuestiones sobre la propiedad de los medios de producción y no en luchas o en organización del trabajo, mientras que el paradigma de los estudios culturales se enfocó mayormente en analizar la recepción e interpretación por parte de públicos, consumidores o audiencias.

En lo que sigue abordaremos algunos estudios previos que aportan a una caracterización del trabajo cultural. Luego nos centramos en el análisis de los perfiles, prácticas y representaciones de un conjunto de trabajadores que se desempeñan en políticas culturales con orientación social en Uruguay y Argentina. El análisis se basa en datos obtenidos mediante entrevistas y una encuesta.⁴

Pluralidad, precariedad y ambivalencias en el trabajo cultural

Una primera dificultad aparece cuando buscamos clasificar a quienes trabajan desde el arte y la cultura con poblaciones vulneradas ¿se trata de gestores culturales? ¿artistas? ¿educadores no formales? ¿talleristas? ¿docentes? ¿mediadores? ¿técnicos? ¿militantes? Todas estas clasificaciones circulan en este universo de trabajadores, en ocasiones se presentan superpuestas, en otras en tensión. Por ejemplo, a menudo las ideas de libertad o autonomía en lo artístico pueden estar en oposición con la labor pedagógica que encauza de distintas maneras los contenidos y los métodos de aquello que se produce; o el sentido de la militancia puede oponerse

Canclini, 1987; Benítez Marrero, 2017) en varios aspectos. El segundo está concebido bajo la lógica de “la cultura al alcance de todos”; tiene una noción más bien restringida de cultura, busca promover el “acceso”, y sostiene en general estrategias difusionistas. En tanto el primero (democracia cultural) funciona con la lógica de la cultura “de y para todos”; tiene una noción más amplia de cultura, busca promover no solo el acceso sino la producción.).

⁴ Este artículo presenta los primeros resultados de un trabajo más amplio aún en curso, realizado en el marco de mi investigación doctoral.

al de trabajo asalariado; pero también es posible que estos sentidos convivan a lo largo de los procesos que se desarrollan en estas políticas y en las trayectorias de quienes trabajan en ellas.

De esta manera, estos trabajadores conforman un grupo donde convergen la gestión cultural, la docencia, y las artes, muchos de ellos son educadores y también artistas, o gestores culturales, docentes y talleristas. Algunos trabajan actualmente en todos o varios de estos roles, en tanto otros muestran entradas y salidas del mundo del arte hacia la educación, o la gestión cultural. No es infrecuente que hicieran las mismas tareas o similares de manera militante en algún momento de sus vidas, por lo cual muchas veces los sentidos del trabajo y la militancia se superponen, generando algunas tensiones con sus condiciones laborales, en general precarias.

Existen algunas ambivalencias características en estos trabajos que podríamos dividir en dos grandes tipos: las primeras relativas al rol y las segundas a las condiciones laborales. En relación con el rol que cumplen estos trabajadores, frecuentemente se presenta como una síntesis (no siempre sencilla de alcanzar) de varios roles: educadores, talleristas, gestores y artistas. En general la tensión se produce en el encuentro de la dimensión pedagógica con la dimensión artístico-creativa. Tal como apunta Merklen (2016), para el caso de los bibliotecarios que trabajan en barrios populares de Francia, la dimensión educativa entra en ocasiones en conflicto con la reivindicación de un vínculo –tanto con la biblioteca como con la lectura– basado sobre todo en el placer (la lectura por placer es lo que diferencia a la biblioteca de la escuela, que tiene un rol prescriptivo). Así, existe una “ambivalencia del rol de los bibliotecarios, entre educación y puesta en común de un espacio y de soportes de uso libre” (Merklen, 2016: 247). Asimismo, no es menor el desafío que implica aunar los fines “sociales” y los “culturales” en su trabajo, puesto que se producen frecuentes desacuerdos en torno a la idea de las prácticas artístico-culturales como fines en sí mismas o en tanto medios para finalidades sociales que las trascienden. Es posible pensar que la noción de mediación, que se utiliza muchas veces para describir estos roles, tiene lugar no solo entre las prácticas artísticas y la población a la que se dirigen las políticas, sino también entre dimensiones que coexisten en estas iniciativas, con distintos grados de sinergia o conflicto.

En lo que refiere a las condiciones laborales, por un lado, pueden inscribirse en transformaciones más amplias en el mundo del trabajo, caracterizado cada vez más por su condición inestable, insegura y precaria. Respecto a esta última categoría, es necesario señalar que el concepto de precariedad laboral resulta aún ambiguo, lo que ha sido fuente de diversas discusiones teóricas y metodológicas a la hora de caracterizarlo y medirlo (Olivera Guadarrama et. al., 2012). Algunos estudios distinguen, por ejemplo, la precariedad laboral de las “formas atípicas” de empleo, que incluyen el trabajo de tiempo parcial, a domicilio, temporal (Reygadas, 2010; ESOPE, 2005), consideradas a su vez distintas formas de alejamiento de la “norma ideal”, de origen fordista. Pero por otro lado, las condiciones laborales de este universo de trabajadores presentan características específicas, donde se puede ver una intersección de elementos propios del mundo del arte, la educación, la militancia y la gestión cultural. De esta manera, condiciones como la inestabilidad laboral o la precariedad en las contrataciones, dialogan con ciertas oposiciones de sentidos que permean los ámbitos mencionados, tensionándolos: arte y trabajo, creatividad y seguridad, incertidumbre y estabilidad, militancia y salario, interés y desinterés, placer y utilidad, retribución afectiva y retribución económica, entre otras. Intentaré,

a continuación, ofrecer un breve recorrido por estos sentidos y sus implicancias para lo que estamos analizando.

Arte y trabajo: la dimensión laboral del mundo artístico

Como decíamos anteriormente, existen particularidades del trabajo artístico que este grupo trabajadores comparte. No solo porque muchos se desempeñan también como artistas, sino porque las representaciones que tensionan arte y trabajo impregnan las políticas culturales cuando se convierten en ámbitos laborales. A grandes rasgos, los artistas, en tanto grupo ocupacional, son en promedio más jóvenes que la fuerza laboral en general, tienen altos niveles de educación, muestran tasas altas de autoempleo, de desempleo, varias formas de subempleo y de multiempleo (Olivera Guadarrama *et al.*, 2012; Menger, 1999). Asimismo, perciben salarios menores que los trabajadores en sus categorías profesionales de referencia, profesionales, técnicos y afines, “cuyos miembros tienen características de capital humano comparables (...) y tienen mayor variabilidad y calidad de ingresos” (Menger, 1999: 545, traducción mía). Si bien algunos estudios señalan dificultades metodológicas para el abordaje de este grupo ocupacional (*ibid.*), existen análisis que sugieren una relación directa entre la inestabilidad, la precariedad laboral y la multiactividad en estas ocupaciones (Olivera Guadarrama *et al.*, 2012).

Las características mencionadas para el mundo laboral de los artistas entran en compleja relación con una trama de sentidos que históricamente ha opuesto arte y trabajo. En esta línea, Infantino (2011), en un artículo que analiza los sentidos del trabajo para jóvenes artistas circenses en Buenos Aires, muestra que se han generado sentidos valorativos contrarios, en donde el arte se coloca en una esfera de autonomía y diferencia, se le atribuye la búsqueda de la autenticidad, la verdad, la belleza, enfrentado a valores asignados al mundo de la economía (la búsqueda racional de la ganancia o el instrumentalismo ilimitado) (Du Gay, 1997; Wacquant, 2005 en Infantino, 2011: 141). Estas atribuciones, aunque persistentes, coexisten sin embargo cada vez más con cambios contemporáneos que resignifican las maneras de pensar –y regular– las dimensiones laborales de las prácticas artísticas. Para el contexto argentino, Infantino destaca el pasaje de la defensa a ultranza de la autonomía e independencia, por parte de los artistas de circo, que fue característica en los años 90, a la lucha por modalidades laborales que proporcionen garantías, seguridad laboral y reconocimiento económico (Infantino, 2011: 156).

Por su parte, en un trabajo que aborda las condiciones laborales de los artistas del espectáculo bonaerense, Mauro (2018) indaga la imbricación entre modos de producción que suponen precarización laboral o incluso la gratuidad del trabajo artístico, con la construcción identitaria que realizan de sí mismos los artistas. La idea de que el trabajo artístico no debería estar subordinado a fines económicos está, para esta autora, subyacente en nociones como la vocación, atribuida socialmente a los artistas, o a la idea de que “el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración (lo cual constituye también una condena implícita al placer)” (Mauro, 2018: 116). Muchas de estas representaciones subyacen a las políticas culturales y científicas, basta considerar los sistemas de subsidio a las artes y a la investigación, que suelen contemplar gastos de producción y distintos insumos, pero raramente los honorarios de sus trabajadores (*ibid.*).

En ese sentido, es posible vincular algunas de estas problemáticas con el análisis que Bourdieu (1997) emprende para la economía de los bienes simbólicos. Aquí Bourdieu pone en relación el mundo doméstico, el artístico y el religioso para ilustrar de qué manera en ellos se crean condiciones objetivas para que los agentes sociales tengan interés en el “desinterés”, aunque pueda resultar paradójico (1997: 160). El autor encuentra una lógica económica –en el sentido amplio del término– que estos mundos comparten, donde existe una censura del interés económico –en sentido restringido–. En este punto, señala que la “verdad económica” (el precio) se oculta o se deja sin precisar. La economía de los bienes simbólicos se transforma así en una economía de lo difuso e indeterminado. Sin embargo, advierte que no es posible tomar este ocultamiento, imprecisión o censura como “duplicidad o hipocresía”.

Los trabajadores del ámbito de las políticas culturales orientadas hacia lo social, también suelen verse afectados por lógicas económicas donde se contraponen la retribución salarial y las gratificaciones afectivas. Por ejemplo, en su análisis de las condiciones laborales del Programa Cultural en Barrios, Rabossi (2000) trae a escena una situación habitual en estos programas: el atraso en los pagos y la incertidumbre acerca de la continuidad de la política. El autor se pregunta por qué los trabajadores continúan con su labor, aun cuando no están percibiendo su salario. Una de las talleristas entrevistadas por Rabossi ofrece una comparación en donde contrasta la situación de la trabajadora que se encarga de la limpieza y el trabajo de los talleristas. Mientras la primera sigue percibiendo su salario porque “no tiene la misma gratificación”, los segundos serían capaces de continuar sin retribución económica, ya que obtendrían una retribución afectiva.

A partir de estas reflexiones, Rabossi señala que la forma en que se vive el trabajo en este programa le imprime características particulares, al punto de poner en cuestión la identidad de estos centros culturales, que parece oscilar entre la institución pública municipal y la asociación voluntaria. Los trabajadores viven una situación contradictoria en donde su situación laboral es inestable, flexibilizada y precaria, pero a su vez encuentran una motivación que los compromete más allá de la retribución económica que obtienen (Rabossi, 2000: 251).

Autonomía, indeterminación y precariedad en la gestión y producción cultural

El mundo profesional de los gestores culturales presenta asimismo ciertos paralelismos con el de los trabajadores de la cultura en políticas socioculturales. Dubois (2017), en un estudio que se ocupa de reconstruir perfiles y trayectorias socioprofesionales de gestores artísticos en Francia, afirma que existe un enlace directo entre los cambios que atraviesa la política cultural y la creación de nuevos puestos laborales e identidades profesionales. Según señala, la noción de indeterminación es constitutiva de este campo profesional, e implica una polivalencia y una multiplicidad de actividades. Por otro lado, se trata de una profesión feminizada, característica que es reflejo de un proceso mayor de feminización en el sector de la cultura. Las implicancias de estos trabajos difieren también para varones y mujeres, en lo que refiere a la disposición a realizar trabajos creativos o no creativos. Así, las mujeres “son aún minoría entre los creadores artísticos”,⁵ y además resultan más proclives a dejar de lado el trabajo creativo, lo

⁵ No obstante, tal como destaca Menger (1999) el total de mujeres artistas sigue incrementándose, y la mayoría de las

que para Dubois podría explicar la predominancia de mujeres en el sector de la gestión cultural (2017: 143). En el mismo estudio, argumenta que los candidatos a masters en gestión cultural suelen experimentar un contacto habitual e intensivo con actividades culturales gracias a sus familiares, y casi todos ellos practicaron una disciplina artística en la infancia. A su vez, las actividades artísticas están también muy extendidas. La elección de dedicarse a actividades artísticas y a la gestión cultural se mezclan con frecuencia, puesto que en general la última viene después de la primera (Dubois, 2017). Por último, las profesiones culturales permiten múltiples formas de gratificación que articulan de manera compleja con la inestabilidad de sus condiciones laborales, lo cual muchas veces genera las bases para formas de explotación que son particularmente efectivas, ya que parecen voluntarias (Dubois, 2017: 150).

Para el caso latinoamericano, Bayardo (2018) llama la atención sobre un sesgo característico de buena parte de estas trayectorias profesionales, donde lo laboral se vincula con distintos niveles de voluntariado o militancia. La dimensión “activista” de la gestión cultural, señala Bayardo, puede o bien sintonizar o bien tensionar con lo profesional, lo académico y lo laboral.

Para concluir esta primera parte, interesa retomar brevemente la propuesta de Lorey (2006) a la hora de pensar las especificidades que adopta la precariedad laboral en el mundo de los productores culturales. Según señala, al interior de este grupo se impone la creencia de que se han elegido las propias condiciones vitales y laborales, y que estas se realizan de manera relativamente autónoma y libre. Lorey se propone mostrar las formas en que las ideas de autonomía y libertad están conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales. Es por eso que argumenta que “la precarización ‘elegida para sí’ contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales” (Lorey, 2006: 1).

Como veremos en el siguiente apartado, los trabajadores en políticas culturales orientadas a la inclusión social o a garantizar los derechos culturales de poblaciones vulneradas, experimentan condiciones materiales y subjetivas donde la precariedad, la indeterminación y la incertidumbre, en diversos planos, son una constante que se vivencia de manera ambivalente.

Trayectorias de trabajadores culturales en políticas socioculturales del Río de la Plata

La caracterización que sigue se basa en diez entrevistas en profundidad realizadas entre febrero y junio del 2019, y se complementa con datos obtenidos mediante una encuesta administrada a cuarenta trabajadores,⁶ por lo que representa una primera aproximación, si bien los datos dialogan con análisis previos en nuestra región.⁷

ocupaciones artísticas, con la excepción de la música, ha mostrado un giro en relación a la gran proporción de mujeres que se dedican a estas ocupaciones. Sin embargo, la composición étnica todavía sigue siendo profundamente desequilibrada (1999: 542).

6 La encuesta fue administrada vía mail, a través de la técnica de bola de nieve, a trabajadores que viven y trabajan en Argentina y en Uruguay. Esta encuesta está en curso, fue iniciada en febrero del 2019, por lo cual no se tomarán los resultados como conclusivos sino como parciales, y no se utilizará más que para contrastar con datos obtenidos mediante técnicas cualitativas (entrevistas).

7 Me refiero a la investigación “¿La cultura hace bien? Políticas culturales y sectores vulnerados en Uruguay

Del total de entrevistados, siete son mujeres y tres varones, cuyas edades oscilan mayormente entre los 25 y 35 años. En cuanto a los trabajadores encuestados, el promedio de edad es 35 años y el 70 % son mujeres, lo que se condice con la imagen de un sector feminizado (Dubois, 2017) y joven (Lorey, 2006; Menger, 1999). Estas personas desempeñan el rol de talleristas, educadores o técnicos-mediadores en distintos programas públicos (de gestión estatal o universitaria), en Uruguay y Argentina.⁸ Los programas se dedican a la promoción de derechos culturales entre: jóvenes que están por fuera del sistema educativo formal, personas en situación de calle, pacientes psiquiátricos internados en hospitales, personas privadas de su libertad, habitantes de barrios empobrecidos. Trabajan desde distintas disciplinas: literatura-escritura-comunicación, teatro (también teatro comunitario, teatro de las personas oprimidas), música, audiovisual y artes plásticas.

Los orígenes familiares de las personas entrevistadas son variados, la mitad proviene de familias de clases populares, con padres obreros, feriantes, pequeños comerciantes o empleadas domésticas, en tanto la otra mitad proviene de hogares de clase media a media alta, con padres profesionales (contadores, médicos, docentes). En todos los casos, los entrevistados refieren que durante la infancia y adolescencia tienen sus primeros contactos con actividades artístico-culturales, a la vez, buena parte de ellos realizaba en la adolescencia alguna actividad vinculada a lo social, de manera voluntaria. Para los casos en que en el hogar las actividades culturales no son una presencia significativa, en general destacan haber entrado en contacto a través de talleres que se dictaban en la escuela, en el liceo, en la Iglesia del barrio, en la municipalidad o a través de su grupo de amigos.

Quienes provienen de familias de clases populares, señalan que sus padres acompañaron sus elecciones, no obstante, remarcan haber optado por un recorrido profesional arriesgado. Así, el momento en que deciden entrar a una carrera artística se significa como un quiebre, una elección que desafía lo esperado y que es necesario defender frente a otros cercanos (“Muchos me decían ¿a esto te vas a dedicar? Te vas a morir de hambre”). En varias ocasiones es además una formación que resulta difícil compatibilizar con otros trabajos que deben realizar desde jóvenes.

En varios casos el contacto con la Iglesia es una experiencia relevante durante la adolescencia, que se vincula con actividades de voluntariado y cursos de recreación. Actualmente, ninguno de los entrevistados practica una religión, sin embargo, las actividades propuestas desde la Iglesia del barrio, para algunos, o desde las instituciones educativas religiosas, para otros, son experiencias iniciáticas que parecen incidir en la formación de una sensibilidad hacia problemáticas sociales. La mayor parte de los entrevistados militan o han militado en organizaciones sociales, partidos políticos o proyectos socioculturales desde muy jóvenes, y algunos hicieron de manera honoraria el trabajo que actualmente hacen de manera rentada, lo que no está exento de tensiones. La experiencia militante también está presente en la gran mayoría (90 %) de los trabajadores encuestados.

Tanto sus trayectorias laborales como sus trayectorias educativas se vinculan con el mundo del arte, la producción o la gestión cultural y/ o con el mundo de la docencia. La multiactividad es una característica que todos comparten (Olivera Guadarrama, 2012; Menger, 1999).

(2007-2017)” (Autora, 2018), tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, IDAES-UNSAM.

⁸ Los entrevistados trabajan y viven en Paysandú, Montevideo y Buenos Aires.

Estas personas suelen tener entre tres y cuatro ocupaciones, y en la mayoría de los casos su fuente principal de ingreso no proviene del trabajo en políticas culturales. En este punto, es interesante destacar que las personas cuya fuente de ingreso principal está ligada a su trabajo como tallerista/educador se desempeñan en el marco de programas que dependen directamente de un organismo encargado de políticas educativas y no de políticas culturales.

Por último, las relaciones que tienen con las prácticas artísticas son variadas y van desde la dedicación profesional a la práctica amateur, ocasional. Para quienes se dedican profesionalmente al trabajo artístico, las tareas de tallerista, docencia o gestión representan un complemento a ingresos que suelen ser mayores pero también mucho más inestables.⁹

Trabajar en contextos de incertidumbre: condiciones laborales

Las condiciones laborales son caracterizadas en la totalidad de las entrevistas como inseguras, precarias e inestables. En cuanto al vínculo de contratación, los formatos encontrados muestran una gran heterogeneidad: desde arreglos “de palabra” hasta contrataciones con vínculos de dependencia directa a instituciones estatales, con una gama de variantes importante entre ambos extremos.¹⁰

La incertidumbre por la continuidad laboral suele intensificarse entre diciembre y marzo, cuando los contratos llegan a su fin y hay dudas sobre la continuidad, no solamente de su trabajo, sino de la política en que se insertan. En este sentido, si bien varios trabajadores muestran una trayectoria extensa y en cierta medida estable en un mismo programa, refieren a que la vivencia en el interior de estos programas es de incertidumbre e inestabilidad, lo cual se intensifica a fin de año.

La incertidumbre convive con la sensación de inseguridad, vinculada a los contextos en que circulan. Así, un entrevistado que imparte talleres de teatro en barrios de la periferia de Montevideo, comentaba:

Yo ando trillando tanto “los barrios rojos” que uno se vuelve como inconsciente también de que hay cierta inseguridad personal. Cuando trabajaba para Naciones Unidas nos pagaban seguro de vida (risas), es la única vez que trabajé como docente de teatro con seguro de vida. (Claudio, entrevista personal, 12/3/2019)

Por su parte, un tallerista de música que trabaja en cárceles señalaba que la inseguridad también refiere a las condiciones de higiene, de salud, y de “seguridad física”.

Nosotros por ejemplo estamos trabajando en un sótano, en una especie de calabozo del calabozo del calabozo, estamos en un pozo trabajando (...) Y trabajamos con veinte personas, vienen voluntariamente, son hombres. En juego tenés que poner la seguridad. Física. Uno

⁹ Es el caso, por ejemplo, de un entrevistado que trabaja también dando funciones en distintos eventos. Este entrevistado señalaba que es probable que en un fin de semana gane lo mismo o más que en dos meses de trabajo como tallerista, sin embargo el trabajo por funciones resulta mucho más intermitente, inestable e impredecible.

¹⁰ La investigación en curso propone una tipificación de los formatos de contratación, que se desarrollará en otro trabajo.

no lo piensa, pero... Nunca lo pensás pero quedamos trancados, hay como seis puertas, y quedamos encerrados con veinte tipos, que se han amotinado, y se pueden amotinar contigo adentro. Somos muy heidis pero está. Yo lo tengo presente, es complejo, además es todo una mugre tremenda, las paredes llenas de musgo, eso no está bueno (Hernán, Entrevista personal 3/4/2019).

Las condiciones de trabajo se revelan asimismo en términos de infraestructura y recursos materiales. No es infrecuente que los trabajadores lleven sus propios recursos (computadoras, alargues, instrumentos, cámaras). Destaca la variedad en las condiciones de las infraestructuras por las que transitan: un trabajador puede impartir sus talleres en “un pozo”, “un pasillo horrible”, “un pabellón lleno de toallas y chancletas” y también en un aula de la universidad en la cárcel, en un centro cultural barrial con una infraestructura modelo, en una sala de grabación equipada con tecnología sofisticada, entre otras posibilidades.

Tal vez una de las expresiones más reiteradas en las entrevistas es la que interroga por las condiciones mínimas que se necesitan para dar un taller de este tipo. En la cárcel, por ejemplo, las condiciones parecen nunca estar del todo dadas, sino ser una resolución temporal, siempre parcial y siempre en riesgo, de una tensión entre lógicas institucionales enfrentadas. Una acción aparentemente sencilla como “llegar, sentarse y hacer el taller” es conceptualizada como una de las mayores dificultades. En esa línea, una tallerista comentaba:

En la cárcel lo más difícil es llegar y sentarte a hacer el taller. Tenés que lidiar todo el tiempo con eso. En la cárcel siempre tenés dificultades, esperar que convoquen a los internos... hay toda esa burocracia interna que te hace perder tiempo, vas por dos horas y se te va media hora buscando a la gente, cuando llegás y te sentás llaman a uno que tiene que ir a no sé dónde, son como dinámicas... que a veces te desgasta (Micaela, entrevista personal, 13/3/2019).

Los trabajadores despliegan distintas estrategias para sobrellevar esa tensión, que muchas veces es una negociación que genera “desgaste” y que demanda “mucho paciencia”. Así, una entrevistada que trabaja realizando talleres en el marco de un programa universitario en cárceles, señalaba cómo constantemente debían apelar a la identidad institucional como estrategia para generar condiciones y hacer(se) valer:

(...) si bien hay convenios que regulan ese vínculo (entre la cárcel y la Universidad) en la práctica hay que hacer valer ese convenio y hay que entender que cuando estamos ahí... somos... ¿te acordás de Roberto Giordano? “No me peguen, soy Giordano”. Bueno nosotros somos un poco así: “no me toques que soy de la Universidad” y es medio ingenuo también, al policía qué le importa, en última instancia, que somos de la Universidad. Bueno, entramos con esa bandera, yo soy de la Universidad, que es rarísimo porque no lo hago en ninguna otra parte de mi vida, entrar de esa manera (Fernanda, entrevista personal 18/6/2019).

Una vez que se logra sortear estas tensiones y finalmente impartir el taller, es posible que emerjan otras situaciones que pongan en duda su concreción o alteren sustancialmente su

desarrollo. Aquí entran en juego las particularidades de la población con la que se trabaja y su influencia en las dinámicas que se generan.

Ambigüedades, usos y límites del trabajo cultural con orientación social

En ocasiones las condiciones de infraestructura interaccionan negativamente con las particularidades de la población y muestran ciertas ambivalencias entre finalidades sociales, culturales, educativas o terapéuticas del trabajo en estos contextos. Es el caso de un taller de escritura con mujeres internas en un hospital psiquiátrico. El taller se desarrollaba en un espacio compartido con actividades terapéuticas (situación que se modificó, entre otros motivos, gracias a la insistencia de las trabajadoras). Ese espacio es “un pasillo horrible”, en palabras de mi entrevistada, donde además las actividades interfieren entre sí:

Vos tenés todo el tiempo la interferencia de la sala con lo que estás haciendo, los llantos, la risa, el trabajador social que está entrevistando a una, o el psicólogo, vos estás laburando y es una locura (...) no tenés posibilidades de generar dinámicas más corporales... tenés dos mesas y las sillas, y están sentadas, que ya de por sí están medicadas. No ayuda (Gabriela, entrevista personal, 17/5/2019).

Las interferencias y superposiciones espaciales, en este caso, repercuten en los encuadres de cada propuesta. Así, para las participantes de este taller no resultaría sencillo diferenciar las actividades educativas, culturales o artísticas del espacio terapéutico, por lo cual se generan situaciones de catarsis que las talleristas deberán canalizar hacia los objetivos propios de su trabajo.

Esto último no sucede solamente por las condiciones de infraestructura, sino que es una constante que se ve acentuada por estas condiciones. Es común que irruman en el taller las experiencias –en ocasiones de mucho sufrimiento– de los y las participantes, frente a las cuales quienes coordinan el taller se preguntan qué hacer, cómo se encauzan, a la vez que se encuentran frente a los límites de su propia intervención. En varias ocasiones los entrevistados refieren circunstancias que los interpelan y los llevan a preguntarse “¿qué hago? ¿hasta dónde llega mi trabajo?”.

Tal como refiere una entrevistada, para el caso de los talleres en cárceles, el contexto tiene un efecto de potenciar lo que sucede allí, incluso las pequeñas discusiones o desencuentros toman un cariz distinto al hacerse vívido el contexto de encierro en que se encuentran. Entonces, en ocasiones las circunstancias de dolor referidas por quienes participan se transforman en parte constitutiva del taller, pero en otras lo vuelven inviable, cuestionan su condición de posibilidad. Por ejemplo, para el primer caso, un tallerista que trabaja en una cárcel comentaba:

El otro día hubo uno que es de Brasil, los abuelos viajaron dos días enteros con el padre hasta acá, se vinieron a visitarlo. Y cuando llegaron, después de viajar dos días, no pudieron entrar porque no tenían documento y el tipo llorando nos empezó a contar eso. Se generó una situación espantosa. Todo el mundo empezó a decir “sí, estos hijos de puta...” Y vos pensás ¿con qué corto? ¿con qué saco para otro lado? Y no tenés que sacar...es parte, tiene que ver con el lugar donde estás. Tenés que manejar eso, se genera eso y tenés que manejarlo. (Hernán, entrevista personal 3/4/2019).

Para el segundo caso (el taller que se vuelve inviable), una tallerista que coordinaba un taller de escritura en un instituto de régimen cerrado de menores, señalaba:

Nos pasó una vez que vino una chica (...) estábamos proponiéndole “bueno vamos a hacer el taller de encuadernación... vos ya sabés encuadernar...” “sí, sí ¿dónde queda el baño?” Fuimos, la acompañamos, una piba de 17 años y dice “che les hago una pregunta”, se levantó la remera, se tocó la panza y nos dijo “¿estoy embarazada?” Y yo ¿qué hago con esto? Nosotras diciendo qué bueno que viniste al taller de encuadernación y en realidad la piba tenía en la cabeza que no sabía si estaba embarazada, y pensaba que mostrándonos la panza a nosotras en el baño, íbamos a poder decirle... Y estábamos mi compañera de coordinación y yo y ¿qué hacemos con esto, ¿qué hacemos con ella? Esto fue hace varios años (...) ahora tenemos más herramientas. Y fue como un golpe en la cara, porque era entender, están pasando otras cosas, a veces no están dadas las condiciones para dar la clase, a veces el chico o chica que se acerca es por otras razones. Eso nos interpela mucho porque nosotras lo que podemos hacer es un encuadre pedagógico de la clase, pero hay un montón de cosas que nos exceden. (Fernanda, entrevista personal 18/6/2019).

Por situaciones cotidianas como la referida en la cita anterior es que la totalidad de los entrevistados valoran el trabajo en equipo como un elemento clave. En el caso de las cárceles, es altamente valorada la dupla pedagógica, no solo en el momento en que sucede el taller sino antes y después. En todos los casos la referencia a un colectivo de compañeros y compañeras se torna importante como lugar de descarga, de elaboración y de aprendizaje. El trabajo colectivo es significado, además, como uno de los aspectos que genera mayor satisfacción. Cuando no está contemplado por el programa, resulta ser uno de los motivos principales de frustración para los entrevistados. Las reuniones e instancias colectivas se tornan un lugar fundamental para, por un lado, sobrellevar el “desgaste” –que aparece como una de las sensaciones vivenciadas con mayor frecuencia– y por el otro, elaborar y debatir las ambigüedades generadas entre fines (y apropiaciones) sociales, educativos, psicológicos o artístico-culturales.

Ahora bien, el problema de los límites, y usos distintos de las prácticas artísticas en este tipo de políticas, trasciende al espacio concreto del taller y a las apropiaciones de los participantes. Es interesante referir las posturas que muchos trabajadores toman en la disputa de sentidos y usos disímiles del trabajo con la cultura para actores desigualmente situados (Infantino, 2019), tal como señalábamos en el inicio. En línea con la constante reflexividad que desarrollan estos trabajadores, y el cuestionamiento acerca de la praxis, algunos se interrogan por el sentido último de su trabajo en contextos tan complejos.

Así, el docente de música en cárceles señalaba:

Una de las cosas que me está pasando este año sobre todo... es el tema de cuestionarme para qué hago lo que hago, si sirve para algo, si no sirve para nada. Me cuestiono. De alguna forma sos el sostén del Estado para que esas poblaciones no revienten, la situación en esos lugares no explote. Hay una función de válvula, sos una válvula, sos el que hace que los tipos liberen su energía, y no se me amotinen y eso no me genere

lo que genera: muertos en la cárcel, cuestiones que tienen que ver con un peso político. (Hernán, Entrevista personal 3/4/2019).

Entonces, estos trabajadores participan en la disputa de sentidos sobre las potencialidades y límites de las actividades artístico-culturales. Si en el caso de la cita anterior se ponían en tensión las posibles apropiaciones estatales, en otros casos también se cuestiona el rol de los medios de comunicación y sus representaciones acerca de lo que se hace con la cultura en estos contextos, por ejemplo:

El “chorro poeta” es una romantización digamos, que se hace, que hicimos, también, algunas talleristas donde llegás a la cárcel y ves que hay una proliferación de la lectura y escritura creativa tremenda. Tal vez más que en otros ámbitos. (...) Es muy fácil cuando entrás y ves eso, romantizar a la persona que está presa y lee y escribe cartas. La figura del “chorro poeta” es la que se comunica en los medios de comunicación. En general dicen eso: el preso que escribe. Y en realidad es muy tentador porque lo ves y decís: claro, está en una celda, leyendo un libro, con una lucecita, cuando en realidad estamos hablando de tortura, una persona que se le complica la lectura y la escritura es un derecho vulnerado (...) No queremos erigir al “chorro poeta”, no queremos hacer una apología de la cárcel, no queremos salvar a nadie. (Fernanda, Entrevista personal, 4/5/2019).

Tal como señalaba Infantino (2019), en ocasiones detrás de la idealización del trabajo artístico-cultural funciona una idea de “empoderamiento individual”, donde se terminan invisibilizando las condiciones estructurales desiguales en que se encuentran los sujetos, o bien se los responsabiliza por ellas. Tras el relato citado anteriormente, mi entrevistada contó acerca de un congreso al que asistió acompañada de una participante del taller. Ella comentó que no se buscaba “romantizar” ni “salvar” a nadie, y acto seguido, la estudiante que la acompañaba abrió su intervención diciendo “este taller me salvó la vida”. Aquí se ponen en juego experiencias y posicionamientos políticos que son distintos para trabajadores y para participantes, sobre todo cuando se trata de las comunicaciones públicas de las políticas y del trabajo que en ellas tiene lugar.

La incertidumbre como condición de doble cara

Las condiciones y características del trabajo tienen dosis de incertidumbre e imprevisibilidad, lo que demanda capacidad de inventiva, adaptación y flexibilidad por parte de estos trabajadores. En la idea de incertidumbre se condensan aspectos que son vivenciados de maneras negativas y otros que son altamente valorados. Así, la incertidumbre aparece asociada positivamente con la capacidad de aprendizaje, la idea de desafío, el desarrollo de la inventiva y la capacidad creativa frente a condiciones con altos grados de imprevisibilidad. En su acepción positiva, la incertidumbre se opone además a nociones como rutina, repetición y estructura, que en general aparecen valoradas negativamente. A su vez, se relaciona con una constante interpelación, cuestionamiento o reflexión sobre las prácticas.

En ocasiones estos sentidos aparecen en contraste con lo que se vivencia en otros contextos laborales, de los que también forman parte. Por ejemplo, un tallerista de música en una

cárcel que además trabaja como músico en la municipalidad, señala que este último trabajo es “super seguro” y “bien pago” pero que le genera insatisfacción, está ligado a la obligación, y lo hace porque esa estabilidad le permite realizar otros proyectos que realmente le interesan.

Las características del trabajo cultural parecen favorecer el desarrollo de una capacidad de adaptación que puede ser vivida como un aprendizaje. Consultada acerca de las capacidades que requería dar un taller en cárceles, una tallerista apuntaba:

Yo creo que lo primero... con el laburo en cárceles sacás, más que yo vengo con una formación de profesora, donde más o menos planificás tu clase... y todo es medianamente estable. La cárcel tiene eso, generás una capacidad de adaptación increíble, estás todo el tiempo problematizando sobre la práctica, te estás cuestionando y redefiniendo la metodología, los contenidos. Yo creo que eso es super positivo (...). A veces tenés que encontrar cierto equilibrio, de adaptarse al contexto, a las carencias, y no caer en “bueno es lo que hay, entonces hacemos lo que podemos”. Es como esa frontera que todo el tiempo tenés que revisarla. (Micaela, entrevista personal 13/3/2019).

Sin embargo, este aprendizaje muchas veces requiere atravesar emociones ligadas a la frustración y la ansiedad. Así, una tallerista de teatro que trabaja en un centro cultural con población en situación de calle, comentaba:

En el correr de los años lo que me ha generado frustración y que capaz que ha cambiado... yo soy muy estructurada en cuanto a que planifico “bueno esto va a ser un proceso”. Me costó mucho cambiar el chip a que cada encuentro es un proceso en sí mismo y vamos viendo. Y a la vez eso tiene que ser para el que sí mantiene un proceso más largo, parte de un proceso más largo. Eso es agotador. Me costó mucho... (Julia, entrevista personal, 4/4/2019).

Estos dos últimos fragmentos señalan el signo ambivalente que muchas veces adquiere la incertidumbre. Por una parte la búsqueda de una frontera que en ocasiones se vuelve difusa entre la flexibilidad como atributo positivo y los límites que esto tiene cuando se transforma en la base sobre la que se consolidan condiciones de trabajo precarizadas. Por otra parte la incertidumbre acerca de la profundidad de los procesos que pueden llevarse adelante cuando la participación de las personas está signada por la intermitencia y el cambio, lo que puede generar sentimientos de frustración o de agotamiento en los trabajadores.

Conclusiones

En este artículo realizamos una primera aproximación a las características del trabajo cultural en políticas culturales que muestran una orientación hacia la inclusión, transformación social o promoción de derechos culturales, dirigidas a poblaciones vulneradas en Argentina y Uruguay. Con Dubois (2017), es posible notar de qué forma las transformaciones en políticas culturales –cada vez más signadas por dimensiones como democracia, democratización, descentralización cultural (Bayardo, 2008)– y en las prácticas de colectivos, instituciones y organizaciones que trabajan en el vínculo arte y transformación social, dan lugar a nuevos roles,

ocupaciones e identidades profesionales. Al mismo tiempo, estas ocupaciones y perfiles laborales tienen incidencia en el tipo de políticas culturales que se implementan, puesto que estos trabajadores son los encargados de llevarlas al terreno.

La heterogeneidad del grupo de trabajadores abordados, que frecuentemente se desplazan entre el mundo del arte, la docencia, la militancia, la gestión cultural, entra en correspondencia con el tipo de rol que desempeñan en el marco de las políticas socioculturales, en donde estos mundos se sintetizan de maneras más o menos conflictivas o armónicas. Una de las hipótesis de nuestro trabajo en curso es que aquellos trabajadores que tienen una trayectoria vinculada al mundo del arte, suelen adscribir a la representación de la cultura como derecho, en donde los productores culturales (en este caso, destinatarios de las políticas) definen de manera autónoma las características y los métodos de sus producciones artístico culturales. En cambio, aquellos trabajadores que muestran experiencias más extensas en el mundo de la docencia, suelen adscribir a una representación de las prácticas artístico-culturales en tanto canales o herramientas para lograr fines pedagógicos.

Hemos visto, asimismo, que las condiciones laborales que experimentan estos trabajadores se ubican en un marco más amplio de transformaciones en el mundo del trabajo, relativas a la inseguridad, la precariedad y la inestabilidad (Olivera Guadarrama, 2012). No obstante, existen particularidades que emparentan a los trabajadores abordados con el mundo laboral de los artistas (Mauro, 2018; Menger, 1999) y de los gestores artístico/culturales (Dubois, 2017; Bayardo, 2018). En esta misma línea, las condiciones precarias e inseguras que en general tienen estos actores son producto de la falta de regulación pública y de figuras apropiadas para su contratación, por parte de instituciones encargadas de desarrollar políticas culturales. A su vez, estas condiciones interaccionan de manera compleja con construcciones identitarias propias del mundo de artistas y productores culturales (Mauro, 2018; Lorey, 2006); con elementos característicos de la economía de los bienes simbólicos descritos por Bourdieu (1997), donde la lógica del interés y el rédito económico se niega; y con la actividad militante (máxime cuando el trabajo remunerado fue realizado de manera honoraria anteriormente).

No obstante, un número significativo y creciente de personas y colectivos en Latinoamérica están llevando adelante procesos de movilización y diversas estrategias de lucha colectiva para la regulación y el reconocimiento de estos trabajos, cuyo abordaje en profundidad quedará inevitablemente para otro artículo. Sin embargo, los datos empíricos presentados en este artículo, tienden a mostrar que no se trata de personas que aceptan pasiva o inconscientemente estas condiciones, algo que por momentos se desprende de abordajes como el de Lorey (2006) acerca del mundo laboral de los productores culturales y sus imbricaciones con modos de subjetivación neoliberales. Se trata más bien de tensiones y ambivalencias que son negociadas constantemente, y no de una situación estática, invisible para los actores involucrados, o saldada.

Todo parece indicar que muchos trabajadores no solo son conscientes tanto de los usos y apropiaciones que su trabajo con el arte y la cultura puede tener, con finalidades y posturas políticas distintas a las que sostienen, sino que además participan activamente en esta disputa de sentidos.

Bibliografía

- Bayardo, Rubens (2007). "Cultura y desarrollo: ¿nuevos rumbos o más de lo mismo?" En: Marchiori Nussbaumer, Gisele (Org.) *Teorías & políticas da cultura. Visões multidisciplinares*. Salvador de Bahía, Editora da UFBA.
- (2018). "Repensando la gestión cultural en Latinoamérica". En *Praxis de la gestión cultural*. Carlos Yáñez (ed.). Universidad Nacional de Colombia. Pp. 17-31.
- Benitez Marrero, Patricia (2017). *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010): de las "políticas de democratización" a la "democracia cultural"*. Tesis de Grado en Ciencias Políticas. Montevideo, UDELAR. Mimeo.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la Acción*. Barcelona, Anagrama.
- Dubois, Vincent (2017). "¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés". *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 18, pp. 141-150.
- ESOE (2005). *Precarious Employment in Europe. A Comparative Study of Labor Market Related Risks in Flexible Economies*. Informe final. Bruselas, European Commission.
- García Cancilini, Néstor (ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.
- Infantino, Julieta (2011). "Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses". En *Cuadernos de Antropología Social* N° 34, pp. 141-163.
- (2019). *Disputar la cultura. Arte y transformación social*. Buenos Aires, RGC ediciones.
- Lorey, I. (2006). "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales". EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas) [en línea]. <www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>.
- Mauro, Karina (2018). "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico". En *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral*, UBA. núm. 27 (2018), pp.114-143.
- Menger, Pierre-Michel (1999). "Artistic Labor Markets and Careers". *Annual Review of Sociology*, Vol. 25, pp. 541-574.
- Merklen, Denis (2016). *Bibliotecas en llamas: Cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política*. Buenos Aires, Ediciones UNGS.
- Miller, Toby (2018). *El trabajo cultural*. Barcelona, Gedisa.
- Olivera Guadarrama, Rocío, Alfaro Hualde, Alfredo y López Estrada Silvia (2012). "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica". En *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 2 (abril-junio, 2012), pp. 213-243.
- Reygadas, Luis (2010). "Introducción. Trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de la misma moneda?" En *Trabajos atípicos y precarización del empleo*, coordinado por Edith Pacheco, Enrique de la Garza y Luis Reygadas. México, El Colegio de México.
- Rabossi, Fernando (2000). "Limites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo". *Cuadernos de antropología social* 11. pp. 243-267.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.

El rol del público en la formación subjetiva de la profesión artística en teatro

Tensiones entre Tucumán y Buenos Aires

Pablo Salas Tonello¹

Resumen

Los estudios sobre públicos de teatro se encargaron habitualmente de cuantificarlo y medir niveles de afiliación, pero poco se indagó qué sentidos y experiencias suscitan en los artistas del espectáculo. Lejos de entender al público como una presencia que permite simplemente que el espectáculo se realice, en este trabajo mostraré que se trata de un agente que provoca efectos en la actividad teatral. En particular, este artículo analiza cómo inciden los públicos en las experiencias y el trayecto subjetivo y profesional de los artistas de teatro. Para ello, utilizaré los enfoques de la fenomenología social y el interaccionismo simbólico, en la medida que estudiaré al público como un otro significativo para los artistas, quienes, a su vez, construyen etiquetas para clasificarlo y dotarlo de sentido. El trabajo explica cómo los públicos moldean la subjetividad de los artistas como profesionales, intensifican las emociones de la puesta o se integran a los diagnósticos sobre por qué una ciudad es o no conveniente para hacer teatro. De este modo, mostraré que las miradas sobre el público también se organizan por contrastes entre territorios, en este caso, Buenos Aires y Tucumán, dos ciudades que albergarían distintos tipos de público.

Palabras clave: públicos, teatro, subjetividad, carrera profesional.

Abstract

The role of the audience in the subjective formation of artistic profession in theatre: tensions between Tucumán and Buenos Aires

Many surveys have focused in quantifying theatre audience and measuring its affiliation, but it has been scarcely analyzed the meanings and experiences that audiences arise in theatre artists. Instead of considering audiences as a mere presence that permit spectacles to be held, I will show that the public is a living agent that provokes specific effects in the world of theatre. Particularly, this article analyzes how audiences contribute to build experiences in the professional and subjective trajectory in theatre artists. To that end, I will use the scopes of social phenomenology and symbolic interactionism, since I will understand the audiences as a signifying other for the artists, who create, at the same time, labels to classify and give

¹ IDAES/UNSAM – CONICET. salaspablo2016@gmail.com

them meaning. This paper explains how audiences shape artist's subjectivity as professionals, enhance emotions on the stage and become part of diagnosis on why one city is or is not convenient to professional development. In consequence, I will show that perceptions of the audiences are built according to contrasts between territories, in this case, Buenos Aires and Tucumán, two cities which would host different kinds of audiences.

Keywords: Audiences, theatre, subjectivity, professional career.

Presentación

El objetivo de este trabajo es analizar el papel del público en la elaboración subjetiva que actores, directores y dramaturgos elaboran de sí mismos como artistas. Habitualmente, los públicos son una preocupación de la agenda pública con el fin de cuantificarlo, clasificarlo y plantear estrategias para acrecentarlo y fidelizarlo. En este caso, ensayaremos un estudio sobre públicos desde la perspectiva de los artistas, ya que nos interesa interrogar qué lugar ocupan en la configuración subjetiva de quienes se dedican al trabajo creador en las artes del espectáculo. Entendemos que los públicos desatan experiencias relevantes para los artistas, provocan emociones y sensaciones corporales, confirman expectativas profesionales, reafirman decisiones vocacionales, acompañan afectivamente el trabajo creador, construyen escenas intensas que luego los artistas buscan repetir. En este sentido, a diferencia de otros trabajos que han explorado cómo funciona el público como masa de espectadores que garantiza o pone en problemas al teatro como actividad económica, aquí analizaré el impacto que tiene el público en la subjetividad de los artistas y cómo el público es un territorio a través del cual aquéllos sienten, comprenden y orientan su actividad.

Además, las percepciones del público se moldean según los territorios y circuitos por donde los artistas transitan. En este sentido, los mundos del arte están constituidos de forma compleja y funcionan como verdaderas configuraciones culturales, en tanto campos de posibilidad delimitados, organizados según lógicas particulares de interrelación entre sus partes, con elementos compartidos en una trama simbólica común, así como desigualdades y diferencias que se procesan dentro de dicho marco (Grimson, 2011). Esta categoría da cuenta de la historicidad, contingencia y heterogeneidad constitutivas de las formaciones culturales. En este sentido, las percepciones y sentidos sobre el público que este trabajo abordará ocurren en una configuración cultural precisa. Se trata de experiencias de teatristas tucumanos, algunos de los cuales residen en San Miguel de Tucumán y otros que se instalaron en la Ciudad de Buenos Aires en busca de oportunidades profesionales o de formación. El prestigio del teatro porteño, así como sus importantes cifras de estrenos por años, talleres y teatristas en actividad vuelven a Buenos Aires un destino deseado para muchos teatristas, quienes en algunos casos retornan a Tucumán, y en otros se quedan a vivir en la Capital, incluso utilizándola como pista de despegue en busca de destinos internacionales. Según observaremos, las percepciones de los teatristas sobre el público no ocurren en abstracto, sino dentro del mundo profesional del teatro argentino comprendido como una configuración cultural con un centro nítido ubicado en Buenos Aires.

El análisis se inscribe en la tradición de la fenomenología social y el interaccionismo simbólico, en tanto nos interesa comprender al público como un otro generalizado (Mead, 1972), el cual, a través de su presencia, interviene y moldea la experiencia de los teatristas y construye el sentido

que la actividad adquiere para ellos. El trabajo mostrará que los teatristas elaboran etiquetas (Becker, 2009) con las que identifican y clasifican públicos. De este modo, se busca demostrar que una parte importante de la proyección profesional de la actividad, así como el goce que particularmente ofrece a quienes lo realizan, puede explicarse por cómo se rubrican los públicos y las expectativas de reconocimiento, diversión, admiración o encuentro íntimo que sobre ellos se deposita. El trabajo está elaborado a partir de una serie de entrevistas en profundidad realizadas entre 2017 y 2019 a teatristas tucumanos residentes en San Miguel de Tucumán y en la Ciudad de Buenos Aires.

Encuadres preliminares

Agendas de investigación de la Sociología de las artes

En el año 2017, Arturo Rodríguez Morató y Álvaro Santana Acuña (2017) compilaron un volumen con el objetivo de trazar un panorama de los desarrollos más importantes de la sociología de las artes en el ámbito hispanohablante, sobre todo en función de cierto vacío o desconocimiento de esta área de la sociología en América Latina y España. En su introducción, Rodríguez Morató (2017) ordena las principales motivos por los cuales la sociología del arte tuvo dificultades para despegar en dichos territorios: contextos históricos adversos encarnados en gobiernos autoritarios; un marcado interés de los sociólogos de profesión por la estructuración social y la relación entre sociedad y política, relegando a un segundo plano los objetos culturales; la centralidad de los intelectuales humanistas que estudiaron las artes con un anclaje social y utilizaron términos como sociología de la literatura o del arte sin conducir estrictamente estudios sociológicos (Rodríguez Morató, 2017: 20-24). Por su parte, también Marisol Facuse (2010) había llamado la atención sobre el escaso desarrollo de la sociología del arte en América Latina, donde la filosofía, la estética o la historia del arte se habían agenciado de las preguntas por el anclaje social de las artes, frente al relativo silencio de la sociología (Facuse, 2010: 76).²

Rodríguez Morató destaca *Las reglas del arte*, de Bourdieu (1995), y *Los mundos del arte*, de Becker (1982), como los dos trabajos seminales de mayor relevancia, los cuales, si bien ostentan marcadas diferencias entre sí, comparten una pronunciada renovación a la sociología del arte que les precede –como la de Adorno o la de Hauser–, ya que desplazarían el foco exclusivo en las obras de arte para abordar las relaciones sociales en las que las artes se producen (Rodríguez Morató, 2017: 19-20). El autor señala que los modos de acercarse a las artes en Becker y Bourdieu son notoriamente opuestos: mientras Bourdieu explica los conflictos de intereses, la estructura del campo y discrimina las jerarquías entre quienes lo integran, Becker enfatiza la cooperación, prioriza la acción sobre la estructura e incluye en su mundo del arte a todas las personas –artistas, mediadores, públicos, técnicos, etc.– que hacen posible su existencia. A pesar de ello, para Rodríguez Morató ambos autores coinciden en construir un programa donde las obras de arte merecen menor interés que el espacio social relativamente autónomo que constituyen y las relaciones sociales entre sus participantes.³

2 Una excepción a este panorama quizás sea el estudio del brasileño Sergio Miceli (2012) sobre la inserción de Jorge Luis Borges en el campo literario argentino. El estudio de Miceli tiene una clara inspiración en la sociología de Bourdieu, bajo cuya dirección realizó sus estudios de doctorado.

3 Cabe señalar que Bourdieu no abandona por completo el análisis de las obras. En el inicio de *Las reglas del arte*

Rodríguez Morató (2017) indica que una importante vía de renovación de la sociología de las artes vendrá de la mano de Antoine Hennion y Tia De Nora, los cuales se ubican en una senda analítica distinta a la de Becker o Bourdieu. Mientras en estos últimos las artes estaban en una esfera separada de resto de la sociedad –ya sea en un *campo* que había ganado su capacidad para regirse por reglas autónomas o en un *mundo del arte* que constituía un ámbito profesional–, De Nora (2004) investiga la presencia de la música en la vida cotidiana de las personas y muestra que no está afuera del espacio social, sino que es un objeto constitutivo del día a día de seres comunes, siendo justamente esta imbricación la que merece ser estudiada. Por su parte, en línea con la sociología pragmática y cercano a De Nora, Hennion (2001) ha indagado la agencia de los objetos culturales, es decir, aquello que los objetos artísticos –una canción, una película, un libro– provoca en los sujetos y cómo estos han aprendido a utilizarlos según sus intereses. A diferencia de Bourdieu o Becker, que pensaban las relaciones sociales como causas o trastienda que da como producto la obra de arte, en Hennion son las obras de arte las “generadoras de lo social” (Rodríguez Morató, 2017: 28).

Una última y reciente vía de la sociología de las artes puso el foco en la materialidad de las obras y el trabajo creador del que son resultado, recuperando en alguna medida una preocupación de los primeros enfoques, que observaban en detalle un cuadro, una escultura o una obra literaria. En sintonía con la mirada pragmática, esta corriente advierte el peligro de olvidar las obras de arte en el afán de explicar meramente sus funcionamientos sociales. Este es el programa de investigación que proponen Howard Becker, Robert Faulkner y Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006) en *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing and other Improvisations*. En sintonía con Latour, consideran que la obra es en sí misma un actante que le exige tareas al artista, a los intermediarios que se encargan de ponerla en disponibilidad o de conservarla, a los públicos. Entre sus planteos más productivos, proponen tomar el *final* de la obra, el momento en que se considera que el objeto está *terminado*, como un foco relevante de análisis, ya que es en ese punto del proceso creativo donde el artista y sus intermediarios toman decisiones sobre lo que es, o lo que aún no es, una obra de arte (Becker *et al.*, 2006: 1-11).

El trabajo creador de los artistas y su reconocimiento

La indagación del lugar del público en la subjetivación de los artistas nos invita a observar la experiencia misma de los espectáculos y lo que éstos provocan como objetos casi autónomos en los artistas y en el público, lo cual nos acerca al enfoque de Hennion y De Nora. En este apartado, analizaremos las controversias acerca de cuál es la especificidad del trabajo que realizan los artistas y, en consecuencia, qué reconocimientos se esperan en este tipo de producción. A diferencia de otros mundos profesionales, los mundos del arte se caracterizan por un tipo especial de trabajo, el *creador*, cuyos aspectos distintivos exigirían, en principio, formas particulares de reconocimientos por parte de los que disfrutan de él.

Ubicarse en la perspectiva de los artistas –actores, directores, dramaturgos– es una estrategia que, como vimos, se distancia de las primeras tradiciones de la sociología del arte. Bourdieu (1995), por ejemplo, presenta su trabajo como un avance en relación al humanismo de Sartre,

(1995) se incluye una meticulosa lectura sociológica de *La educación sentimental* de Flaubert.

cuyas reflexiones sobre literatura estaban excesivamente centradas en el proyecto creador del artista. Por su parte, el énfasis de Becker (1982) en dar cuenta de la totalidad de los actores sociales que integran un mundo del arte también conduce a neutralizar el protagonismo y el poder de decisión que los enfoques tradicionales les otorgaban a los artistas. De este modo, colocar el foco en los artistas provoca temores para el análisis sociológico, ya que es habitual para la sociología suponer que su tarea es neutralizar la presunta clarividencia y genio de los artistas que en otros enfoques subrayan.

En este sentido, Andrew Abbott (2016) advierte que la veneración del trabajo creador por encima de otro tipo de trabajos simbólicos, es decir, la creencia de que el trabajo creador supone de por sí formas más refinadas de elaboración, pensamiento y emoción, es una idea de los artistas del siglo XIX que aún influye poderosamente en nuestra forma de pensar las artes. Según Abbott, Mozart no era un genio, sino que hacía bien las tareas que cualquier músico del siglo XVIII debía hacer, probablemente con más empeño y obsesión. Los motivos que hacen que un artista se destaque sobre los demás se explican por simples causas relacionales o estructurales, ya que en un mundo profesional hay pocas posiciones jerárquicas, lo cual no significa que quienes las ocupan sean objetivamente los más capaces (Abbott, 2016).

De esta forma, Abbott (2016) discute la postura de Pierre-Michel Menger (2016), que desde hace tiempo define como su objeto de estudio el “trabajo artístico” y las “empresas creativas”. Para Abbott, aquello que llamamos “trabajo creador” no tiene diferencias sustantivas con cualquier otro tipo de trabajo, obturando cualquier posibilidad de que la sociología se deje seducir por creencias importadas desde los mundos del arte. En contraste, Menger (2016) sostiene la importancia de comprender cuál es la especificidad del “trabajo creador”, un tipo de actividad humana que ostenta características peculiares, ausentes en otros trabajos. Algunos ejemplos son la “incertidumbre” acerca de cómo debe ser el objeto final, lo cual suscita permanentemente momentos de “tensión creativa” en el proceso de producción de la obra, o la gran desproporción entre la cantidad de estudios y versiones en el proceso y la selectividad estricta del resultado final (Menger, 2016).

Es comprensible el temor de Abbott ante la idea de Menger de que exista un “único y simple principio generativo para la actividad creativa” (Menger, 2016: 10), lo cual anularía las posibilidades de analizar las formaciones sociales y contextos de las prácticas artísticas. Sin embargo, abordar al trabajo creador en su especificidad abre una vía para comprender cómo esperan ser reconocidos los artistas según la forma en que experimentan su trabajo. En sus estudios sobre la economía de los mundos profesionales del arte, Menger (2001) presenta un panorama marcado por la competencia, ya que, cuando la cantidad de artistas aumenta, no ocurre lo mismo con la demanda de trabajo, ocasionando desigualdad en el acceso a puestos de trabajo, mayor variabilidad en la programación de actividades laborales y mayor circulación entre tiempos de empleo y desempleo (Menger, 2001: 243). En alguna medida, los mundos profesionales del arte comparten aspectos con mercados monopólicos, ya que un artista puede alcanzar a posicionarse como alguien “insustituible”, que ofrece un tipo de trabajo sumamente particular y propio que nadie más proporciona. Sin embargo, Menger advierte que la fama de los artistas es frágil y sus posiciones monopólicas son momentáneas e imprevisibles, por lo cual difícilmente pueda asimilarse el mundo profesional de las artes a los monopolios (Menger, 2001: 248).

En síntesis, la incertidumbre del proceso creador, la descomunal cantidad de trabajo previo hasta alcanzar la obra final, la imprevisible carrera hasta alcanzar un trabajo creador insustituible, el desempleo y la inestabilidad laboral son algunas características de los mundos profesionales artísticos que nos hacen pensar que la mirada del público, su reconocimiento y sus reacciones pueden ser ciertamente significativas para los profesionales de las artes del espectáculo si tenemos en cuenta que no existe una economía previsible de reconocimientos. Si los aspectos inherentes al trabajo creador y los aspectos económicos del mundo profesional pueden ser profundamente ingratos para el artista, es posible que el público adquiriera un valor importante por ser un territorio donde conseguir evidencias más claras de reconocimiento.

Los públicos de teatro en la subjetividad de los teatristas

El etiquetamiento de los públicos

En este apartado, analizaré cómo los artistas del espectáculo distinguen tipos de público. Estas clasificaciones no son solo cognitivas, sino que se relacionan con la forma en que los artistas entienden su inserción en la actividad y la relevancia de su trabajo creador. Se observará que las percepciones sobre la presencia, la composición y las reacciones del público se transforman en experiencias significativas de los trayectos profesionales. En ningún caso el público es entendido en abstracto: siempre se le adhiere un aspecto, se lo clasifica de algún modo, se encuentra más cerca o más lejos de los círculos del teatrista. Estas percepciones operan de distintas formas: como evidencias que otorgan seguridad a la elección profesional; como ideal a partir del cual proyectar un trabajo; como factor central del goce de hacer teatro; como criterio de calificación y comparación de los mundos profesionales del teatro de Tucumán y de Buenos Aires. En muchos casos, el beneplácito de un tipo de público puede ser una evidencia de reconocimiento mucho más notoria y relevante que aquellas provenientes de instancias institucionales de la actividad. Por lo tanto, observar el lugar del público para los teatristas permite reflexionar más ampliamente sobre la economía de los reconocimientos de su mundo artístico.

En la exposición, se analizará la mirada de dramaturgos y actores de teatro, los cuales encarnan articulaciones bien distintas con el público: mientras los actores tienen una experiencia más inmediata y cercana, y están presentes en el momento en que el trabajo actoral se materializa en el espectáculo, los dramaturgos tienden a encontrarse mezclados en el propio público, junto al operador de la técnica o incluso ausentes durante las funciones. En este trabajo, no nos centraremos en particular en estas diferencias, ya que nos interesa sobre todo explicar el rol del público en un mundo profesional particular. Sin embargo, es importante contemplar esta distinción durante el análisis.

Jorge se acerca a los cuarenta años de edad, es dramaturgo y ha ganado varios premios con sus obras, algunas de las cuales fueron realizadas por otros directores en varias ciudades de América Latina y España. A diferencia de otros directores multipremiados, Jorge no comenzó una carrera de “maestro” de nuevos teatristas: no formó una escuela de dramaturgia ni se afincó especialmente en alguna sala. Solamente de forma esporádica organiza talleres breves. Su relato acerca de cómo se transformó en dramaturgo es bastante atípico, muy afortunado, según señala, y muestra bien cómo la *presencia* del público alienta la construcción de la confianza profesional.

Durante su adolescencia, Jorge asistía regularmente con su familia a una iglesia evangélica relativamente pequeña “de unas 50, 60 personas... un ambiente muy familiar, muy agradable”. Un día, Jorge llevó escrito un pequeño sketch humorístico sobre los reyes magos y pidió realizarlo al final de la reunión. El pequeño espectáculo fue un éxito y, a partir de allí, comenzó a llevar regularmente nuevos números para hacer después de la ceremonia. Con el tiempo, otros chicos de la iglesia se sumaron a su iniciativa, hasta que contrataron a un profesor para que les diera clases de teatro.

De esta experiencia inicial, Jorge destaca que “era el ambiente ideal porque era público *con buena onda*, era como tener un teatro *lleno de gente seguro*”. Justamente, al preguntarle más adelante qué situaciones son las más desagradables en el mundo del teatro, no dudará en remitirse nuevamente al público, esta vez con un carácter contrario a la primera escena:

Por suerte no me ha vuelto a pasar, pero al principio me pasó muchas veces una situación horrible, tener que estar esperando... tenés cuatro personas. Sacás las cuentas, decís “Bueno, si vienen dos, damos función. Si no, esperamos...”. Entonces son las diez y cuarto, diez y veinte. Y tenés cuatro personas esperando, vos en la puerta a ver si llegan dos espectadores más. Es horrible. Y la sensación de tener que suspender, terriblemente frustrante. *Porque se te vienen encima todas las preguntas, si sos vos, si qué estás haciendo mal...* (Entrevista con el autor)

En este caso, la ausencia de público invoca la pregunta acerca de si la decisión vocacional fue la correcta, lo que significa un gran vértigo para la autopercepción que un artista construye de sí. En este sentido, la experiencia en la iglesia, con un entorno familiar favorable, es útil para el momento preprofesional de su trayectoria porque garantiza algo que más adelante será un desafío conseguir.

Después de frustrarse en dos carreras universitarias, Jorge decide finalmente inscribirse en la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán. En segundo año, participa de un concurso de dramaturgia organizado por el Teatro Universitario y su obra es seleccionada para ser dirigida y actuada por figuras reconocidas de la escena local. Jorge recuerda con entusiasmo las reacciones del público que él miraba desde la cabina de la técnica. Si en la iglesia sintió por primera vez que su escritura tenía algo atractivo para los demás, en este segundo momento será la composición del público la que inyecte algo especial a lo que será su vocación profesional como dramaturgo:

Ese momento me marcó, fue fantástico, estar en la cabina viendo cómo la gente *respondía* y en un teatro de verdad, con actores de verdad y *público de verdad*, porque *no era mi familia, ni la gente de la iglesia*. Y una cosa así medio *Frankenstein*, ¡Funciona, Funciona! (*risas*) Vos imagínate lo que es para uno como escritor “barra” director, yo juntaba fotocopias usadas y escribía del otro lado, hacía cuadernillo y escribía con lapicera, con mi letra horrible, con mis tachones. Después transcribía... Imagínate la imagen que vos tenés de tu texto y de tu trabajo, algo que hiciste en tu habitación desordenada... pensar que eso puede cautivar, divertir y hacer reír, a *60 personas que no te conocen*. Cuando se conectaron esas dos cosas, te cae la ficha de decir “Capaz que puedo hacer esto”. (Entrevista con el autor)

La sala, los actores profesionales y, sobre todo, la reacción favorable de un público “de verdad”, con el cual no hay vínculos afectivos o familiares directos, se constituyen en la *evidencia* de que “capaz que puedo hacer esto”. En el relato de Jorge, la selección de su obra por parte de un comité de reconocidas figuras de la escena local no impacta tanto subjetivamente como las risas de las sesenta personas que no conoce. Es decir, entre el reconocimiento del comité de selección, pertenecientes al campo de producción restringida, y el reconocimiento del público otorgado por sus risas y su interés, el segundo tiene un impacto más destacado e intenso.

Además, el dramaturgo enfatiza el contraste entre la dinámica del trabajo creador –solitario, íntimo y desprolijo– y la situación pública donde los espectadores disfrutan. Con esta diferencia, Jorge describe una experiencia angustiosa de sus primeros años como dramaturgo: hasta que el público no apareciera, no era sencillo medir la calidad del trabajo. Tal como señala Menger (2016), el carácter central del trabajo creador es su *incertidumbre*. En este caso, sólo con la aparición de un público desconocido, “de verdad”, se verá si el experimento, al igual que el monstruo de Frankenstein, funciona.

Jorge dejaría la facultad de teatro para dedicarse casi exclusivamente a la escritura y puesta de sus propias obras. En su sitio web, el teatro de Jorge se caracteriza por estar dedicado a la “comedia”, aunque sus puestas también tienen aspectos “dramáticos”, “absurdos” y “macabros”. Su afiliación genérica lo distancia de las formas que habitualmente tiene el teatro independiente para pensar al público:

Es indispensable que *el que va se entretenga y se lleve algo*. Vos no le podés exigir a alguien que tenga un *máster en teatro antropológico* para poder disfrutar tu obra (...). Si no, estás *estafando* a los otros. (...) Si vos sos hábil en lo que hacés, podés hacer entender una idea compleja. (Entrevista con el autor)

Jorge realiza estas reflexiones cuando le pregunto por qué cree que sus obras reciben premios u otros reconocimientos. Razona que las obras reciben premios de las instancias jerárquicas del campo debido a que tienen el beneplácito del público, a que son obras que *no están hechas* para el campo de producción restringida, para “gente con máster en teatro antropológico”. De este modo, en su razonamiento, es una idea de público general la que orientaría la mirada de los jurados. En síntesis, “ser hábil” como dramaturgo se demuestra interpelando al gran público.

Damián es un joven dramaturgo tucumano que no pasa los veinticinco años y vive en Buenos Aires. Al igual que Jorge, Damián estrenó su primera obra a través de una convocatoria, donde su texto fue seleccionado, aunque en este caso él elegía a los actores y dirigía la puesta. Se trata de una modalidad a la que Damián volverá a apostar en reiteradas ocasiones. También para él, el público es una zona que le permite medir su propio status de dramaturgo. Quizás por ser tucumano, explica, tiene “la necesidad de estar respaldado por una institución, o por un espacio o por un colectivo, o por lo que sea, primero porque *eso acarrea su propia convocatoria, siempre, y acá a uno no lo conoce nadie*”. En este sentido, Damián destaca que, en los festivales donde participó, el público era casi por completo desconocido para él:

Está buenísimo formar parte de festivales donde el propio público es público *que vos no tendrías por tu cuenta*, porque van a ver *los* trabajos, eso tiene de *gratificante*. Estos espacios dicen “Ah mirá la voz de este pibito, está acá, me enteré de su existencia”. Está buenísimo que eso pase. En la función, que mis amigos no fueron porque yo me colgué de avisar, *a la obra la vieron cuatro personas que conozco y las otras ciento veinte personas que vieron la obra no tengo idea quiénes son*. Eso tiene de bueno el festival, ¿viste? La vieron, *saben que esta obra es mía, que les gustó, seguirán viendo mis cosas, no sé...* (Entrevista con el autor)

Al igual que Jorge, Damián destaca como un salto en su trayectoria profesional el hecho de que el público sea completamente desconocido para él. Además, se trata del público *de un* circuito, en este caso, de un festival porteño de jóvenes dramaturgos. El público no es un conjunto desdibujado, conformado al azar, sino que sostienen un comportamiento regular, fieles a un festival, con una mirada posiblemente entrenada. El beneplácito de este público correspondería a un reconocimiento entre pares, distinto al que Jorge esperaba en sus obras.

Damián, ubicado en una fase inicial de su trayectoria, imagina que el público después de ver la función “sabrán” que esa obra es suya y eventualmente “seguirá viendo sus cosas”. En este sentido, la participación en un festival lleva implícito el traspaso de no ser nadie a ser alguien que pueda fidelizar un público en relación a su figura como autor. En contraste, Damián enfatiza que en Tucumán no existe un público constituido por fuera de lazos afectivos o colegas de la profesión y comenta con sarcasmo que allí una puesta suya sería “*como una fiesta de quince: van mis primos, mis compañeros del colegio, mis amigos de teatro, gente que he conocido de la vida durante diecisiete años que viví... Acá (por Buenos Aires) eso no existe*”. Obviamente, esto no es del todo cierto, ya que en Buenos Aires muchos elencos también apuestan a convocar a sus familiares y amigos. En este caso, Damián subraya sobre todo el salto en su carrera como dramaturgo en el hecho de gozar del público del festival.

Son muchos quienes comparten la percepción de que el público en Tucumán está conformado sustantivamente por teatristas o el entorno afectivo del elenco. Otros teatristas entrevistados para este trabajo dirán:

Me parece que la gente que va a las salas independientes es *la misma gente de teatro*, yo no sé si es un plan de la juventud tucumana ir a ver una obra de teatro independiente, no sé si lo fue alguna vez. Para mí es un plan porque me dedico a esto. Mi sensación es que siempre son “amigos de...”, “familiares de...”, o gente de teatro la que va a ver. (Entrevista con el autor)

Hay un punto en el que se termina armando como un *círculo*, por lo menos es lo que yo pude ver en mi experiencia en Tucumán. Éramos los mismos los que actuábamos y los que íbamos a ver teatro, y se termina acotando el círculo. (Entrevista con el autor)

Al respecto, entre los teatristas aparece un problema que típicamente indagan los estudios sobre públicos: su conformación. ¿Está formado exclusivamente por otros *profesionales* del teatro? ¿O son *consumidores* de teatro, como podrían ser de otras salidas de ocio, como cine

o recitales de música? En estos testimonios, la percepción de que en Tucumán el público no se renueva y pertenece a círculos cercanos provoca tedio y malestar en los teatristas.

Adrián había alcanzado una sólida carrera como actor en Tucumán cuando decidió mudarse a Buenos Aires para trabajar en cine. Entre sus anécdotas, cuenta la historia de un unipersonal que escribió para realizar en bares, ya que, como sus “amigos no iban al teatro”, decidió “generar un espectáculo para ir yo donde estaban ellos”. Se trataba de un monólogo con la particularidad de que el actor, al terminar, se iba sin esperar el aplauso del público. Esto le permitía escaparse del momento donde los actores reciben las felicitaciones del público, una situación que siempre lo incomodó según qué tipo de público se acercase:

Me cuesta mucho recibir el halago, ese momento a mí me pone muy *incómodo*. Terminó la obra y si te van a saludar al camarín es “Bueno, sí, gracias”. (...) También veías gente que *te estaban mintiendo*, después te enterabas. “No te sientas obligado a decirme algo”, ¿viste? En ese sentido, prefiero después tomarnos un café o charlar. La situación de camarín, *con los pares más que nada, prefería evitarla*. No tanto así *con mis amigos*. Si venían a saludarme, yo me re prendía. Cuando iban mis amigos, los que *no son del palo del teatro*, porque de alguna forma, cuando actúo tengo como un *ideario, un ideal de público*, al cual yo me... y creo que *son ellos*. Entonces, como... No sé, justo me... me quedo así, medio pensando... (*silencio largo*) porque justo *tengo un amigo puntual* que ya falleció, entonces era eso, por mucho tiempo *él era mi ideal de público*. Si *él se divierte* con esto... (Entrevista con el autor)

En este caso, Adrián se siente incómodo en el camarín ante los halagos del público compuesto por pares, pero feliz si quienes lo saludan son sus amigos “que no son del palo del teatro”. A su vez, mientras Damián desprecia una función que pueda parecerse a una “fiesta de quince”, para Adrián su “ideal de público” es un amigo personal externo al mundo del teatro.

La coexistencia de modelos distintos se comprende reponiendo datos que dan cuenta de la configuración cultural en la que se inscribe la práctica. Damián estudió teatro en Tucumán, pero decidió debutar como director y dramaturgo en un festival de Buenos Aires. Su inserción en el mundo del teatro es similar a la que Saunier (2015) describe para la escritora belga Amélie Nothomb, quien, al inicio de su trayectoria, manifiesta la “voluntad de publicar en el campo literario francés”, la puerta de entrada al mercado mundial de los bienes culturales, ya que entiende que allí “el mercado es simplemente más interesante”. Además, la escritora estimaba que un libro editado en su país de origen vendería pocos ejemplares, y “nadie en Francia querrá un libro editado en Bélgica” (Saunier, 2015: 117).⁴ En el mismo sentido, Damián dice:

Yo prefiero que a mi obra la vean *cinco chinos* antes que esté en la Martín Coronado.⁵ Para lograr eso, lamentablemente para mí, hay una idea todavía instaurada de que para acceder a un panorama más internacional tenés que haber tenido ciertos logros a nivel nacional o a nivel circuito en Buenos Aires. (Entrevista con el autor)

4 Las traducciones son mías.

5 Sala mayor del Teatro San Martín, uno de los teatros oficiales más emblemáticos de la Ciudad de Buenos Aires.

Nuevamente, la decisión de Damián sobre cómo se inserta en el campo teatral corresponde con la búsqueda de un público internacional, no conocido por él, ni siquiera compuesto por colegas o especializados en este caso en teatro. Al igual que la escritora nombrada, entiende que la estrechez de públicos disponibles en un territorio es problemática, lo cual para otros artistas no funciona así en absoluto.

Las diferentes etiquetas que realizan sobre el público pueden remitirse también a los orígenes de su pasión por el teatro. En el caso de Damián, esta surge con una separación de grupos de socialización típicos como la escuela, el barrio o la familia: durante la adolescencia, Damián viaja a Buenos Aires a realizar talleres de teatro musical; luego, comienza a dar clases de actuación para niños cuando termina su propia jornada escolar. Por el contrario, la pasión por el teatro de Adrián surge de ir al cine con sus amigos en el horario de las matinés, a ver películas de género western, ciencia ficción y acción. Cerca de finalizar la entrevista, al reflexionar sobre el público que le interesa en sus espectáculos, Adrián señala: “me sale el Bruce Lee, o el Trinity:⁶ tiene que ser algo que (el público) lo pueda entender... no hablo del entendimiento, sino que pueda haber algún goce”. Cuando le pregunté a Adrián cómo nacieron sus ganas de hacer teatro, dijo que quería “filmarse, verme en pantalla”, ubicarse como el generador de una escena de disfrute colectivo. En contraste, Damián enfatiza que, cuando comenzó la actividad, se vio obligado a “esconder” cosas: no revelar que enseñaba teatro a niños, porque podrían considerar arrogante dar clases sin estar completamente formado; esconder sus deseos de ser dramaturgo, ya que en Tucumán la carrera de un artista del espectáculo debe comenzar por la actuación, antes de ir a la dramaturgia; esconder su estilo pop, dada la predominancia en Tucumán de una estética lúgubre y pobre, ligada al ideal de izquierda de la tradición del teatro independiente (Mauro, 2011).

En síntesis, el público cobra valor según tres clasificaciones o etiquetas que denotan vías de acceso a la obra. Para Jorge y Damián, el público valioso es aquel que *no está ligado al círculo familiar o de amistades*. En ambos casos, este público se cobra especial importancia en el momento *inicial* del trayecto profesional. Por su parte, el público que Damián destaca es el previamente *constituido en un circuito*, que no asiste llamado por su autoría en particular, sino por un festival. En contraste, Adrián afirma que su “ideal de público” siempre estuvo moldeado por amigos que no pertenecen al ámbito del teatro, que, al parecer, solo asisten a la puesta porque él está en escena. En su caso, le otorga importancia a hacer gozar a miembros del círculo íntimo. Al respecto, cabe señalar que mientras Jorge y Damián son dramaturgos, Adrián es actor, motivo por el cual experimenta de otra forma la presencia del público, lo cual será indagado más adecuadamente en el próximo apartado.

El público como cantidad

Muchos estudios sobre públicos se efectúan desde la perspectiva de las políticas culturales, cuya preocupación central es garantizar y acrecentar el caudal de público para sostener la

⁶ Bruce Lee es un actor norteamericano de origen chino, famoso por sus película de acción. Trinity es el protagonista de “Me llaman Trinity” (1970), un cómico y popular spaghetti western italiano. El informante recuerda haber visto estas películas en el cine durante su niñez.

actividad teatral. De este modo, se han realizado sondeos para medir la cantidad de asistentes, su frecuencia y sus características demográficas. En este apartado, observaremos que los aspectos vinculados a la cantidad de público –si es escaso, suficiente, masivo– son especialmente significativos para los teatristas.

La última Encuesta Nacional de Consumos Culturales (2017) revela un notorio descenso en la concurrencia de públicos de teatro con respecto al 2013, lo cual coincide con la baja de otros consumos pagos como el cine, la compra de libros o los recitales en vivo. La concurrencia de públicos de teatro se redujo en un 40 % en todo el país entre 2013 y 2017, pasando de un 19 % de la población total de encuestados que declaraban asistir al teatro con alguna regularidad a un 11 %. Los cambios más dramáticos ocurrieron en el NOA, cuyo público se redujo en un 50 %: de ser la tercera región del país con más público en el 2013 –con un 15 % de su población con concurrencia regular al teatro– en el 2017 se ubica en el último lugar de las regiones, con solo un 7,8 % de su población que asiste al teatro alguna vez en el año (SINCA; 2013, 2017).

Uno de los pilares de la actividad teatral es el espectador con un alto grado de afiliación, no esporádico, que declara asistir al teatro una vez al mes, cada tres o cada seis meses. Si se comparan las Encuestas del 2013 y 2017, observamos que en el NOA el espectador que va al teatro una vez al mes o una vez cada tres meses se redujo de un 5 % a un 3 % de los encuestados. En muchos casos, este público fidelizado se integra por teatristas del circuito, como se señalaba sobre Tucumán en el apartado anterior. Incluso algunos eventos que declaran convocar a nuevos públicos, como la Fiesta Provincial del Teatro, acaban por reunir un público casi exclusivamente constituido por productores o estudiantes de teatro (Salas Tonello, 2019).

La cantidad de público en una función es un aspecto significativo para los teatristas, sobre todo para los actores que están en el escenario. Manuel es un actor de unos treinta y cinco años que se desempeñó profesionalmente antes de entrar en la facultad, la cual abandonó después de cursar unas pocas materias. Se formó en algunos talleres, pero sobre todo en los escenarios. Durante la entrevista, se asombraría al hacer consciente la cantidad de obras que realizaba en paralelo en algunas épocas de su vida. Para comenzar la conversación, le pregunté por las situaciones más gratificantes o agradables que tiene el teatro, para lo cual no dudó en ubicar al público como protagonista de la escena. Recordó cuando “metieron mil personas” en una sala municipal recientemente inaugurada en Tucumán: “la risa de esa cantidad de gente a mí me vuelve loco, siento que me *transporta*”. Y continuó:

Después, me acuerdo una función con tres mil personas en Chile, el escenario puesto con el mar de fondo. Era un auditorio en la playa, nosotros con el mar atrás, el frío de las olas, mirá, *se me pone la piel de gallina cuando te cuento*. ¡Y tres mil personas ahí! Y esa devolución, esa risa. (Entrevista con el autor)

La intensidad de la risa del público se presenta en equivalencia con la fuerza de la naturaleza, al ubicar el espectáculo en un escenario no habitual para el teatro. De este modo, la actuación es una experiencia de afección corporal y conexión con la trascendencia, similar a la de los consumidores fanáticos (Benzecry, 2010), incitada por la masividad del público como factor de intensificación. Por su parte, Nicolás, un actor tucumano que vive en Capital, hará

referencia al volumen de público cuando comente los motivos que ratifican su decisión de haberse mudado a Buenos Aires. En este caso, cuenta una escena donde él mismo se ve interpelado como público:

Acá (*por Buenos Aires*) viste que estamos todos medio agotados, medio explotados, pero uno se junta y vas de una punta a la otra. Yo ahora me tengo que ir a la otra punta de la ciudad ¡Y voy a ir! Hay algo del cuerpo como más festivo que acá sucede (...) Y la gente va al teatro, hace fila para el evento, para la cosa que es gratis... A mí a veces me dan ganas de ir, pero digo “Qué paja hacer fila, no la voy a hacer”. Una vez me pasó en el Kirchner,⁷ había una fila y digo “No la voy a hacer!”... pero, si *toda esta gente* la está haciendo... ¿Por qué *yo* voy a ser tan pajero de no hacerla? Si está buenísimo y quiero verlo ¡La voy a hacer! Si estoy viviendo *acá*, si es *gratis*. (Entrevista con el autor)

En este fragmento, Nicolás asocia dos situaciones donde se realiza un esfuerzo corporal para alcanzar experiencias colectivas placenteras, descartando la opción por la comodidad, el sedentarismo y el encierro. En el primer caso, se trata de recorrer largas distancias. En el segundo caso, se ve interpelado como público al observar una larga fila de espectadores que esperan con paciencia para ingresar a un espectáculo. Se trataba de un espectáculo al que él había elegido ir, pero, al llegar, se sintió frustrado por el tiempo de espera. Sin embargo, la comprensión de una ética de la paciencia del público lo hace sentir en falta si se da por vencido. Este efecto proviene de la presencia *masiva* del público, que invita a pensar que, más que una fila de fanáticos que insisten para ver a su ídolo, son personas *comunes* que se esfuerzan para hacer uso de lo público. Más adelante, Nicolás relatará nuevamente su asombro ante un público *masivo*, aunque ahora como teatrista:

Estrenamos en el campus (de la UNSAM), después nos ofrecen hacer dos funciones en el Paco Urondo. Y fueron tantas personas la primer función, que yo digo “¡Uau! *Esto en Tucumán no puede pasar*”. Bueno, primera función. “La segunda función no viene nadie, chicos” decimos. En la segunda función, ¡Más gente! Nos ofrecen ir al Caras y Caretas, cuatrocientas cincuenta personas. Yo digo “Por más que nosotros seamos tantos...” ¡Lleno! Yo me sentía *famoso* (risas) ¡Estamos haciendo un *recital!* ¡Mucha gente! Y ahí ya con entrada *pagada*... Y ahí digo *esto en Tucumán es imposible*, hacer funciones con tanta cantidad de gente, y ya la tercera función. Hicimos *todas* las funciones así. (Entrevista con el autor)

La masividad del público disloca la percepción de Nicolás, habituado al teatro independiente en Tucumán con pocos asistentes. En su relato, a Nicolás le interesa el público no como un circuito, sino como un fenómeno masivo, casi como una naturaleza de la ciudad, como si la asistencia al teatro fuera algo que vuelve éticamente mejores a los urbanitas, ya que se involucra un esfuerzo: corporal si hay que hacer fila y económico si hay que pagar.

⁷ Se refiere al Centro Cultural Néstor Kirchner, inaugurado en mayo de 2015 en el antiguo edificio del Correo Central en Buenos Aires. Se caracteriza por su amplia oferta de espectáculos gratuitos.

Por último, en el testimonio de Agustín, un joven actor que también vive en Buenos Aires, observamos que dar funciones a sala *llena* excede la excitación momentánea de la función:

Ya vamos 22 o 23 funciones y siempre se llenó, nunca me pasó eso en mi vida, de *llenar sala con una semana de anticipación*. Eso también te da una *libertad como actor*, ya vas *relajado*. Y es lindo tener sala llena, porque te *re alimenta*, porque hay como un intercambio más copado, no tiene relación con el éxito necesariamente, sino con *que se armó de pronto* el acontecimiento, con la gente ahí *bancando la parada*, respondiéndote. (...) Y hay confianza en la obra, *cuando confiás que la obra está buena*, ya *entrás como mucho más seguro porque sabés que la gente se va a copar*. (Entrevista con el autor)

En este caso, la seguridad de la sala llena no sólo traerá aparejada la intensidad de la función, sino que incide en los aspectos técnicos de la actuación, ya que es posible ir más “relajado” y “seguro” al escenario. Para los actores, una tonicidad relajada se consigue con entrenamientos corporales y entradas en calor. En este caso, la seguridad de una sala llena *resta* trabajo a los actores en el ajuste de su técnica actoral. De este modo, según el razonamiento de Agustín, alcanzar un caudal de público le permite a la obra mejorar su calidad al potenciarse la técnica actoral. Esto tiene consecuencias importantes en la economía general de los reconocimientos, ya que si una obra tiene una buena base inicial de público que dé seguridad a sus actores, estos tendrán más facilidad para ajustar su técnica actoral que aquellos actores que asisten a la función con el temor a la escasez de público. En este caso, Agustín actúa bajo la dirección de una directora conocida del circuito, gracias a lo cual los actores y las actrices son eximidos de una tarea que, en otros casos, deberían garantizar: *traer público*.

Conclusiones

Este estudio se propuso explicar qué rol juega el público en la subjetivación de los artistas del espectáculo. Para ello, consideramos que la fenomenología social y el interaccionismo simbólico ofrecen el marco teórico adecuado, ya que el público, como presencia y como actante, transforma el espectáculo teatral en un acontecimiento significativo para los teatristas, provoca efectos variados que van desde la autoconfianza profesional hasta al goce intenso de la experiencia escénica. Resta observar cómo se coordina el público como otro significativo en relación a otras figuras más simétricas para los teatristas, como sus colegas, o asimétricas, como sus maestros, jurados o directores de obra o de audición. A su vez, el público sólo cobra sentido mediante *etiquetas* que los teatristas asignan, dando apertura a un territorio con una particular densidad de sentidos, cruzado por tensiones, elementos emotivos y expectativas que conforman pistas para explicar la configuración cultural de la actividad teatral en Tucumán y Buenos Aires.

Los testimonios demuestran que las prácticas de reconocimiento son mucho más complejas que una simple escena en la que un actor social -el público- entiende como legítimo y experto a un profesional del espectáculo. Según observamos, no existe en el mundo del teatro una única versión acerca de cuál es *el público* con verdadero poder de evaluar y aprobar la práctica teatral. Al contrario, en función de los circuitos, los momentos de la trayectoria, las características de las obras y las funciones, existen distintas formas de clasificar al público como un otro que vuelve significativa la práctica del teatrista.

Si consideramos la *incertidumbre* como característica principal de las artes, tanto por los aspectos inherentes al trabajo creador como por los rasgos de su mercado profesional (Menger, 2001, 2016), el público es un territorio no exento de este carácter. Sin embargo, observamos que, justamente, a través del público los artistas tramitan la certeza, la seguridad y la perspectiva de futuro de la actividad. Damián espera que el público del festival regrese a ver nuevas obras suyas; Agustín llega tranquilo a la función porque sabe que la sala estará llena y el público bien dispuesto; Jorge entiende que puede ser un dramaturgo profesional sólo después de verificar la reacción de un público no conocido por él. En otras palabras, el público otorga seguridad profesional al director como profesional, al dramaturgo en su carácter de autor, al actor en su despliegue técnico al permitirle relajarse. De este modo, el público es un territorio donde los teatristas mitigan la *incertidumbre* del arte teatral.

Por otra parte, el público desconocido y no ligado a los círculos familiar o afectivo es el que consolida el paso hacia la profesionalización, momento ciertamente problemático en una actividad donde las titulaciones académicas no son determinantes para el éxito profesional, ni existen etapas claras por las cuales el teatrista entienda que deba pasar sí o sí. De este modo, sobre todo para los dramaturgos, el público “de verdad”, el que “vos no tendrías por tu cuenta” funda un importante momento de la carrera, aquel donde el teatrista siente que ha cruzado la barrera de la pura afición para ser un autor profesional. Sin embargo, en el caso de un actor ya completamente profesionalizado aparece un “ideal del público” asociado a los amigos cercanos.

Ciertamente es llamativo que los artistas entrevistados no muestren especial interés por el público conformado por sus pares, los propios teatristas, que constituiría, al parecer, el grueso de la audiencia en Tucumán. Quizás el reconocimiento de los pares interesa en otros niveles de la actividad, y no particularmente al momento de presentar un espectáculo. También es probable que, en el contexto de la entrevista, los artistas no manifiesten el deseo de un público de pares y se presenten a sí mismos como desinteresados por este tipo de reconocimiento. Cabe mencionar, sin embargo, que algunos de ellos caracterizan negativamente a sus pares, como hipócritas o excesivamente herméticos en el planteo de sus espectáculos. Ciertamente, el reconocimiento de los pares en tanto público es una vía de exploración que debe ser profundizada.

Por otra parte, el público es un agente central de *intensificación* de la experiencia escénica, sobre todo cuando es comprendido y sentido como una *cantidad* importante. En estos casos, la risa es la principal reacción que afecta el cuerpo del actor, una risa que no se manifiesta asociada al género comedia, sino como un carácter más general de lo que ofrece el teatro como práctica.

Para terminar, todos los testimonios analizados ponderan las características del público en Buenos Aires por sobre el de Tucumán, sobre todo por su *composición* –no integrada exclusivamente por teatristas o amigos– y por su *cantidad*. En este sentido, en el tránsito hacia Buenos Aires, a las oportunidades de formación o profesionales que se buscan, se suma un público que, nuevamente, mitiga la *incertidumbre* de la actividad teatral. Cabe señalar que este trabajo no analizó testimonios de teatristas que retornaron a Tucumán, es decir, aquellos que no encuentran el panorama profesional del teatro de Buenos Aires particularmente alentador. Sin embargo, hay un acuerdo general acerca de los públicos, lo cual coincide con la última encuesta de SINCA según la cual el mayor descenso de públicos de teatro ocurrió en la Región NOA.

Bibliografía

- Abbott, Andrew (2016). "Comments on Pierre-Michel Menger's paper", *Section Culture*, Summer, pp. 13-16.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Los Angeles, University of California Press.
- Becker, Howard (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Becker, Howard; Faulkner, Robert; Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (2006). "Editors' Introduction" en: *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing and other Improvisations*. Chicago, University of Chicago Press.
- Benzecry, Claudio (2010). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- De Nora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Facuse, Marisol (2010). "Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible", *Revista Universum*, N° 25, Vol 1. pp. 74-82.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de la teoría de las identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Hennion, Antoine (2001). "Music Lovers: Taste as Performance", *Theory, Culture, Society*, 18 (5), pp. 1-22.
- Mauro, Karina (2011). "Influencia del ideal de la izquierda "clásica" en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX" (ponencia), *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, San Fernando del Valle de Catamarca.
- Mead, George H. (1972). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires, Paidós.
- Menger, Pierre-Michel (2001). "Artists as workers: Theoretical and methodological challenges", *Poetics*, N° 28, pp. 241-254.
- Menger, Pierre-Michel (2016). "The Work Process in Creative Undertakings", *Section Culture*, Summer, pp. 6-12.
- Miceli, Sergio (2012). *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y la vanguardia*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Rodríguez Morató, Arturo (2017). "Introducción: algunas claves para entender la nueva sociología de las artes" en: Rodríguez Morató, Arturo; Santana Acuña, Álvaro: *La nueva sociología de las artes. Una perspectiva hispanohablante y global*. Gedisa, Barcelona.
- Salas Tonello, Pablo (2019) "El festival de teatro en el espacio urbano: la experiencia del público de una política cultural". *Revista Lindes*, Buenos Aires.
- Saunier, Émilie (2015). "Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge: une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français", *Sociologie et Société*, Vol. 47, N° 2, pp. 113-135.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2013). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013*.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) (2017). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017*.

Las representaciones en torno a la actividad cultural de una ciudad no metropolitana:

Entre ciudad cultural y ciudad sin oferta cultural

Melina Fischer¹

Resumen

En los últimos años, han proliferado en América Latina investigaciones y relevamientos en torno a consumos y prácticas culturales, tanto desde el campo académico como desde ámbitos gubernamentales. Sin embargo, en su mayoría, se trata de estudios cuantitativos que ofrecen un panorama general sobre un país y, en algunos casos, ignoran manifestaciones no mercantiles. De la misma manera, el foco de la mayoría de estos trabajos en grandes ciudades, desatiende lo que sucede en ciudades no metropolitanas en cuanto a sus actividades culturales.

En este contexto, este trabajo pretende ser un aporte a los estudios sobre ofertas, consumos y prácticas culturales en ciudades no metropolitanas al indagar, desde un abordaje cualitativo, en las representaciones acerca del quehacer cultural de los habitantes de una ciudad turística de mediana escala ubicada en la costa atlántica bonaerense (Villa Gesell). En particular, presentaremos la paradoja que hemos encontrado en las representaciones de diversos actores locales en torno a la actividad cultural de la ciudad: por un lado, la existencia de actores que experimentan a la ciudad como un espacio pleno de ofertas culturales; y, por el otro, representaciones que dan cuenta de una ciudad sin espacios y ofertas culturales.

Palabras clave: Representaciones, Oferta cultural, Ciudad no metropolitana, Ciudad turística.

Abstract

Recently, research and surveys around cultural consumption and practices have proliferated in Latin America, both from the academic field and from government spheres. However, most of them, are quantitative studies that offer an overview of a country and, in some cases, under-represent the activities of poor nations and individuals and ignore non-mercantile manifestations. In the same way, the focus of most of these works in big cities, does not attend what happens in non-metropolitan cities in terms of their cultural activities.

In this context, this article aims to be a contribution to studies on offers, consumptions and cultural practices in non-metropolitan cities by researching, from a qualitative approach, the representations about the cultural activity of the residents of a medium-scale tourist city located in the Atlantic Seaboard of the province of Buenos Aires (Villa Gesell). Particularly, we will present the paradox that we have found in the representations of different local actors around

¹ Becaria doctoral CONICET, IDAES/UNSAM, fischer.melina@gmail.com.

the cultural activity of the city: on the one hand, the existence of actors who experience the city as a space full of cultural offer; and, on the other, representations that account for a city without cultural spaces and offers.

Key Words: Representations, Cultural offer, non-metropolitan city, touristic city.

Introducción

En los últimos años, han proliferado en América Latina investigaciones y relevamientos en torno a consumos y prácticas culturales, tanto desde el campo académico como desde ámbitos gubernamentales. Sin embargo, como destaca Quevedo (2008), en su mayoría, se trata de estudios cuantitativos que buscan agregar datos a fin de ofrecer un panorama general sobre un país y presentan sus resultados usando variables clásicas de segmentación (como edad, sexo, nivel socioeconómico, nivel de estudios, etc.) vinculados con una mirada sobre la estructura social que no necesariamente se vincula con las segmentaciones relacionadas con el consumo de bienes y servicios culturales. De la misma manera, como señala Bayardo (2010), en algunos casos la importancia concedida a los indicadores relativos al mercado cultural subrepresenta las actividades de naciones e individuos pobres e ignora manifestaciones no mercantiles. Asimismo, la mayoría de estos trabajos se han focalizado en grandes ciudades, especialmente, para el caso de nuestro país en la Ciudad de Buenos Aires y en menor medida, en las ciudades capitales de Córdoba y Santa Fe (Benítez Larghi, Grillo y Papalini, 2016). Esta desatención hacia las ciudades no metropolitanas en el campo de los estudios sobre cultura, se debe en parte al supuesto de que la oferta cultural tiende a concentrarse en las ciudades centrales y, dentro de ellas, en barrios tradicionalmente vinculados con los museos y exposiciones (Rotbaum, 2007; Wortman, 2001 y 2006).

En este contexto, creemos relevante indagar por lo que sucede en otros escenarios urbanos, especialmente desde un enfoque cualitativo orientado a captar las singularidades que asumen las dinámicas de las actividades culturales en estos espacios y que rescate las percepciones de los propios actores en torno a las mismas. En esta línea, en este artículo nos propusimos analizar las representaciones en torno a las ofertas, actividades y espacios culturales de los habitantes de una ciudad turística no metropolitana, ubicada en la Provincia de Buenos Aires, sobre las costas del Mar Argentino, a una distancia de 370 km de la Ciudad de Buenos Aires: Villa Gesell.²

Se trata de una ciudad turística de 37.000 habitantes, que recibe una gran cantidad de turistas durante la temporada de verano. A modo de ejemplo, durante la temporada 2017, la ciudad recibió 1.750.000 turistas, es decir, 47 veces su población.³ De esta forma, la vida de los habitantes de esta ciudad está atravesada por una temporalidad que divide al año en dos partes: por un lado, la temporada de verano (o simplemente “el verano” para sus habitantes), un período en el que aumenta de forma exponencial el número de personas que circulan por la ciudad, a la vez que se incrementa el ritmo de la actividad laboral de gran parte de los residentes

2 El partido se compone de cuatro localidades: Villa Gesell, Mar de las Pampas, Las Gaviotas y Mar Azul.

3 Información obtenida de <http://www.telam.com.ar/notas/201703/182088-costa-villa-gesell-temporada-feriados-recepcion-turistas.html>. Fecha del último acceso: 28/06/2019.

con el fin de dar respuesta a las diversas necesidades de los visitantes. Por el otro lado, el resto del año, muchas veces llamado simplemente “invierno” por sus habitantes, pese a abarcar más estaciones del año.⁴ Esta temporalidad afecta notablemente a la cantidad, tipo y variedad de la oferta cultural de la ciudad, así como las posibilidades de apropiación de las mismas por parte de los residentes de la ciudad.

Así, en este artículo nos preguntamos qué tipos de actividades y espacios llegan a considerarse como una oferta cultural por los habitantes de esta ciudad no metropolitana, turística y de mediana escala y los significados que se construyen en relación a dicha oferta.

Este trabajo se enmarca en una investigación realizada para la Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural del IDAES-UNSAM. Como hemos adelantado, dicha investigación se basó en un abordaje cualitativo, en cuyo marco hemos realizado trece entrevistas semiestructuradas a diversos actores de la ciudad (funcionarios y trabajadores de la gestión municipal del área de cultura, productores y gestores culturales locales y habitantes de la ciudad con diversos grados de vinculación con actividades culturales). Asimismo, hemos realizado observación participante en diversos espacios y eventos culturales de la ciudad, principalmente aperturas de muestras, charlas, presentaciones de libros, festivales y foros de debate. Simultáneamente hemos analizado diversas fuentes documentales, entre ellas publicaciones realizadas por escritores locales o autoridades municipales, notas en periódicos locales y nacionales, así como publicaciones en páginas web y redes sociales, entre otras.

El artículo estará organizado en un primer apartado donde recuperaremos las discusiones en torno a la noción de cultura y las formas en que puede ser comprendida y clasificada, aspectos que serán retomados posteriormente en el análisis. Luego, dedicaremos tres apartados para presentar los principales hallazgos de nuestro trabajo de campo, en particular las formas de comprender a Villa Gesell como una ciudad cultural (segundo apartado), la escasez de público local (tercer apartado), así como las representaciones de la ciudad como un espacio sin oferta cultural (cuarto apartado). En el quinto apartado, retomaremos las formas de comprender la cultura para vincularlas con las representaciones acerca de la actividad cultural de la ciudad y, finalmente, cerraremos al artículo con unas reflexiones finales.⁵

La cultura como una noción polisémica

Siguiendo a Bourdieu, Chamborleon y Passeron (1990), partimos de la premisa de que el mundo social puede ser interpretado de diversas maneras por los agentes sociales. En este sentido, los autores sostienen que los objetos del mundo social se pueden percibir y decir de distintas maneras porque siempre comportan una parte de indeterminación y evanescencia. Ello da lugar a una pluralidad de visiones del mundo y a las luchas simbólicas por la producción e imposición de la visión del mundo legítima. Esta pluralidad de formas de interpretar el mundo

4 Como destaca Noel (2013b: 6), “la temporada’ se extiende aproximadamente entre mediados de Diciembre y mediados de Febrero, y ‘el invierno’ entre el Domingo de Pascua y el fin de semana largo del 12 de Octubre. Los periodos intermedios no tienen un nombre específico, y pueden adosarse a la ‘temporada’ – sobre todo el comprendido entre Octubre y Diciembre o al ‘invierno’ – en particular el que va desde mediados de Febrero a Semana Santa”.

5 Agradecemos la lectura y comentarios realizados a este artículo por Marina Ollari, Paula Simonetti, Pablo Salas, Nicolás Aliano y Marina Moguillansky.

social se vuelve particularmente pertinente para el caso de la cultura, noción a la que, como veremos, los actores le atribuyen sentidos muy diversos. En este marco, recuperaremos la distinción propuesta por Margulis (2014) entre el registro *estético-ilustrado* de la cultura y el registro *sociosemiótico* de la palabra, así como la noción de la *cultura como recurso* propuesta por Yúdice (2002), en la medida nos permitirán comprender las propias representaciones de los actores.

Por un lado, la concepción estético-ilustrada de la cultura se refiere a un conjunto restringido de objetos vinculados a “lo culto”, a la educación, el ámbito de los libros, de la pintura y la música y, más en general, a las artes, el saber y lo que ha dado en llamarse las industrias culturales. Por el otro lado, la concepción sociosemiótica de cultura se relaciona con las significaciones compartidas que hacen posible la vida social, siendo entendida como “el conjunto de los códigos de significación compartidos, que dan identidad a un grupo humano y permiten comunicarse, interactuar, apreciar y predecir las conductas de los otros” (Margulis, 2014: 16).

Por su parte, Yúdice (2002) plantea que estas interpretaciones de la cultura han sido absorbidas o desplazadas por la idea de la cultura como recurso que implica la invocación de la cultura para resolver problemas que antes correspondían al ámbito de la economía y la política e implica alegar que la actividad cultural disminuirá los conflictos sociales y conducirá al desarrollo económico. Así, la cultura se utiliza como atracción para promover el desarrollo del capital y del turismo, para mejorar las condiciones sociales, como motor de las industrias culturales y como un incentivo para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual.

Como veremos más adelante, todas estas formas de entender a la cultura se ven desplegadas en las representaciones de nuestros actores en torno a la cultura y la oferta cultural de su ciudad.

Ciudad Cultural

En primera instancia, en nuestra investigación hemos encontrado representaciones de Villa Gesell como una ciudad cultural, es decir, como un espacio pleno de ofertas y actividades culturales, donde gran parte de sus habitantes se dedican a actividades artísticas y creativas. Este relato de la ciudad cultural es sostenido principalmente por funcionarios municipales de la gestión cultural, directores de espacios culturales municipales, así como por artistas y personas vinculadas activamente con actividades u espacios culturales de la ciudad.

Una primera dimensión desplegada en estos relatos se vincula con la gran cantidad de artistas y propuestas culturales que se aglutinan en la ciudad. En este sentido, a partir del análisis de entrevistas (así como de discursos públicos de funcionarios municipales), hemos visto que los actores sostienen que la ciudad se caracteriza por tener una alta densidad poblacional de artistas, es decir, por concentrar una gran cantidad de gente dedicada al arte y la cultura, hecho que es considerado como algo propio y distintivo de la ciudad:

... Gesell tiene mucha, mucha, mucha presencia (...) de artistas, artesanos, de músicos, de teatreros, de mimo, ¿no? (...) hay mucha exposición en cuanto a lo que vendría ser el desarrollo cultural (...) Hay una fuerte, digamos así, presencia de plásticos, de ceramistas, con muchos grupos, muchos grupos teatrales, independientes (Ricardo, exfuncionario municipal, 64 años).

(...) Gesell tiene una mística que no tiene ningún otro lugar. (...) que no cualquiera vive en Gesell, que no cualquiera sueña con Gesell (...) Aquí tenemos los grandes románticos (...) aquí el rock nacional tuvo su cuna, aquí tuvimos grandes pintores, grandes dibujantes, grandes artistas de la canción, grandes artistas de la música. No es casualidad, no es casualidad. Eso es lo que nos diferencia. Somos una ciudad balnearia totalmente distinta a las ciudades balnearias que se conocen (Ana, Directora de un espacio cultural municipal, 55 años).

Desde esta perspectiva y como correlato de esta gran cantidad de artistas radicados en Villa Gesell, la ciudad también se caracteriza por sus abundantes ofertas y actividades culturales. Aquí vale la pena introducir cómo opera la dimensión de la temporalidad de esta ciudad balnearia. Hay quienes van a sostener que la actividad cultural es más fuerte por fuera de la temporada de verano, mientras otras personas sostienen que las ofertas culturales son más amplias en la temporada veraniega. Ello depende del lugar donde ubique la mirada cada actor, en la medida en que hay un cambio en el carácter de las actividades culturales en estos dos momentos del año. Así, en la temporada hay mayor cantidad de espectáculos destinados especialmente a los turistas, con oferta todos los días, mientras que durante el resto del año predominan las actividades creativas tanto de los artistas como de los mismos habitantes de la ciudad que, sin tener formación artística o denominarse de tal manera, participan de diversos talleres culturales municipales. Por ello, dentro de la amplia oferta cultural que mencionan los actores, muchos destacan la particularidad de los cursos y talleres ofrecidos a través de la Casa de Cultura, enfatizándose también el carácter creativo de los habitantes de la ciudad que se involucran en estos talleres. De esta manera el espíritu creativo y bohemio de la ciudad (vinculado con su historia cultural –como veremos a continuación–) no solo se expresa en sus artistas, sino también en la gran cantidad de personas que asisten a los talleres culturales ofrecidos por el Municipio:

Acá, en invierno, hay en la Casa de la Cultura hay muchísimos talleres. De pintura, de dibujo, bueno de escultura también (...) de manualidades de todo tipo, de danza, de yoga, de idiomas. Es impresionante la cantidad que hay (Fernando, Artista, 41 años).

(...) hay una importante participación de la gente sobre todo en la actividad cultural, no tanto en ser actores pasivos que vienen y reciben sino justamente van generando. (...) calculamos que chicos, adultos que pasan por los talleres de la Casa de la Cultura (...) y más o menos son tres mil en el invierno. Cosa que es muy importante. Son ochenta talleres. Ochenta talleres. (Ricardo, exfuncionario municipal, 64 años).

Como estos talleres se desarrollan en su mayoría durante el año, suspendiéndose en la temporada de verano, desde la gestión municipal se hace especial hincapié en el invierno como un tiempo de gran actividad cultural que involucra a un amplio número de habitantes, mientras que el verano aparece como el momento donde se muestra sólo una parte de lo que se hace durante todo el año. En cambio, desde el punto de vista de los artistas, el verano es el momento de auge de la actividad cultural, en la medida que es cuando más espectáculos realizan o más

venden sus producciones, entre otros aspectos. Ello no es un hecho menor, ya que es en gran medida lo que les permite obtener públicos y réditos económicos que, como veremos, lamentan no tener durante el resto del año.

Toda esta percepción de Villa Gesell como un espacio pleno de oportunidades culturales, caracterizado por la creatividad de sus habitantes, es explicada por nuestros actores en vinculación con dos elementos: el pasado cultural de la ciudad y la presencia de la naturaleza. Así, en primer lugar, la densidad de artistas, espacios y propuestas culturales de la ciudad es planteada en continuidad con la historia de la misma, especialmente con el movimiento contracultural que tuvo lugar entre mediados de la década de los sesenta y principios de los setenta, cuyas principales expresiones fueron el movimiento hippie y el naciente rock nacional (Noel, 2014). En este sentido, el pasado cultural de la ciudad es retomado en los relatos que dan nuestros entrevistados para dar cuenta de la particularidad de su ciudad, a la vez que para establecer una especie de conexión entre la singularidad actual y dicha herencia cultural. Es el antecedente que permitiría entender por qué en la actualidad Villa Gesell es una ciudad con tantos artistas, con tanta oferta cultural.⁶

Esta historia cultural también es recuperada y movilizada por parte del Municipio en las visitas guiadas que ofrece el museo local, así como en realización de ciertas muestras destinadas a la época.⁷ Asimismo, este pasado es retomado en ciertas publicaciones de escritores locales⁸ y de la Secretaría de Cultura, Educación y Deportes.⁹ De la misma manera, ciertos personajes y lugares emblemáticos que representan a dicho movimiento cultural han sido plasmados en el espacio público de la ciudad como en el caso de una placa conmemorativa colocada en donde funcionó el Juan Sebastián Bar (donde compusieron sus primeras canciones los *Beatniks*), así como la escultura de Luis Alberto Spinetta realizada por un escultor local bajo el encargo del municipio.

Si bien a lo largo de nuestra investigación hemos encontrado muy presente este relato del pasado cultural vinculado con el hippismo, las artesanías y el rock nacional, cabe notar que no ha sido siempre de esa manera. Como señala Noel (2014), esta etapa de la historia de la ciudad estuvo excluida de las formas de narrar y representarse el pasado local por parte de sus habitantes hasta la década de los noventa en la medida en que contrastaba con los relatos que enfatizaban en el espíritu de trabajo y austeridad que caracterizaría a Don Carlos (el fundador de la Villa) y a los pioneros de la ciudad. Sin embargo, en la década de los 90' la estabilidad económica de la ciudad basada en el turismo de sol y playa entra en crisis a partir de la Ley

6 Resulta interesante destacar que este pasado cultural que se rescata en relación al movimiento hippie y el rock nacional, refiere a encuentros más bien íntimos, informales, de pequeña escala. En los 60' y 70' en Villa Gesell todavía no asistimos al carácter masivo y comercial que luego adquiriría el rock nacional. Introducimos esta distinción en la medida en que en los relatos de la "ciudad cultural" vemos una fuerte valoración por ese tipo de evento cultural intimista e informal.

7 "El paraíso de la juventud, los años sesenta y setenta en Villa Gesell" realizada en enero de 2012 o "Rock Nacional 1967 - 1989, Un antes y un después" que tuvo lugar en 2015.

8 Entre ellos, *El alma perdida de Gesell* de Juan Jesús Oviedo (2002) e *Historias de Villa Gesell y Villa Gesell Rock & Roll* de Juan Ignacio Provéndola (2014 y 2017).

9 Podemos mencionar el libro *Nuestra Memoria. Donde conviven en Pasado y el Presente* de Carlos Rodríguez (2014), así como un artículo de Mónica García (2016) titulado *Villa Gesell, el paraíso de la juventud*.

de Convertibilidad que volvió más accesibles otros destinos turísticos fuera del país. En dicho marco, el Municipio pone en marcha un Plan Estratégico elaborado por la Universidad de La Plata con el objetivo de replantear el modelo de desarrollo de la ciudad. Dos de los siete ejes estratégicos que propone el Plan se vinculan justamente con la identidad y el turismo y proponen potenciar el desarrollo de la marca-ciudad¹⁰. Así, se recupera la imagen de Villa Gesell bohemia como medio para diferencia a la ciudad de las demás localidades costeras, con las cuales habría de competir cada vez más en búsqueda de turismo¹¹ (Noel, 2014). En este sentido, la cultura, en tanto recurso, es movilizada para promover el desarrollo turístico y, como consecuencia, económico de la ciudad.

Asimismo, un segundo elemento desplegado por los actores locales para explicar y dar cuenta de la singularidad de su ciudad en cuanto a la cultura está asociado al rol que ocupa la naturaleza en el desarrollo de la actividad cultural. En lugar de pensar a la cultura en contraposición a la naturaleza o como toda intervención del hombre sobre ella, aquí se plantea a la cultura y la naturaleza en íntima solidaridad. Así, hemos encontrado en estos relatos un doble argumento que vincula la naturaleza con la cultura y la creatividad: por un lado, se imputa una “afinidad electiva entre determinadas clases de paisaje y determinadas clases de personas” (Noel, 2011b: 223), de manera que el entorno natural, las calles de arena, el bosque, el mar con su “magia” y “energía” funcionan como un factor de atracción de los artistas a la ciudad. Por otro lado, la naturaleza aparece como un elemento que posibilita y que incentiva el desarrollo de las destrezas artísticas.

En esta misma línea, hemos encontrado en muchos de los relatos en torno a la ciudad cultural vinculaciones entre naturaleza y los sitios culturales. Así, de acuerdo con nuestros entrevistados, muchos espacios culturales locales están dotados de una semblanza particular por el hecho de estar situados en medio de la naturaleza. Entre ellos, destacan el predio del Pinar del Norte,¹² así como el Anfiteatro del Pinar donde se desarrollan los Encuentros Corales de Verano.¹³

(...) nos diferenciamos de otros destinos porque no existe en la costa otro lugar, un predio de 14 hectáreas cuidado, que sea un atractivo cultural (Lourdes, Guía del Museo Local en visita guiada).

(...) bueno, el anfiteatro de los coros, ese lugar lindísimo. (...) Ese es un lugar que es en el medio del bosque, está bárbaro. Otra cosa que yo creo que también, el hecho de haber cerrado y

10 Así, el Eje N° 1 consistía en “Preservar y potenciar la marca ‘Villa Gesell’ re-entendiendo que su identidad constituye un atributo diferencial de la ciudad, y por lo tanto un valor estratégico” (AAVV, 2002: 32). El Eje N°2 consistía en “Resignificar el turismo como motor del desarrollo económico y social de Villa Gesell (...)” (AAVV, 2002: 36).

11 El uso de planes estratégicos en la movilización de nuevas estrategias de desarrollo turístico también se verifica en otras ciudades, como el caso de Rosario –Vera (2015)–.

12 El predio del *Pinar del Norte* se compone de 14 hectáreas de bosques, donde el fundador de la Ciudad comenzó el proceso de forestación de la Ciudad y donde construyó sus viviendas. Allí se encuentra ubicados tres museos, dos talleres de arte y un centro cultural.

13 Los encuentros corales de verano se realizan en el Anfiteatro del Pinar (Av. 10 y Paseo 102) todos los miércoles y sábados de enero y febrero desde el año 1968. Los mismos son organizados por la Sociedad de los Encuentros Corales de la Plata y auspiciados por la Municipalidad de Villa Gesell.

haber hecho museo la casa de Don Carlos también, tiene que ver con la cultura por el hecho de haber preservado todo este predio y mantenerlo... digamos si todo esto se hubiera loteado, por más de que sea museo, hubiera sido menos igual. El hecho del bosque y todo es realmente algo cultural, ¿no? porque es como un lugar para venir a pasear, para que se pueda... tocan música siempre en verano, hay charlas, hay muestras (Fernando, Artista, 41 años).

Esta identificación de los artistas y los espacios culturales geselinos con la naturaleza presenta muchas similitudes con el repertorio moral referido a la identidad local vinculado a “lo ecológico” que ha señalado Noel (2011b) para el caso de la localidad de Mar de las Pampas. Dicho repertorio implica una fuerte valoración de la naturaleza, del bosque, los árboles, el mar, la arena y los animales, así como el imperativo de minimizar el impacto del hombre y sus obras sobre el entorno. Como argumenta Noel, este repertorio cobró especial fuerza en un momento en el que la comunidad se sentía amenazada por un proyecto de crecimiento urbano y comercial que tuvo lugar a comienzos de los años 2000. Siguiendo con su argumento, los ideales de la “tranquilidad”, la “naturaleza”, lo “ecológico” se habían tornado especialmente relevantes para los pobladores de Mar de las Pampas en virtud de la “trágica historia” de la localidad de Villa Gesell que, gracias al proceso de crecimiento urbano experimentado a partir de mediados de los setenta, dejaría de ser el “paraíso verde” a orillas del mar que había construido el fundador para dar lugar a un modelo de turismo masivo “(...) que fomenta la construcción desenfrenada y no planificada de la mano de una especulación inmobiliaria que promueve (y consigue) “*leyes permisivas*” que “*desvirtúan*” el proyecto original” (Noel, 2011b: 219). Más allá de este crecimiento urbano y edilicio experimentado por Villa Gesell, hemos visto que los discursos en torno a la naturaleza siguen teniendo vigor y constituyen un elemento decisivo para dar cuenta de la singularidad de la producción y de los espacios culturales de la ciudad.

La falta de públicos en la ciudad cultural

Ahora bien, la imagen de Villa Gesell como una ciudad cultural que hemos desarrollado hasta aquí entra en tensión con la escasez de públicos en las diversas actividades de la cual se lamentan ciertos actores. En este sentido, los artistas y los gestores de algunos espacios culturales¹⁴ señalan que si bien la ciudad dispone de una amplia variedad de espacios y actividades, muchas de ellas no cuentan con público local.

Este tema emergió principalmente en la observación realizada en el Primer Foro de Cultura de la Costa, un espacio de debate abierto organizado por un colectivo independiente de la costa argentina que tuvo lugar en abril de 2017 en la Casa de la Cultura de Mar Azul. Allí, algunos artistas mencionaban como un problema local la escasez de públicos y planteaban la necesidad de pensar estrategias para “atraer a la gente”:

¹⁴ Esta tensión entre la abundancia de oferta cultural y escasez de público ha sido señalada principalmente por los artistas o responsables de ciertos espacios culturales. Por su parte, los referentes de la gestión cultural municipal a los que hemos entrevistado o bien han evitado ahondar en la recepción de sus ofertas o bien han planteado que su preocupación principal residía en generar la oferta (de modo que los habitantes de la ciudad tengan disponible ciertas actividades) y no tanto en la cantidad de gente que concurre efectivamente.

(...) en algo estamos fallando. Al menos en el teatro independiente lo que está fallando es que, en último año, nosotros hemos dado funciones con tres espectadores (Omar, Artista).

Yo lo que quería pedir a la gente es que los que tengan experiencia que intercambien ideas para solucionar el problema que ella estuvo planteando: cómo se atrae a la gente a determinados espectáculos... a mí me interesa el teatro, ¿no? ¿Cómo hacemos para que la gente venga? (Carlos, dueño de un centro cultural).

Más específicamente, los artistas planteaban que cuentan con pocos espectadores en las actividades que ofrecen y que, incluso, los públicos muchas veces se conforman por los mismos artistas que participan de las propuestas de sus colegas, así como por personas provenientes de los círculos cercanos de los involucrados en la actividad en cuestión.

Aquí resulta pertinente recuperar la distinción que realiza Pinochet Cobos (2016) entre *públicos especializados* y *públicos generales*. Los primeros, más restringidos en número, se desempeñan activamente en el campo cultural, cuya participación en actividades culturales se vincula con el establecimiento de redes y conexiones profesionales, así como con el conocimiento de la producción más reciente y especializada del campo, entre otros aspectos. Los públicos generales, por su parte, representan una masa heterogénea cuya participación en eventos tiene que ver con el ocio y la diversión, el tiempo libre y familiar, con lo formativo-educativo, la “culturización”, la oportunidad y el acceso a la cultura. En este sentido, los artistas reclaman que los públicos de sus actividades resultan escasos y que, además, se componen en su mayoría por públicos especializados, es decir, artistas y colegas, así como por su círculo familiar y amistoso. De esta forma, el público no se conformaría por criterios estéticos o artísticos, sino por lazos de afinidad personal, siendo estos eventos una forma de producción de *comunidad* (de Marinis, 2005).

Para entender por qué se da esta situación, es decir, la dificultad de conformar un público local que no forme parte del campo de la producción o de lazos de afinidad personal, resulta pertinente analizar (como haremos a continuación) las representaciones de aquellas personas que no se vinculan activamente con el campo de la producción artística y que entienden a la ciudad, ya no como el lugar de la cultura, sino como un espacio con escasez de oferta cultural.

La “escasez” de ofertas culturales

Mientras que hasta aquí hemos visto la existencia de un imaginario de Villa Gesell como una ciudad con gran oferta cultural, hemos encontrado, por otro lado, una representación que da cuenta de una imagen contraria de la ciudad. Así, es posible reconstruir a partir de los relatos de los habitantes de la ciudad menos vinculados con actividades y espacios culturales, una percepción de la ciudad como un espacio sin ofertas culturales. Esta apreciación de la carencia de ofertas y espacios culturales, muchas veces, es acompañada por un desconocimiento de la oferta local, así como por una apreciación de la misma como poco atractiva (Moguillansky y Fischer, 2017).

Esta valoración del propio entorno como un espacio carente de oportunidades culturales se construye a partir de la comparación con las ofertas culturales de otras ciudades y de su misma ciudad durante el verano. Así, en primer lugar, la apreciación de la carencia de ofertas

culturales locales es remarcada por los sujetos al comparar el transcurso del año con la temporada de verano, identificando a este último momento como el tiempo más fructífero en lo que hace a las actividades culturales:

(...) en invierno no hay nada. (...) En verano hay más cosas... hay más oferta. Hay teatro... Hacen actividades, viste, en el pinar... en el bosque... en invierno sólo en fechas especiales. (Julieta, Maestra Inicial, 26 años).

En el verano encontrás (...) espectáculos, eventos culturales en distintos ámbitos... En la playa, una banda que esté tocando, en la peatonal, en los teatros que se abren. En el invierno todo eso se pierde, se pierde porque la cantidad de gente es mucho menor y por (...) el clima también. (Mariano, Biólogo, 35 años).

Estos sujetos consideran que la temporada es el momento de auge de las ofertas culturales, entre las que destacan los recitales, el teatro y los espectáculos callejeros que tienen lugar en la peatonal de la Av. 3.¹⁵ En términos generales, nuestros entrevistados se están refiriendo a ofertas por un lado, de carácter masivo y comercial (como los recitales, el teatro y el cine) y, por otro lado, a ofertas externas que no se encuentran en la localidad durante todo el año. De esta forma, hay una valoración positiva de un tipo de oferta que es propia de las grandes ciudades. Sin embargo, la existencia de mayor oferta de dichas actividades culturales en el verano, en muchos casos no es apropiada por los habitantes de esta ciudad, bajo el argumento de disponer de poco tiempo libre por ser una época de intensa actividad laboral, lo que termina por confirmarles que la ciudad no ofrece actividades culturales objetivamente aprovechables por sus habitantes.

De la misma manera, la valoración de Villa Gesell como una ciudad sin ofertas culturales se construye a través de la comparación que realizan los sujetos con las ofertas culturales de otras ciudades más grandes, en particular, de la Ciudad de Buenos Aires, a las que le adjudican mayor variedad, importancia y atractivo:

(...) viajo muy seguido a Buenos Aires, tengo a toda mi familia allá (...) Y en Buenos Aires cuando estoy allá siempre hay una muestra que ver, un museo que visitar, un centro cultural que conocer, con una propuesta distinta. (...) (Ana, directora de un espacio cultural municipal, 55 años).

L: (...) Escucho mucho Ricky Martin, que de hecho lo he ido a ver muchas veces [ríe].

E: Ah, ¿sí? ¿Allá a Buenos Aires?

L: En Buenos Aires. Sí, sí, sí. Sí, lo que es recitales, me voy. Sí, siempre. Bueno, en Dolores por

¹⁵ Es una de las calles principales de la ciudad, donde se ubican locales de venta de ropa, videojuegos, restaurants, entre otros. Asimismo, durante la temporada de verano, esta avenida se convierte en peatonal entre los Paseos 104 y 108 y se convierte en el escenario de numerosos artistas callejeros (por ello esta peatonal es conocida como "el teatro más largo del mundo").

lo general las mujeres se juntan y de ahí salen combis. (...)

E: Y vos, ¿te sumas con ellas?, ¿te vas a Dolores o te vas directo...?

L: La otra vez me fui de acá a Dolores –para ver a Ricky Martin ahora el último- y de ahí me fui con una amiga. Lo sigo a Ricky Martin, Arjona y a Vicentico. Sí, siempre lo fui a ver. Y después todo lo que haya de recitales, en todos lados, así que me guste... me he ido. (...) De Dolores me voy... voy hasta allá y me voy con las chicas. O directamente me voy a Buenos Aires. (Lidia, personal auxiliar en escuela estatal, 53 años).

Así, hemos encontrado una representación en torno a la carencia de ofertas culturales que se formula en contraste con otros espacios más plenos de oportunidades. Por ello, muchos de estos sujetos relatan la necesidad de viajar a otras ciudades más grandes, especialmente la Ciudad de Buenos Aires, con el fin de acceder a determinadas actividades culturales que no es posible encontrar en su lugar de residencia. De esta forma, la apreciación de la escasez de la oferta cultural del entorno se combina con una valoración e hipervisibilización de la oferta cultural disponible en algún otro espacio¹⁶, así como la de la propia ciudad en el momento del año en que menos disponen de tiempo para acceder a ellas (el verano).

Las definiciones de la cultura en el escenario local

Llegado a este punto, nos preguntarnos cómo es posible que coexistan en una misma ciudad percepciones tan disímiles en torno a la oferta cultural de la localidad. Para ello, nos preguntamos, a su vez, de qué hablan los actores cuando hablan de cultura, qué tipos de lugares constituyen (o no) un espacio cultural, qué actividades resultan atractivas y valoradas y cuáles no y qué formas de definir o entender a la cultura se vinculan con estas representaciones acerca de la ciudad y su actividad cultural. Con el fin de responder a estas preguntas, retomaremos los diferentes registros de la noción de cultura planteados al principio de este trabajo, es decir, las concepciones estético-ilustradas y sociosemióticas de la cultura y las ideas de la cultura como recurso.

Así, al analizar, en primer lugar, en las representaciones de Villa Gesell como ciudad cultural, podemos ver que los actores comprenden a la cultura de una forma más bien amplia, cercana al registro sociosemiótico de la palabra (Margulis, 2014). En este sentido, cuando vemos las definiciones de cultura que mencionan los actores, notamos referencias la cultura como “todo”, como un modo de vida (por ejemplo, “todo lo que produce el ser humano ante los problemas que le plantea la vida”, lo que “define a los pueblos”, o “todo lo que tiene que ver con el hacer del hombre”). Dichas conceptualizaciones son acompañadas por listados de actividades y espacios que, si bien no abarcan “todas las manifestaciones de los pueblos”, dan cuenta de su amplia perspectiva¹⁷. Ello se opone al sentido restringido de la cultura de las concepciones estético-ilustradas. De la misma manera, en consonancia con estas concepciones de la cultura,

16 Para profundizar en las ideas en torno a la percepción de la escasez de ofertas culturales, ver Moguillansky y Fischer (2017).

17 Mencionan espacios propios de las industrias culturales así como expresiones del patrimonio cultural, o listan actividades que abarcan las danzas, las artesanías, las manualidades, las artes visuales (dentro de lo incluyen arte urbano y grafitis), las “artes aplicadas” desde el tallado en distintos materiales hasta el tatuaje, entre muchas otras actividades.

se puede ver también la existencia en estos relatos de una valoración positiva por la cultura local, independiente, intimista y de pequeña escala, en contraste con las ofertas culturales más masivas y comerciales.

En esta línea, hay una fuerte valoración del patrimonio cultural de la ciudad, especialmente en la medida en que se vinculan con ciertos repertorios identitarios que gozan de gran fuerza y legitimidad en la localidad. En este sentido, Vera (2015) señala que lo que cobra valor patrimonial para una sociedad siempre está vinculado al imaginario social instituido, es decir, a una serie de imágenes, objetos, creencias e historias revestidos de cierta legitimidad y que se encuentran consolidadas en el imaginario colectivo hegemónico.

En relación a estas construcciones identitarias, recuperamos el análisis de Noel (2011a y 2012) en relación a los repertorios morales que son movilizados por los residentes “establecidos” para distinguirse de otros residentes percibidos como “recién llegados” a los que no se los considera como “auténticos pobladores”. En primer lugar, distingue el *repertorio de los pioneros*, una narración histórico-identitaria referida a los orígenes de la ciudad que hace hincapié en el carácter excepcional de su fundador (el “Viejo Gesell”) y su temperamento, así como de los pioneros que lo acompañaron en la ejecución de su proyecto de forestación de lo que para 1930 no era más unas cuantas hectáreas de dunas vírgenes, y en la construcción de las primeras infraestructuras de la ciudad. El segundo lugar, destaca el *repertorio del hipismo* que se refiere al movimiento de efervescencia contracultural que habría tenido lugar en la Villa Gesell de fines de los años sesenta y principios de los setenta, al cual nos hemos referido ya en relación a la historia cultural.

En dicho marco, es posible ver que aquellos espacios de la ciudad que fueron claves en el proceso de fundación de la misma o que estuvieron vinculados con Don Carlos Gesell y su familia, al igual que aquellos espacios vinculados con la “primavera hippie”, son considerados y valorados de forma casi indiscutida como patrimonio histórico o cultural. Desde esta perspectiva, lugares tales como el Pinar del Norte, un ex acuario, un antiguo hotel o una ex terminal constituyen para los actores espacios culturales, es decir, una serie de sitios que son considerados valiosos por la comunidad en vinculación con su historia e identidad y que, a su vez, son en muchos casos refuncionalizados para la realización de actividades culturales.

Asimismo, hemos encontrado que los relatos de la Villa Gesell cultural conviven con representaciones vinculadas a la cultura como recurso (Yúdice, 2002) en al menos tres sentidos: como motor de inclusión social, como medio de desarrollo turístico y como medio de desarrollo económico.

Así, la idea de la cultura como recurso de inclusión social se vincula con los sentidos que los sujetos le otorgan al arte y la cultura, con la función que creen que tiene y con los objetivos de su actividad. Desde esta perspectiva, la cultura es entendida como un medio para cambiar positivamente la vida de las personas, “sanarlas”, evitar que los niños estén en la calle o se expongan a la violencia. Es decir, aquí aparece una idea humanista de la cultura, como una forma de redención, de salvación. De allí derivaría la importancia de llegar con la cultura a todos:

(...) democratizar la cultura... que justamente, que sea una actividad absolutamente inclusiva, a trabajar mucho en los barrios, en sectores que a veces tienen muchas carencias desde lo económico, y bueno, la llegada de actividades culturales y que se generen actividades culturales, me parece que es una buena manera de dar respuesta a como se está viviendo

(...) la inversión que se hace en cultura es una inversión a futuro, o no tan a futuro, que eso lo que va a permitir en realidad es una vida mejor y fuertemente inclusiva. (...) a través de la actividad cultural podemos, digamos así, como apaciguar tanta violencia. (...) Tratando de sacar a los chicos de la calle (Ricardo, Ex Funcionario Municipal, 64 años).

(...) a veces estoy descubriendo la importancia de la cultura en el bienestar (...) no digo que los artistas son médicos, pero el arte sí sana. Eso es lo que estoy viendo. Como le ha cambiado mucho la vida a mucha gente (Julio, Artista, 48 años).

Los otros dos sentidos de la cultura como recurso se encuentran estrechamente relacionados entre sí, y se vinculan con el desarrollo turístico y económico de la ciudad y, por extensión, de los mismos artistas. Estas nociones aparecen muy ligadas a la preocupación de los artistas locales de que sus actividades sean sostenibles durante todo el año, ya que, en muchos casos, los réditos económicos de su actividad dependen en gran parte de la temporada de verano, en la medida en que pueden ofrecer más espectáculos o vender sus obras. A modo de ejemplo, podemos mencionar la discusión que surgió en el Primer Foro de Cultura de la Costa, donde algunos artistas daban cuenta de una preocupación por la estacionalidad de su actividad, lo que los llevaba a pensar estrategias para que el arte y la cultura sea un atractivo turístico más, al igual que los propios atractivos naturales del lugar:

... cómo encontrar además de la marca Gesell que es turismo, playa, bosque, que también la cultura sea una marca, que también formemos parte de la cultura del lugar y que eso se transforme en algo turístico también. (Julio, artista, Primer Foro de Cultura de la Costa Atlántica)

Estos planteos en torno a la necesidad de considerar al arte y la cultura como un factor de desarrollo turístico, también forman parte de las preocupaciones y de ciertas iniciativas municipales. Así, desde el municipio se entiende que la cultura sería un elemento de fuerte potencial turístico que ayudaría a la ciudad a posicionarse como un destino singular en la Costa Atlántica. Así lo expresaba el director del Teatro Municipal en el marco del acto de inauguración del mismo:

...debatimos una oportunidad de oro, de tanto que se ha dicho en los últimos años, la necesidad de recuperar la identidad cultural de Villa Gesell... porque esa identidad cultural fue nuestra singularidad como destino turístico. Partido de la Costa con sus turistas jubilados, pescadores, grupos familiares... Pinamar con (...) sus artistas¹⁸, sus jueguitos... Mar del Plata con su millón y medio de turistas cada año... El lugar de la cultura como destino turístico, como algo singular y diferente que no había en ningún lugar de la Costa Atlántica, estaba acá, en Villa Gesell (Fernando Brunet en la Inauguración del Teatro Municipal, Enero de 2019).

¹⁸ Entendemos que se refiere al perfil turístico de Pinamar, ciudad que recibe a muchos famosos y *celebrities*.

Asimismo, como mencionábamos precedentemente, a partir del desarrollo del Plan Estratégico a fines de los años noventa, el pasado cultural de la ciudad comienza a ser recuperado y movilizado como parte de la identidad de la ciudad y de la “Marca Gesell”. Es allí cuando afloran las publicaciones y muestras donde se cuenta la historia vinculada con los años sesenta y setenta, y sus diversas expresiones culturales, la señalización de lugares emblemáticos de la época y la realización de esculturas de personalidades reconocidas de la cultura que pasaron por Villa Gesell, como Luis Alberto Spinetta.

Ello no es un hecho singular de nuestro caso, sino que Vera (2015) ha señalado un proceso similar para la ciudad de Rosario, donde las políticas culturales de la ciudad, en la búsqueda de estrategias de desarrollo del turismo urbano, han complementado los espectáculos con la valorización del patrimonio, rescatando y señalizando edificios y circuitos arquitectónicos factibles de ser explotados turísticamente y presentando a Rosario como cuna de talentos, semillero de actores, artistas y humoristas, buscando construir una imagen de una ciudad culta, talentosa y creativa. Otros autores también han destacado que esta forma de entender a la cultura se enmarca en un movimiento a nivel global originado en los años noventa, por medio del cual los gobiernos empiezan a utilizar a la cultura como un bien o como un servicio que puede reportar un beneficio económico directo para las ciudades (Yúdice, 2002; Zarlenga y Marcús, 2014).

Por otro lado, remitiéndonos ahora a las percepciones de la ciudad como un lugar con escasa oferta cultural, hemos identificado un predominio de nociones de cultura estético-ilustradas (Margulis, 2014), que vinculan a la cultura con un repertorio más restringido de ofertas ligadas tanto a las industrias culturales como a “lo culto”. A modo de ejemplo, tomando el caso de Julieta (maestra inicial, 26 años) luego de haber expresado que “en Gesell no hay mucho para consumir culturalmente”, aclara que la ciudad no cuenta con actividad teatral durante el año. Algo similar sucede con Mariano (Biólogo, 36 años), quien señala que “cuando vivía en Mar del Plata iba mucho a obras de teatro” y que “eso es por ahí lo que falta acá en Gesell”. Sin embargo, hemos visto que los relatos de la ciudad cultural dan cuenta de una gran presencia de teatro independiente en la localidad. Así, el hecho de que algunos entrevistados señalen la falta de actividad teatral, mientras que los artistas reclaman que los residentes de la ciudad no van a ver sus obras, da cuenta de que lo que falta para estos actores no es teatro, sino *un* tipo de teatro: comercial y ofertado desde otro lugar. En este sentido, vemos que la oferta cultural que no aparece en el mapa de las posibilidades de estos actores es justamente aquella que se destaca en las representaciones de la ciudad cultural, es decir, aquella oferta local e intimista más vinculada a una concepción sociosemiótica de la cultura.

Finalmente, hemos observado que algunos de los entrevistados que sostienen la idea de la escasez de las ofertas culturales, realizan una serie de actividades creativas que, sin embargo, no clasifican como “culturales”. Podemos considerar como ejemplo los cursos y talleres ofrecidos por el municipio que los entrevistados conocen (y en ocasiones transitan) pero no los mencionan como parte de las ofertas culturales. Nuevamente, consideramos que este tipo de clasificaciones se encuentra en estrecha afinidad con representaciones estético-ilustradas de la cultura.

Reflexiones finales

En este trabajo nos hemos propuesto realizar un aporte a los estudios sobre prácticas y consumos culturales en ciudades no metropolitanas al analizar, desde un abordaje cualitativo, las representaciones en torno a la oferta cultural de los habitantes de una ciudad turística de mediana escala. En este sentido, en lugar de indagar, tal como lo hacen los estudios cuantitativos, las apropiaciones de una oferta cultural dada y definida de antemano por los investigadores, en este trabajo hemos intentado mostrar que existen múltiples interpretaciones acerca de lo que es una oferta cultural. Así, para el caso de Villa Gesell, hemos visto que los actores entienden de diversas formas al propio espacio urbano y su oferta cultural, que pueden incluso aparentar ser contradictorias e ir de un extremo a otro: desde una ciudad sin cultura hasta la ciudad cultural por excelencia. Asimismo, hemos visto que las percepciones de los actores en este sentido se vinculan con las representaciones, valoraciones y supuestos acerca de la cultura: es decir, las formas de comprender lo que la cultura sería (entre lo estético-ilustrado y lo sociosemiótico), las valoraciones de lo local y lo exterior, de lo independiente y lo comercial, de lo masivo y de lo intimista, entre otros aspectos.

A modo de reflexión final, resulta interesante recuperar el planteo que realiza Vich (2014) en relación al rol de las políticas culturales, vinculando, de alguna manera, los registros del concepto de cultura que hemos analizado. En efecto, Vich plantea que la cultura es un espacio de dominación construido por la hegemonía y que, por ello, las políticas culturales deben enfocarse en la construcción de una nueva hegemonía, en desnaturalizar lo naturalizado. En este sentido, una tarea fundamental de las políticas culturales consiste en deconstruir la cultura (en su sentido más antropológico) con los elementos de la propia cultura (en sentido restringido), es decir, desmontar los imaginarios hegemónicos utilizando objetos culturales y así difundir otro tipo de representaciones sociales. Un planteo similar presenta Margulis, quien plantea que se requieren políticas culturales basadas en una concepción sociosemiótica de la cultura, es decir, políticas relacionadas

con una forma más amplia y abarcativa de comprender la cultura y de operar sobre ella; la tarea no es sencilla, supone modificar conductas, cambiar *habitus* arraigados, influir en los modos de percibir la realidad y de relacionarse con los otros (Margulis, 2014: 20).

Aplicando este planteo al caso de las políticas culturales a nivel local y considerando las distintas representaciones de la cultura y la actividad cultural que hemos encontrado en el caso de Villa Gesell, podría pensarse como un desafío para la gestión local de la cultura utilizar todo ese entramado cultural del que dispone la ciudad para trabajar sobre los sometidos comunes naturalizados, sobre los imaginarios y representaciones, promoviendo sujetos críticos que puedan cuestionar y desnaturalizar incluso sus propias nociones acerca de la cultura.

Referencias bibliográficas

- AAVV (2002). *Villa Gesell. Plan Estratégico*. La Plata: UNLP – Municipalidad de Villa Gesell.
- Benítez Larghi, Sebastián, Grillo, Mabel y Papalini, Vanina (2016). *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

- Bourdieu, Pierre, Chamborleon, Jean Claude., Passeron, Jean Claude. (2008) [1973]. *El oficio del sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- De Marinis, Pablo (2005). "16 comentarios sobre la(s) sociología(s) y la(s) comunidad(es)", *Papeles del CEIC*, N° 15.
- García, Mónica (2016). "Villa Gesell, paraíso de la juventud Reflexiones y nostalgias de los '60 y '70", *Revista de Historia Bonaerense*, Año XXIII, N°45, pp. 6-17.
- Margulis, Mario (2014). "Políticas culturales: alcances y perspectivas", en: Margulis, Mario, Urresti, Marcelo y Lewin, Hugo. *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- Moguillansky, Marina y Fischer, Melina (2017). "¿La cultura está en otra parte? Acerca de prácticas y consumos culturales en ciudades pequeñas y grandes de la Argentina", *Cuestión Urbana*, Año 2, N° 2., pp. 63-75.
- Noel, Gabriel (2011a). "Cuestiones disputadas. Repertorios morales y procesos de delimitación de una comunidad imaginada en la costa atlántica bonaerense", *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, 11, pp. 99-126.
- Noel, Gabriel (2011b). "Guardianes del paraíso. Génesis y genealogía de una identidad colectiva en Mar de las Pampas, Provincia de Buenos Aires", *Revista del Museo de Antropología*, 4, pp. 211-226.
- Noel, Gabriel (2012). "Historias de Pioneros. Configuración y surgimiento de un repertorio histórico-identitario en la Costa Atlántica Bonaerense", *Atek Na-En la Tierra*, 2, pp. 165-206.
- Noel, Gabriel (2014). "La Horda Dorada: Tensiones y Ambigüedades en Torno de Recursos y Repertorios Ligados al Hippiismo, la Bohemia y los Movimientos Contraculturales de los 60' y los 70' en la Ciudad de Villa Gesell (Argentina)", en XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario, 23 al 26 de Julio.
- Oviedo, Juan Jesús (2002). *El Alma Perdida de Gesell. Ensayo sobre los Años Sesenta y Parte de los Setenta en la Villa*. Villa Gesell: Edición de autor.
- Pinochet Cobos, Carla (2016). "La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 11, N° 2, pp. 29-50.
- Provéndola, Juan Ignacio (2017). *Villa Gesell. Rock & Roll. Anecdotario sobre una de las cunas del rock en Argentina*. Buenos Aires: Edición de Autor.
- Rodríguez, Carlos Manuel (2014). *Nuestra Memoria. Donde conviven el pasado y el presente*. Villa Gesell: Municipalidad de Villa Gesell.
- Rotbaum, Gabriel (2007). "Consumos culturales en el país y en la Ciudad de Buenos Aires", en: Piñón, F. J. (Ed.), *Indicadores Culturales 2007: Cuadernos de políticas culturales*. Caseros: EDUNTREF.
- Vera, Paula (2015). "Estrategias patrimoniales y turísticas: su incidencia en la configuración urbana. El caso Rosario", *Territorios*, N° 33, pp. 83-101.
- Vich, Víctor (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- Wortman, Ana (2001). "Globalización cultural, consumos y exclusión social", *Nueva sociedad*,

N° 175, pp. 134-142.

Wortman, Ana (2006). "Buenos Aires, Escenario de las tensiones de la globalización cultural: hacia una nueva urbanidad", *Question*, N° 11.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Zarlenga, Matías y Marcús, Juliana (2014). "La cultura como estrategia de transformación urbana. Un análisis crítico de las ciudades de Barcelona y Buenos Aires", en: Margulis, Mario, Urresti, Marcelo y Lewin, Hugo. *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

**OTROS
ARTÍCULOS**

Democratización a través del casete

Prácticas de consumo y producción de fonogramas en la Argentina durante la transición democrática

Francisco Soto¹

Resumen

La materialidad de la música se sustenta en los objetos que la posibilitan, entre los que sobresalen las tecnologías de grabación y reproducción mecánica. En la historia de la música popular en particular, el disco fue central para el desarrollo de la industria fonográfica, tal como lo han mostrado diversos estudios académicos que abordaron el tema desde las ciencias sociales y humanidades. Sin embargo, la tecnología del casete también tuvo importancia como medio que permitió la reproducción tanto como la grabación doméstica de fonogramas. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la aparición del casete motorizó una democratización de la música sin precedentes, que tuvo especial importancia para sociedades y culturas en países periféricos. Entre ellos, Argentina no estuvo al margen de las pautas transnacionales de producción, distribución y consumo de fonogramas. En este trabajo analizo ciertas características de los usos del casete –en especial en torno al consumo juvenil– en Argentina durante la transición democrática, a fines de la década de los setenta y principios de la de los ochenta.

Palabras clave: casete, transición democrática en Argentina, democratización de la música, prácticas de consumo fonográfico, cultura juvenil.

Abstract

Music materiality is based on the objects that make it possible, among which mechanical recording and reproduction technologies stand out. Particularly, in popular music history disc records were central on the development of phonographic industry, as several academic studies addressing the issue from social sciences and humanities perspectives remarked. However, the compact cassette or tape recording technology was also important as a device that allowed the reproduction as well as the domestic recording of phonograms. From the second half of the 20th century, the appearance of the tape motorized an unprecedented democratization of music, which was especially important for societies and cultures in peripheral countries. Among them, Argentina was not excluded from transnational patterns of phonogram production, distribution and consumption. In this paper I analyze certain characteristics of tape using –especially regarding youth consumption– in Argentina during democratic transition, at the end of the 1970's and the beginning of the 1980's.

Keywords: tape, democratic transition in Argentina, music democratization, phonographic consumption practices, youth culture.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Centro de Estudios de Historia e Historia del Arte (CEHHA) en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

La condición inmaterial del sonido le otorga a la música un estatus único dentro del campo de las creaciones humanas (Hennion, 2012), diferenciándola en particular de otras disciplinas artísticas cuando se aborda su naturaleza en tanto hecho social: en comparación con otras artes, donde la materialidad de la obra constituye un elemento clave en su interpretación (por ejemplo, la forma y el color de los elementos en la pintura o la escultura), la música en su expresión más despojada se trata solamente de ondas sonoras invisibles. En este sentido, Antoine Hennion afirma que, tradicionalmente, la sociología no ha sido capaz de distinguir en forma adecuada entre la esfera de la creación musical y la de difusión de la obra, o el valor estético de una pieza musical como obra de arte, y los significados de sus usos sociales (Hennion, 2012). En este caso, es central el fenómeno de la “mediación”, es decir, el conjunto de prácticas y experiencias que permiten la circulación y significación del arte en una sociedad. Los agentes de la mediación, es decir, los objetos e individuos que producen e intervienen la mediación se denominan “mediadores”:

Mecenas, patrocinadores, mercados, academias: desde los primeros estudios de la historia social del arte, las mediaciones tuvieron siempre un papel crucial en el análisis (...). Pero la música nos permite ir más allá de la descripción de los intermediarios técnicos y económicos en tanto meros transformadores de la relación musical en mercancías, y hacer un análisis positivo de todos los intermediarios humanos y materiales de la “performance” y el “consumo” del arte, desde los gestos y los cuerpos hasta los escenarios y los medios. Las mediaciones no son meros portadores del trabajo, ni sustitutos que disuelvan su realidad; ellos son el arte en sí, como es particularmente obvio en el caso de la música (Hennion, 2012: 253).

Hennion remarca de esta manera que en la música todo es mediación: su materialidad emerge de las personas –músicos, público, productores y empresarios– y de los objetos –instrumentos, partituras, escenarios–, que tienen asimismo un rol fundamental. Esto incluye, por supuesto, a las tecnologías de grabación y reproducción que se popularizaron en todo el mundo desde fines del siglo XIX y que adquirieron particular relevancia a partir de entonces como los motores del desarrollo de una industria sin correlato para otras expresiones artísticas, redefiniendo de este modo a la música y la música popular en particular.

La industria de la música, en tanto y en cuanto industria cultural, fue abordada entonces por académicos de todo el mundo a través de diversos abordajes del tema desde las ciencias sociales y humanidades. Así la historia y el desarrollo de la industria fonográfica fue puesta bajo análisis en múltiples ocasiones. La sociología y la crítica cultural, desde los trabajos pioneros de la Escuela de Frankfurt hasta los estudios del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, han generado una abundante literatura sobre la industria, el mercado y las prácticas sociales del consumo de fonogramas, tanto en contextos locales como transnacionales. Dentro de esta bibliografía, la tecnología más estudiada ha sido la del disco gramofónico, siendo mucho menor en cambio la cantidad de trabajos dedicados a su “hermano menor”, el casete compacto.

Sin embargo, desde de su lanzamiento comercial a mediados del siglo XX, la introducción del casete implicó una revolución en los modos de consumo y producción de grabaciones en

toda clase de sociedades y culturas alrededor del mundo, tal como lo subraya el compositor y tecnólogo musical Paul Théberge:

Como el primer medio de audio grabable que ha ganado amplia aceptación entre los consumidores en casi un siglo [desde la desaparición del cilindro de cera a principios del siglo XX, N. de T.], la grabación en casetes ofreció a los usuarios una forma de empoderamiento potencial que no tiene precedentes. Músicos populares y consumidores por igual han usado al casete como medio alternativo de distribución para formas musicales que de otra manera no ganarían el apoyo de la industria discográfica o de la radio (Théberge, 2001: 19).

El autor subraya así la capacidad del casete como medio democratizador del consumo y la producción musical. Señala asimismo que la postura pública de la industria discográfica respecto de las grabaciones caseras y la piratería –prácticas que se han replicado en forma exponencial gracias al casete–² contribuyó a enmascarar la relevancia social de este medio, que fue no obstante uno de los pilares de la producción musical comercial durante la década de los ochenta en los países centrales (Théberge, 2001). Mientras tanto, en los países periféricos la introducción del casete tuvo un impacto aún mayor:

El bajo costo y la portabilidad de la tecnología del casete contribuyó a su difusión por todo el mundo no-industrializado durante la década de los setenta donde su impacto en las culturas musicales locales ha sido tan profundo como generalizado. (...) Numerosos comentaristas acuerdan en que el casete ha sido un agente de democratización de la música popular del mundo no-industrializado y que efectivamente ha liderado la reestructuración de la industria de la música en varios países (Théberge, 2001: 20).

Krister Malm y Roger Wallis –investigadores sueco e inglés, respectivamente– confirmaron las características de este fenómeno en un estudio publicado a inicios de la década de los ochenta sobre la industria de la música en contextos periféricos (en este caso, periféricos en relación a los centros mundiales de la industria de la música, como Londres o Nueva York), realizado a partir de un extenso relevamiento en 12 países alrededor del mundo. De esta forma demostraron empíricamente el rol central que tuvo el casete en el desarrollo de culturas musicales locales, así como su función intermediaria entre lo local y lo transnacional durante la década de los setenta e inicios de la de los ochenta. En América del Sur abordaron el caso chileno en un contexto social, político y cultural que presentaba varios paralelismos con lo que sucedía al otro lado de la Cordillera de los Andes en ese momento: dictadura militar, listas negras, persecución y censura de artistas populares, hegemonía en el mercado de las grandes

² Debe distinguirse al *home taping* o copiado doméstico de casetes de la piratería (Malm y Wallis, 1984: 56). En este último caso se constituye un mercado clandestino de casetes piratas, llegando en ocasiones a conformar verdaderas industrias fundadas en el copiado masivo de casetes, donde se reproduce la relación comercial unidireccional de vendedor-cliente entre aquel que copia el casete y quien lo consume.

compañías discográficas transnacionales y prácticas de consumo musical que se desarrollaban de forma clandestina, entre otras (Malm y Wallis, 1984).

Este trabajo pionero constituye un recurso y modelo invaluable para cualquier investigación que se proponga analizar las prácticas de consumo de música en la Argentina durante la última dictadura y la década de los ochenta. La bibliografía que revisa la historia de la circulación local de fonogramas se ha enfocado particularmente en la industria y el mercado discográfico argentino durante la primera mitad del siglo XX, momento del auge de géneros populares como el tango, el folklore y el *jazz* (Garramuño, 2007; Karush, 2013; Cañardo, 2017). Sin embargo, la segunda mitad del siglo XX se encuentra aún bastante inexplorada, mucho más lo que atañe al período de la dictadura, la transición democrática y los años posteriores de la década de los ochenta. Allí el casete parece haber tenido un papel preponderante dentro de la cultura en general y la cultura juvenil en particular. Algunas referencias dispersas pueden encontrarse en libros publicados por periodistas especializados, en particular en el rock nacional, como biografías de artistas y memorias personales. Falta todavía un abordaje sistemático y profundo de las prácticas de producción, circulación y consumo de casetes que nos permita develar los significados sociales de sus usos en la historia reciente.

Este artículo se propone realizar un aporte a los estudios sobre prácticas de consumos musicales en la Historia Reciente ensayando una aproximación al uso del casete en la Argentina de fines de los setenta y principios de los ochenta. La hipótesis a explorar señala que el casete, en tanto soporte de música grabada, fue especialmente relevante para la cultura en general y la cultura juvenil asociada al rock en particular durante la década de los ochenta en Argentina. En diversas entrevistas realizadas durante los últimos años en el marco de una investigación más amplia sobre la cultura juvenil y el rock nacional durante los ochenta, donde las preguntas buscaban rastrear las características de los usos y el consumo de música en ese período, el casete aparece mencionado en repetidas ocasiones, generalmente en referencia a su grabación, copia y distribución, como medio que habilitaba el acceso a nuevos sonidos y la expansión de los conocidos. Los casos seleccionados en esta ocasión representan un universo acotado pero representativo de experiencias tanto de músicos como de fans y fans que se convirtieron en músicos situados en la ciudad de Buenos Aires y localidades cercanas en el cordón poblacional conocido como Conurbano:

- Alberto (1961), de padre obrero y madre ama de casa, migrantes internos, vivió toda su infancia y adolescencia en la localidad bonaerense de Berazategui, a unos 25 kilómetros al sur de la ciudad de Buenos Aires. Egresó en el año '78 de la ENET n° 19 "Alejandro Volta" del barrio porteño de Constitución. La entrevista se realizó en 2014.

- Gastón Gonçalvez y Ariel Raiman, alias "Topo", nacieron en 1969. Son, respectivamente, el bajista y el baterista de Los Pericos. Crecieron en el barrio de Núñez y son amigos de la infancia. El padre de Gastón es uno de los primeros desaparecidos por la última dictadura militar. El del Topo también era un baterista. La entrevista fue realizada en 2012.

- Sergio (1957), del barrio de Parque Patricios, es público de rock desde los años setenta y hacia mediados de los ochenta fue empleado también en la agencia de Juan Carlos Baglietto. Esta entrevista se realizó en el año 2016.

- Los padres de Pablo (1970) eran docentes: su madre profesora universitaria de literatura y su padre se dedicaba a dar clases particulares de matemática, física y química. Creció en el

barrio de Villa del Parque. Allí cursó la escuela primaria en el Instituto Schiller y el secundario en el Colegio Nacional N° 19 “Luis Pasteur” de Devoto a partir del año 1983, del que se recibió con el título de Bachiller. En el año 1988 comenzó la carrera de Ingeniería en Sistemas en la Universidad de Buenos Aires. La entrevista se realizó en 2014.

- Rinaldo Rafanelli (1949), alias “Rino”, es un bajista argentino de reconocida trayectoria que participó en bandas como Color Humano y Sui Géneris en los setenta, y Alphonso S’Entrega en los ‘80. Se realizó la entrevista en 2012.

- Héctor D’Aviero (1958), alias “Tito Fargo”, es un guitarrista argentino reconocido por haber participado junto con Luca Prodan en la Hurlingham Reggae Band en los primeros años ‘80 y en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota a mediados de esa década. La entrevista se hizo en 2012.

Las memorias personales fueron contrastadas además con datos y nociones aportadas por diferentes fuentes periodísticas de la época, los diarios *Clarín* y *Tiempo Argentino* y las revistas *El Porteño* y *Pelo* –esta última especializada en rock–, que arrojan un panorama del consumo de fonogramas a nivel nacional, si bien el sesgo sigue privilegiando lo que sucedía particularmente en los grandes centros urbanos.

La tecnología del casete

Los medios técnicos de grabación y reproducción de audio en cintas magnéticas a través del magnetófono de bobina abierta son conocidos desde la década de 1920. Desarrolladas a partir de entonces, a mediados de la década de 1950 alcanzaron la sofisticación adecuada que permitía la grabación y reproducción de audio de alta calidad, aunque debido a su elevado costo esta tecnología no se popularizó en el uso doméstico. Se extendió en cambio su uso profesional, como en estudios de grabación y emisoras de radio. Mientras tanto, el disco continuó hegemonizando el mercado fonográfico.

En 1962 la compañía holandesa Philips lanzó al mercado europeo el *compact cassette*. Este artefacto presentaba la tecnología de cinta magnética del magnetófono de bobina abierta en formato reducido (10×6,5×0,9 centímetros). Los aparatos grabadores-reproductores de casetes compactos fueron pensados originalmente como máquinas de dictado para usos principalmente comerciales, por ejemplo en oficinas.³ Sin embargo, a mediados de la década de los sesenta aparecieron los primeros casetes con música pregrabada que, frente a los discos de vinilo, ofrecían mayores facilidades para su almacenamiento y manipulación. Aunque en la era del sonido *hi-fi* las características técnicas del casete –todavía imperfectas– se traducían en una calidad de audio comparativamente menor que no lograba alcanzar los estándares que el mercado y la industria discográfica requerían. Por ende la utilización del casete como soporte comercial de fonogramas fue reducida. Finalmente la introducción de la tecnología Dolby de reducción de ruido y la utilización de cintas de cromo permitió la reproducción de audio de alta fidelidad en casete a principios de los setenta.

Aun así ambos formatos convivieron en buenos términos durante el resto de la década de 1970, aunque el disco continuó siendo el medio favorito para productores y consumidores. No

³ Coincidentemente el primer medio mecánico de grabación y reproducción de sonido, el cilindro de cera inventado por Thomas Edison a fines del siglo XIX, fue creado con el mismo fin.

obstante la posibilidad de grabar y regrabar casetes de forma casera y económica les otorgó a los consumidores horizontes más amplios: incluso con el riesgo de perder calidad en el audio, los discos podían copiarse en casete por una fracción del valor del original. Aunque el problema de la piratería no era desconocido para la industria discográfica, la cantidad de grabaciones que circulaban por fuera del circuito comercial oficial se multiplicó de esta forma. Para 1987, las pérdidas se calculaban en 1500 millones de dólares anuales (*Clarín*, 18/8/1987). La opción de copiar y distribuir un disco de vinilo original quedaba entonces, en términos técnicos, de manera cada vez más concreta al alcance de los consumidores que, anteriormente pasivos, podían acceder ahora a la experiencia de la grabación con un equipo doméstico. Por otra parte los músicos amateurs encontraron mayor facilidad para grabarse a sí mismos y distribuir sus creaciones en casetes, creando de este modo una alternativa a las lógicas de difusión musical establecidas por la industria transnacional.

El lanzamiento del reproductor portátil de casetes a principios de los ochenta, el *Walkman* de Sony, le dio a esta tecnología el impulso definitivo que requería para superar al disco como medio favorito para la distribución de música grabada. El *Walkman*, pequeño aparato no mucho más grande que un casete estándar, portable y capaz de reproducir sonido en estéreo con buena calidad, convirtió al casete en el paradigma de la reproducción fonográfica de la década de los ochenta. Con el *Walkman* cada consumidor fue capaz de salir a la calle con su lista de canciones favoritas personalizada. Los grabadores-reproductores doble-casetera y los minicomponentes, que combinaban bandejas tocadiscos con receptores de radio y caseteras, permitían asimismo procedimientos domésticos de compaginación de canciones que hasta entonces se realizaban con exclusividad en estudios de grabación profesionales, o de forma casera cuando una grabadora de cinta de bobina abierta era accesible. La creación de *mixtapes*, compilaciones de canciones en casete que las personas armaban a partir de discos, la radio, otros casetes, un procedimiento en el que cada individuo se transformaba en productor de su propio álbum personal, con una lista de canciones seleccionadas y organizadas mediante criterios totalmente subjetivos, se convirtió en una forma de arte (O'Brien, 2004) al alcance de casi cualquiera.

De esta manera el casete se transformó en el nuevo agente de la democratización musical: por primera vez en la historia de la industria cultural fonográfica un dispositivo técnico permitía al consumidor el acceso a prácticamente cualquier repertorio de música grabada de manera sencilla y económica. El casete permitió asimismo la posibilidad de traducir en términos musicales la subjetividad propia de cada individuo que, sin ser músico y con mínimos conocimientos técnicos, era capaz de experimentar creando collages musicales originales y únicos a partir de retazos de obras de terceros. Este tipo de prácticas contribuirían a expandir y popularizar géneros basados en el proceso de *cut-and-mix* ("cortar y mezclar"), tales como el *dub* jamaicano, el *hip-hop* en los Estados Unidos, experimentaciones *post-punk* y diversas variantes de la música electrónica (Hebdige, 1987).

El casete en la Argentina

En Argentina el casete comenzó a ser ofrecido como soporte comercial de fonogramas a mediados de la década de 1970. Conocido entonces como "musicassette", presentaba junto con el

magazine –otro tipo de dispositivo de cinta magnética que se popularizó en particular por su uso en automóviles– la alternativa al disco de vinilo, aunque ambos ocupaban un lugar muy marginal en la preferencia tanto de los productores como los consumidores de música grabada. Apare de su contenido musical y/o literario y su calidad sonora, el objeto disco era apreciado también por las posibilidades que ofrecía su *packaging*: las tapas y contratapas, que llegaban a ser obras de arte en sí mismas y valiosas fuentes de información, no podían ser reproducidas de la misma manera en el reducido tamaño del casete y la cajita que lo contenía. El casete era considerado por lo tanto un bien cultural inferior. En este aspecto, las lógicas del mercado fonográfico argentino no estaban tan alejadas de las que primaban a nivel trasnacional. No obstante, las prácticas de intercambio, venta, préstamo y escuchas colectivas de discos eran comunes: de esta manera, la música circulaba por fuera de los circuitos comerciales oficiales. Como lo demuestran algunos avisos de inicios de los setenta que aparecían, por ejemplo, en la revista *Pelo*, el copiado de vinilos a casetes vírgenes se presentaba como otra práctica posible en este sentido (*Pelo* n° 3, 1970).

En mi adolescencia [a mediados de la década del '70] arranqué con rock internacional. Un amigo fue a pintar mi casa (...). Era el hijo de un vecino, un pibe joven. Llevó *Machine Head*, de [Deep] Purple. Me voló la cabeza. Le pregunté qué disco era, me lo muestra, me lo presta. Y a partir de ahí me empecé a comprar discos de Purple, después Led Zeppelin, después Yes, Génesis, todos esos. Después nos prestábamos discos. Yo no recuerdo bien, pero evidentemente mi viejo me daba la plata, y con eso compraba discos. Siempre discos. Yo con el casete... usé un poco el casete, pero me gustaba más la tapa [de los discos]. Una de las cosas que hacíamos era juntarnos el sábado a la tarde en la casa de alguno para escuchar (Alberto).

Grabación y distribución de discos importados en casete

Debido a múltiples factores interrelacionados –como el contexto económico nacional e internacional, el estado de la industria discográfica, sus lógicas comerciales y su impacto en la cultura–, durante los setenta y ochenta la mayor parte de la oferta en el mercado fonográfico argentino, de rock en particular, estaba compuesta por producciones nacionales y las ediciones locales de discos extranjeros. Como han argumentado diversos autores (Zolov, 1999; Tucker, 2010; Cañardo, 2017; Karush, 2017), las filiales locales de grandes firmas discográficas, cuyas casas matrices se encontraban en países del hemisferio norte como Estados Unidos y Gran Bretaña, fueron fundamentales para la construcción de la industria discográfica latinoamericana. Se establecieron así canales trasnacionales desde y hacia Latinoamérica por los que fluyeron ritmos y sonidos de todo el mundo. La música latinoamericana se globalizó de esta manera. En esta lógica de flujos trasnacionales, si bien la opinión de los representantes locales tenía importancia a la hora de decidir qué y cómo se editaría en el mercado nacional, la última palabra la conservaban los ejecutivos de las casas matrices (Karush, 2017: 5). El flujo trasnacional de música se trataba entonces de un intercambio desigual. Así la edición de material extranjero en Argentina no dependía con exclusividad de las condiciones locales del mercado ni con la demanda espontánea que el público argentino pudiera generar. El comercio de discos con probado éxito en el exterior les daba a las discográficas cierta seguridad sobre la presunción de un

público dispuesto a comprar ediciones locales, llegando incluso a traducir títulos de álbumes y canciones, amén de otras características que hacían de este objeto un nuevo bien, diferente del original. Difícilmente se editaban artistas o grupos a los que se consideraba económicamente riesgoso introducir en el mercado local.

El disco importado era la opción para sortear este circuito. Algunas disquerías se especializaban en este tipo de existencias, mientras que otras importaban a pedido. En todos los casos el precio del disco importado era mayor que el de las ediciones nacionales, convirtiéndose así en un bien exclusivo que se negaba a la masividad. Quienes viajaban o tenían contactos con el exterior también eran capaces de acceder a las novedades discográficas extranjeras. El disco importado, legalmente o de contrabando, representaba la semilla de lo que luego se ramificaba gracias al préstamo, el intercambio y, de manera fundamental en los ochenta, el copiado de casetes.

Al *reggae* lo conocíamos mucho. Mi vieja tenía un novio que traía discos (...) y curtíamos bastante de ahí el *reggae*. No había importación [masiva], entonces los discos era porque alguien los traía: azafatas, amigos que viajaban... Entonces lo que se acostumbraba era ir a la casa de uno y copiártelo en un casete. Había mucho más pase mano a mano. El que tenía un disco de esos era un botín que iban todos a buscarlo. Y por ahí encontrabas un disco que ya se había pasado, era la copia de la copia de la copia, que ya sonaba como un soplido total (Gastón).

[I]ba a casas de flacos que vivían ahí por Barrancas de Belgrano y traían en esa época [inicios de los '80] discos de Inglaterra, que viajaban. Entonces escuchaba *The Clash*, *Sex Pistols*, todo eso. Ahí me acuerdo que me hicieron escuchar (...) *Siouxi Sioux [and The Banshees]*. Les daba casetes para que me graben. Uno de los que me grabaron era *The Clash* (Alberto).

Pero eso era el rock importado. O sea, el nacional estuvo siempre, el nacional lo tenía todo el mundo. Curtía rock a morir, pero curtía mucho rock nacional, a lo loco (Gastón).

Se constituyó de esta manera una suerte de red trasnacional semiclandestina donde los individuos fueron capaces de distribuirse fonogramas de mano en mano, por fuera de los circuitos oficiales donde imperaba la lógica de las grandes compañías discográficas. La música de un disco importado o raro –lo que en la Argentina representaba lo mismo en casi todos los casos–, que antes llegaba a un número limitado de personas a través del préstamo o intercambio, multiplicaba ahora su alcance mediante el copiado en casetes. Las propuestas musicales de nuevas bandas, artistas, géneros y estilos se difundieron de forma masiva por este medio.

Grabando de la radio

La radio era otra alternativa para escuchar las novedades fonográficas. Para el público rockero existía una programación radiofónica específica durante los setenta y la primera mitad de los ochenta. La relación entre la radio y la importación de discos era más estrecha entonces, debido a que habitualmente los programadores radiales eran quienes personalmente traían los discos del exterior. El caso de Daniel Morano, ideólogo y programador musical de *El Tren Fantasma*, es paradigmático. Este programa comenzó a transmitirse en 1974 por Radio Rivadavia,

los fines de semana desde la noche hasta la madrugada (la noche era habitualmente el horario destinado al rock en la radio). La música que programaba Morano pertenecía a los discos de su colección personal que había comprado en los Estados Unidos (Flores, 2012: 27). Promediando los ochenta la oferta de programación rockera se expandió. En 1985 la lógica de la oferta radial orientada al mercado juvenil cambió radicalmente con el lanzamiento de la FM Rock&Pop, del empresario discográfico, productor y representante de artistas Daniel Grinbank.

No obstante una canción en la radio era efímera: si el oyente quería volver a escucharla debía esperar a que la programen de nuevo. Esto dependía de la voluntad del programador, de la aceptación del público –por ejemplo, si los oyentes llamaban a la radio para pedirla de nuevo– y, en muchos casos, del dinero que las discográficas pagaban a las emisoras para la difusión de sus productos,⁴ factores que escapaban a las acciones particulares de cada individuo. Para perpetuar ese momento podía grabarse la canción en un casete.

En esa época [primera mitad de los ochenta] nosotros grabábamos la radio. Vos grababas el programa de radio que por ahí en ese momento pasaban un tema que lo ibas a tener pisado porque hablaba el tipo, no estaba completo. Y eso por ahí lo cortabas y te ibas armando casetes con temas que habías logrado así. Porque tenías un amigo que justo había escuchado ese programa el martes y habían pasado tal tema... Esa era la forma de acceso a muchas bandas (Gastón).

Grabábamos los casetes de la radio. Tenía el casete puesto con play-rec y en pausa, entonces salía un tema por la radio, iba corriendo y le clavaba... Y lo tengo a [Juan Alberto] Badía pisándolo en un montón de temas ¡Los tengo todavía los casetes! (Pablo).

Grabar canciones de la radio fue el método de creación de *mixtapes* más popular en la Argentina, una costumbre que se mantuvo vigente incluso hasta la virtual desaparición de los casetes vírgenes del mercado local y el acceso masivo a los medios de grabación y reproducción digitales en el siglo XXI.

La democratización de la música a través del casete en Argentina

En sintonía con el resto del mundo, el casete logró predominar sobre el disco en la Argentina de los ochenta. En un contexto de crisis económica casi constante, los datos oficiales arrojan que en 1980 se vendieron 12.502.851 unidades entre casetes y magazines –que todavía sobrevivían–, contra 9.863.812 discos; mientras que cinco años después, en 1985, los casetes vendidos sumaban 10.098.800 contra 2.556.456 discos (*Clarín*, 22/4/1986), proporción que se mantenía prácticamente inalterada en 1987 (*Clarín*, 7/6/1987). Como se puede observar, la industria discográfica no escapaba a los efectos de la crisis: el salvavidas, afirmaban los cronistas de la época, lo representaban las ventas del género rock nacional, cuyo mercado estaba compuesto principalmente por jóvenes de sectores urbanos (*Clarín*, 22/4/1986). Por fuera de los datos oficiales, el

⁴ Esta práctica, conocida generalmente como *payola* (o *pay to play*), está prohibida en los Estados Unidos y Gran Bretaña (Frith, 1981: 117). Mientras tanto, en la Argentina no existe legislación al respecto y es una práctica extendida.

copiado de casetes multiplicaba el consumo de fonogramas, como lo expresa el testimonio del productor discográfico Rubén “Pelo” Aprile en 1983:

[L]os discos de rock deberían vender mucho más. [Pero] los chicos no tienen plata. Necesitarían diez millones de pesos mensuales para poder comprar todos los discos que salen. (...) Aparte, los chicos hacen algo que está prohibido, que es grabar todos los discos en *cassettes*. Eso está prohibido pero se hace. Los chicos compran un disco, graban diez *cassettes* y se los reparten entre ellos (*Tiempo Argentino*, 23/5/1983).

A pesar de la prohibición, las disquerías también ofrecían el servicio de copiar discos a casetes vírgenes, que al cliente le costaba solamente una parte del valor del casete o vinilo original. De esta manera se podía tener más de un álbum en un solo casete, dependiendo de la duración de los discos y de cómo se adaptaran a las longitudes de cinta de casete virgen más populares: 60 y 90 minutos. Por otra parte, el reducido costo de aparatos grabadores y reproductores de casetes los hacía más accesibles que las bandejas tocadiscos y los equipos minicomponentes de alta fidelidad (*Clarín*, 7/6/1987).

Discos no tenía porque equipo de música no teníamos en casa, teníamos para escuchar casete nada más. Y tenía un amigo que fue el que me hizo conocer la música. Yo venía de nada, cero música, en mi casa mucho no se escuchaba. Y con este pibe, ya en primer año, el chabón conocía un montón de música. Con el flaco este empezamos a escuchar *Sui Generis*, Charly [García]... Y después mi primo (...) me grabó cinco casetes TDK de 90' con una selección de música nacional. Y ahí arranqué: *Sui Generis*, *Serú Girán*, Charly, *Porsuigieco*, *Porchetto*, *Pedro y Pablo*. Después me empezó a gustar música más *new wave*, *U2*, *The Cure*. El primer disco que escuché que me partió la cabeza fue *Under the blood red sky* de *U2*, que no conocía *U2* y me mató. Y *The head on the door* de *The Cure*. Tenía un casete que era de un lado uno y del otro lado otro (Pablo).

En un ejercicio mental, es posible imaginar una colección fonográfica compuesta enteramente por casetes copiados: en la década de los ochenta tendrían ya una calidad sonora similar a la de los discos originales, pero ocuparían una cantidad de espacio mucho menor; como contrapartida, el arte de tapa también habría reducido su tamaño, y otros elementos que la amplia funda impresa del disco permitía probablemente se hubiesen perdido. No obstante, estos factores parecen haber sido secundarios para la generación del *Walkman*.

El casete representó asimismo un medio democratizador para quienes buscaban trascender la mera audición de fonogramas. Músicos amateurs y fanáticos utilizaron el casete como medio de conexión profunda con su música favorita, ya que les permitía manipular la reproducción, avanzando y rebobinando la cinta, para poder estudiar en detalle los arreglos o las letras de las canciones.

Compraba las [revistas] *Toco y Canto*, que venían con las letras. Antes encontrar una letra era imposible. Yo me acuerdo de poner el grabador, ponerle *play*, copiar la letra a mano, y así (Pablo).

La nueva música, grabada de la radio –o también de la televisión– o copiada de los discos importados, se difundió con mayor amplitud gracias al casete: *punk*, *reggae*, *new wave* y otros géneros desconocidos hasta entonces en el rock nacional penetraron en el gusto musical de jóvenes y adolescentes, muchos de los cuales fantaseaban con alcanzar la fama en una banda formada por sus amigos del barrio o compañeros del colegio. En este sentido el casete tuvo un rol similar al disco en el *jazz*: “[el] *jazz* se escribió a través de las grabaciones. Los testimonios de todos los grandes jazzistas coinciden: ellos han entrenado, practicado escalas, con un oído pegado al gramófono y la radio” (Hennion, 2012: 256). Los adolescentes que luego formarían las principales bandas de rock nacional de la década de los ochenta aprendieron por lo general el sonido de los nuevos géneros escuchando los discos o sus copias en casetes una y otra vez (Flores, 2012).

Ale Perico empezó a escuchar una vez un álbum de UB40, y le encantó tanto la onda que se encargó otros, se grabó otros en casetes, y se juntó con el Bahiano y con Juanchi y empezaron a hacer *Los Pericos* (Rinaldo Raffanelli).

A los más constantes el casete les permitió también distribuir sus creaciones a un público ampliado en un circuito alternativo al planteado por la industria. Los músicos experimentaban con grabaciones realizadas en aparatos domésticos, pero los resultados mantenían aún distancia considerable respecto a una producción profesional. Durante los ochenta se popularizó a nivel mundial entre músicos profesionales, semiprofesionales y amateurs la *Portastudio* de TASCAM, lanzada al mercado en 1979. La *Portastudio* combinaba en un solo aparato las funciones de grabadora de casetes y bandeja de mezclas (Théberge, 2001: 12), es decir, una versión reducida y portátil del equipamiento técnico mínimo necesario en un estudio de grabación profesional, lo que le permitía al usuario el registro y edición de hasta cuatro pistas de audio en casete. Los resultados se acercaban a las grabaciones profesionales con una inversión muchísimo menor.

El principal objetivo de la mayoría de los nuevos grupos de rock es hacerse conocidos. Para eso suele producirse un *demo*, es decir, una colección de canciones que representa a la banda –su música, su estilo y filosofía–, y que debe llegar a la mayor cantidad de gente posible. En los ochenta, el primer demo de una banda podía surgir de la *Portastudio*, de una grabación en un estudio o de una combinación entre ambos procesos, donde lo registrado por el estudio portátil se acondicionaba en una mesa de mezclas profesional (*Clarín*, 5/6/1987; Andrade, 2009; Jalil, 2015: 116). La etapa siguiente era la difusión:

Cuando (...) algún músico se arriesga a editar su producción en casete, bajo su cuenta y riesgo, se encuentra con que, al no ser conocido, ninguna distribuidora quiere tomarlo a su cargo, y no tiene otro remedio que recurrir a la venta “casera”, en recitales y a través de amigos (*Clarín*, 20/11/1987.)

Además se publicaban números de teléfono particulares (*Clarín*, 16/1/1987) a los que el público interesado podía comunicarse para reservar su casete, o se distribuían en disquerías

minoristas donde se realizaban acuerdos *ad hoc* de consignación.⁵ En última instancia, las grabaciones también podían acercarse a las radios con la esperanza de que fueran transmitidas y escuchadas masivamente.

El periodista de esa época, o la prensa de esa época, que se dedicaba a la música era tan romántico como el músico. Ellos ponían su parte y nosotros la otra. En sí la relación era muy buena. Imaginate que vos tenés un casete grabado como podés, se lo das a un periodista y lo pasa por la radio ¡es brillante! No sé cómo eran esos programas, pero se llevaban tu casetito y decían: “mañana lo paso”. Y yo prendía la radio y lo escuchaba (Héctor “Tito Fargo” D’Aviero)

El recorrido ideal de un demo en casete terminaba en el escritorio de un productor o ejecutivo discográfico importante que lo encontraba atractivo –en términos artísticos y/o comerciales, principalmente– y le ofrecía a la banda un contrato suficientemente suculento como para permitirles a los músicos dedicarse tiempo completo a la música. Los sellos independientes solían funcionar como intermediarios entre los grupos emergentes (*under* o “subte”, como se conocían entonces) y las grandes compañías discográficas: los primeros producían los discos o casetes, mientras que las segundas los distribuían. Esta asociación comercial les permitía a las partes repartirse el riesgo económico que representaba el lanzamiento y difusión de artistas desconocidos en el mercado (Frith, 1981).

Hicimos el demo y lo llevamos a la radio, a Rock&Pop, que no nos dieron bola. Pero paralelamente Mario Breuer, que es un ingeniero acá de discos legendario, escondió la cinta esa y se la hizo escuchar a Mario Pergolini. Mario se copó, entonces lo pasaron en la radio. Nosotros lo escuchamos en la radio y le dijimos a todos nuestros amigos que llamen y que digan que estaba bueno. Pensá que teníamos 300 amigos que podían hacerlo. Entonces llamaron: “este tema está bueno”. Entonces se sorprendieron y lo pasaron al otro día... otra vez todos llamando; lo pasaron al otro día, otra vez todos llamando; y después ya era como el club de hacer eso: pasan el demo nuestro, ¡llamamos todos! Y de golpe empezás a escuchar nombres de los que llamaban que no eran amigos nuestros, que se empezaron a prender a esa onda de llamar. Y ahí Mario la vio, no sé, nos vio que algo podía pasar, y él nos conectó con *Berlín Records*. *Berlín Records* era un sello chiquitito de la EMI, en realidad era de la Rock& Pop, y salía por la EMI. Y ahí nos ofrecieron grabar el disco (Topo).

Usos políticos del casete

En el contexto de la transición democrática argentina, el casete fue utilizado con fines muy amplios. Además de la producción y el consumo musical con las características descritas hasta aquí, existió una oferta de compilados de diverso tipo (“refritos” de tango, *jazz*, *rock* nacional e internacional, música de películas, selecciones de “música para el camino”) que se ofrecían a un precio de oferta (*Clarín* 11/5/1986), canciones religiosas, casetes con fines educativos o

⁵ En ocasiones los mismos disqueros se encargaban del “marketing” del producto, fotocopiando alguna imagen y el título del demo que se agregaba al casete a modo de arte de tapa.

culturales (para aprender inglés, audiolibros, talleres literarios para secundarios), y hasta casetes del Doctor Cormillot con un programa para adelgazar en 14 días (*Clarín Revista*, 5/10/1986). Se editaron también casetes con una intención abiertamente política, destinados al consumo masivo, que respondieron en particular a la expectativa creada por la promesa de apertura democrática luego de la Guerra de Malvinas y el anuncio de elecciones en octubre de 1983. En este rubro se inscribe la “experiencia inédita en nuestro país” de los casetes grabados por Félix Luna y Miguel Ángel Merellano en 1982, una serie de conversaciones en torno a los tópicos “Constitución”, “Partidos Políticos”, “Democracia” e “Historia y Futuro”, que el propio Luna definía como “una especie de libro de Instrucción Cívica oral y divertido [con] las cosas esenciales que la gente joven debe conocer para saber dónde está parada ahora” (*Tiempo Argentino*, 26/12/1982). Por su parte, Merellano señalaba el fin comercial de la empresa que buscaba “aprovechar un parque de aparatos y un mercado compuesto por gente que ya tiene la gimnasia de escuchar el cassette”, jóvenes en particular, ya que “[h]oy la mayoría de los chicos estudian con cassettes” (*Tiempo Argentino*, 26/12/1982).

Existieron sin embargo prácticas de circulación de casetes copiados que combinaban prácticas políticas y de consumo musical. Cuando las listas de artistas y canciones prohibidas emitidas por la Junta Militar estaban vigentes, el copiado de discos de artistas prohibidos se convirtió en una práctica habitual entre quienes resistían la censura y la represión de la dictadura. La clandestinidad de la práctica en términos políticos primaba así sobre la elusión del circuito comercial legal, ya que, en rigor, tal circuito no existía.

La mordaza (...) había sido impuesta durante seis, siete años, y no poder acceder, o tener que acceder a ciertos artistas clandestinamente. Los famosos casetes de Silvio [Rodríguez] y Pablo [Milanés] iban de mano en mano. Eran grabaciones piratas de no sé dónde. Escuchábamos casetes piratas de Silvio Rodríguez, de Pablo Milanés, tener un casete y que se iba pasando en silencio y con secreto... (Sergio).

El origen del casete pirata no era relevante en estos casos, tampoco importaba mucho la calidad del audio de las grabaciones. Probablemente la facilidad de traslado y ocultamiento haya sido el principal motivo por el cual se optaba por el casete para la distribución de este tipo de fonogramas. Lo realmente importante era lo que implicaba la posesión de una grabación de un artista prohibido, los significados políticos de su obra, su imagen, la letra de sus canciones. En este tipo de consumos la identidad política primaba sobre la musical (fanáticos del hard rock o el rock progresivo escuchaban a Silvio Rodríguez y Mercedes Sosa, por ejemplo). En este aspecto, la música de artistas prohibidos compartió ciertas características de la circulación clandestina con otros bienes culturales que también fueron censurados por la dictadura, como libros o revistas, aunque en estos casos los circuitos de distribución replicaban la lógica del comercio legal —es decir, del productor al consumidor, a través de canales e intermediarios establecidos con anterioridad—, mientras que el casete copiado pasaba de mano en mano en una interacción horizontal entre consumidores.

Cuando en Argentina el gobierno militar comenzó a permitir las presentaciones de artistas prohibidos como Mercedes Sosa o Joan Manuel Serrat, los recitales fueron multitudinarios.

Después de tantos años de ausencia, lo que explicaba su vigencia eran los casetes copiados que habían circulado hasta entonces de forma clandestina. Los artistas de la *Nueva Trova* cubana, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, también se popularizaron durante esos años en base a la distribución clandestina de casetes (Manzano, 2018).⁶

Reflexiones finales

En tanto objeto cultural el casete ocupa en las reflexiones de las ciencias sociales y humanidades, en comparación con el disco, un lugar marginal. Tal vez por la gran diferencia que hay entre la cantidad de años que porta en su haber uno y otro formato: el disco gramofónico, aparecido a fines del siglo XIX, dominó el mercado fonográfico durante casi una centuria de forma ininterrumpida; solamente su sucesor el disco compacto digital (CD) logró desbancarlo por cierto tiempo, ya que la industria discográfica actual se propone revivirlo. No obstante debe destacarse la importancia del casete como primer medio que permitió tanto la reproducción como la grabación de audio a un público consumidor extendido desde la desaparición del cilindro de cera a inicios del siglo XX. Esta característica tuvo consecuencias inéditas en culturas y sociedades a lo largo y ancho del planeta, en particular en los países periféricos, donde el avance en la democratización del consumo y la producción musical fue especialmente notable.

Deben considerarse también las nuevas formas de sociabilidad promovidas por el casete. La distribución de fonogramas copiados o grabados de forma casera tuvo significados más profundos que la mera constitución de vínculos centrados en la música. El pasaje de mano en mano de copias piratas y la generación de relaciones interpersonales cara a cara a partir del casete sostenían la reproducción de un ciclo que ampliaba y potenciaba de forma continua una red de intercambios de música grabada alternativa a la planteada por la industria discográfica transnacional, basada en el esquema relacional de casas matrices en los países centrales y filiales locales en los periféricos. Mediante la distribución personalizada de casetes piratas los usuarios lograron torcer las reglas establecidas en el mercado para el intercambio de bienes fonográficos. Aunque los fonogramas estuvieran en principio –pero en principio solamente– determinados por la industria, que sancionaba según lógicas propias lo que circulaba en el mercado de forma legal, los consumidores ganaban libertad gracias al casete: la posibilidad de copiar en un casete virgen un disco original rompió violentamente el esquema de difusión de grabaciones que la industria proponía. Se crearon mercados paralelos y nuevas formas de intercambio fueron desarrolladas clandestinamente. Cada persona era ahora capaz de reforzar su individualidad seleccionando con criterios totalmente personales lo que quería escuchar, copiando tal vez un álbum completo, o tomando solamente aquellas canciones que más le gustaran, grabándolas incluso de la radio, pagando solamente el costo de un casete virgen.

⁶ Prácticas similares se dieron en Chile durante el gobierno dictatorial de Augusto Pinochet. Como señalan Malm y Wallis, “el acceso al casete permitió también a la gente escuchar música que no era aprobada de manera oficial por el gobierno del General Pinochet. El cantante cubano Silvio Rodríguez, por ejemplo, retuvo la popularidad que había disfrutado en los primeros ’70 (previamente al golpe), en parte gracias a la distribución clandestina [*underground*] de casetes” (1983: 41) Las canciones de artistas chilenos que formaron parte del movimiento *Nueva Canción*, como Víctor Jara y Violeta Parra, soportaron asimismo el control permanente y el peligro de censura, una situación que lograron sortear en parte gracias a la extensión del uso del casete (Malm y Wallis, 1984: 131).

Estos fenómenos que se dieron a nivel mundial en la Argentina adoptaron características locales. La relación entre el copiado de casetes y el desarrollo del rock nacional durante la década de los ochenta es un hecho evidente en apariencia pero que no se ha estudiado aún en profundidad. En particular, la democratización cultural que motorizó el casete, el papel fundamental que tuvo en la difusión y desarrollo local de nuevos géneros y estilos –tales como el *punk*, el *reggae* y la *new wave*– y la expansión del público. Nuevas prácticas, nuevas identidades, nuevos modos de consumir y producir música emergieron y adquirieron forma dentro de la cultura juvenil argentina en el contexto de la transición democrática. Por otra parte, fuera de los consumos específicamente culturales, el rol del casete en las prácticas políticas en Argentina –homologable a otros casos geográfica e históricamente cercanos, como el de Chile– tuvo también características particulares.

Una recopilación más amplia de datos estadísticos nos permitiría reconstruir con mayor precisión las características del mercado fonográfico y de las prácticas de consumo y producción en Argentina en la década de los ochenta. Como lo han demostrado Malm y Wallis (1984), el casete fue central en los procesos de expansión de mercados musicales, tanto legales como ilegales, en los países periféricos durante los setenta y principios de los ochenta. Aunque su trabajo no aborda el caso argentino, el método y las conclusiones nos sirven de modelo y guía para orientar futuros trabajos sobre el contexto local. La sistematización de tales datos permitirá afinar hipótesis sobre el impacto social de la tecnología del casete en la difusión de grabaciones en la Argentina durante la transición democrática.

La pertinencia de los estudios históricos sobre tecnologías musicales y las prácticas relacionadas se reactualiza constantemente. Abordar los circuitos de distribución de casetes y su impacto en nuestra sociedad hace 40 años nos permite comprender también prácticas que se mantienen, con rupturas y continuidades, hasta el día de hoy. Las consecuencias sin precedentes que la popularización de las tecnologías de reproducción y grabación de casetes tuvieron en el ámbito de la cultura popular no se han repetido al menos hasta el *boom* de los formatos digitales y el intercambio de archivos a través de internet. Por otra parte, al igual que el disco de vinilo, la industria discográfica intenta hoy día reinstalar el uso del casete como soporte de grabaciones comerciales. Probablemente esta vez sus usos y significados sean diferentes, ligados a pautas de consumo más elitistas que las de sus antecesores. Sin embargo, la nostalgia por aquella época sea tal vez central para explicar el *revival*.

Bibliografía

- Andrade, Juan, *et al.* (2009). *Gente que no*. Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Cañardo, Marina (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Flores, Daniel (2012). *La Manera Correcta de Gritar*. Buenos Aires, Piloto de Tormenta.
- Frith, Simon (1981). *Sounds Effects*. New York, Pantheon Books.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, FCE.
- Hall, Stuart y Jefferson, Tony, eds. (2006). *Resistance through Rituals* (segunda edición). Londres y Nueva York, Routledge.
- Hebdige, Dick (1987). *Cut'n'mix: culture, identity and caribbean music*. New York, Comedia.

- Hennion, Antoine (2012). "Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music", en: M. Clayton, M., Herbert T. y Middleton, R. (eds.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (segunda edición). London, Routledge, pp. 249-260.
- Jalil, Oscar (2015). *Luca Prodan: la biografía*. Buenos Aires, Planeta.
- Karush, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel.
- (2017). *Musicians in Transit*. Durham y Londres, Duke University Press.
- Manzano, Valeria (2018). "El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980", *Izquierdas*, N° 41, pp. 250-275.
- O'Brien, Geoffrey (2004). *Sonata for Jukebox: Music, Pop, Memory, and the Imagined Life*. New York, Basic Books.
- Théberge, Paul (2001). "'Plugged in': technology and popular music", en: Frith, Simon, Straw, Will y Street, John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Tucker, Joshua (2010). "Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima", *Popular Music and Society* vol. 33, N° 2, pp. 141-162.
- Wallis, Roger y Malm, Krister (1984). *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres, Constable.
- Zolov, Eric (1999). *Refried Elvis: The rise of the Mexican Counterculture*. Oakland, University of California Press.

Fuentes

Diario Clarín

Revista El Porteño

Revista Pelo

Diario Tiempo Argentino

Las Usinas Culturales de Montevideo desde la perspectiva de los funcionarios públicos participantes en su proceso de implementación

Deborah Duarte Acquistapace¹

Resumen

El enfoque secuencial para el análisis de la producción de políticas públicas ha perdido fuerza explicativa frente a la aparición de modelos que trabajan a partir de la idea de interacción entre actores y de una multiplicidad de instancias de toma de decisión. En este contexto de reflexión, este artículo procura un acercamiento analítico a las prácticas y representaciones de los funcionarios públicos que participan en el proceso de implementación de un programa de política cultural de Estado: las Usinas Culturales en la ciudad de Montevideo. Proponemos abordar el sentido que atribuyen al programa como una mediación, o reelaboración, de los significados propuestos por las autoridades que lo concibieron, donde se negocian y se producen nuevos sentidos del mismo.

Palabras claves: política cultural, cultura, mediación.

Abstract

The sequential approach to the analysis of the production of public policies has lost part of its explanatory force in the face of emerging models based on the idea of interaction between actors and a multiplicity of decision-making instances. This paper seeks an analytical approach to the practices and representations of public officials who participate in the process of implementing a State Cultural Policy Program: Cultural Usinas in the city of Montevideo. We propose to address the meaning attributed to the Program as mediation, or reworking, the meanings proposed by the authorities that conceived it, where new senses are negotiated and produced.

Keywords: cultural policy, culture, mediation.

¹ Facultad de Humanidades de Ciencias de la Educación, Uruguay. Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL).

Introducción

El presente artículo desarrolla un aspecto parcial de una investigación realizada sobre las Usinas culturales en la ciudad de Montevideo:² el análisis de algunos de los rasgos más característicos de las prácticas y representaciones de los funcionarios públicos que participan en el proceso de implementación de este programa de política cultural de Estado.

En 2005, en un contexto marcado por la crisis de 2002, el Frente Amplio-Encuentro Progresista gana su primera presidencia en la historia del Uruguay. La victoria electoral de la izquierda uruguaya implicó una renovada atención al sector artístico cultural (Klein, 2015) y comenzó a redefinir, desde el Estado, la idea de política cultural que se venía discutiendo desde la academia y la sociedad civil.³ Uno de los ejes de esta redefinición es el trabajo desde la perspectiva de los derechos culturales, particularmente, la democratización no solo del acceso sino también de la producción de bienes culturales. Bajo estas premisas se modifica la institucionalidad de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) creándose en 2009 el Área “Ciudadanía Cultural”⁴, que nuclea distintos programas y proyectos pensados para sectores de la población definidos como vulnerables. En esta órbita institucional funcionan las Usinas culturales.

Es necesario recordar que la cooperación internacional apoyó y fue protagonista mediante el financiamiento que se le otorgó a ciertos programas del área (Klein, *op. cit.*). Siete de las primeras Usinas abiertas en el país recibieron apoyo económico proveniente de programas de cooperación internacional.

Las Usinas Culturales son centros de producción audiovisual y musical, en principio, ubicadas en territorios donde existen grandes poblaciones en situación de vulnerabilidad o notorios déficits de infraestructura cultural (por ejemplo, barrios de contexto crítico –Casavalle, Cerro, Carrasco Norte, Bella Italia–, centros penitenciarios –COMCAR– hospitales psiquiátricos públicos –Vilardebó– y distintas ciudades del interior del país). Fueron concebidas a partir de un paradigma que combina elementos de la perspectiva de la “democratización cultural”, de la “democracia cultural” y de la “cultura y desarrollo” (Duarte, 2018), como puede inferirse desde la lectura de distintos textos institucionales –descripción del programa en la web institucional, documento de presentación producido por la DNC a los cinco años de su gestión y documentos de evaluación producidos en el marco del programa de cooperación internacional “Fortalecimiento de las Industrias Culturales y mejora de accesibilidad a los bienes y servicios culturales de Uruguay”.

2 Este artículo es parte de mi tesis doctoral, desarrollada en la UBA y pronta a defender, donde se desarrolla una investigación más amplia que se pregunta por la construcción del sentido de este programa de política cultural a través de una serie de actores que participan en la configuración del mismo.

3 Para profundizar en este punto ver De Torres (2009).

4 Recordemos que la autoridad máxima en esta materia es el Ministerio de Educación y Cultura, funcionando en su seno distintas unidades con capacidad de decisión para ejecutar un presupuesto propio, (Carámbula, 2011). Fue en los primeros años del gobierno frenteamplista que la DNC comenzó a funcionar como una unidad ejecutora más. Sin embargo, para calibrar la dimensión de la DCN es útil el dato presupuestal, según el estudio de la asignación nacional en cultura de Hernán Cabrera, la DCN está en cuarto lugar en cuanto al monto de su presupuesto asignado, después de la Dirección General de Secretaría, el SODRE y la Servicio de Comunicación Audiovisual Nacional (SECAN) (Cabrera, 2018).

Actualmente, existen en el Uruguay 18 Usinas, 10 en la zona metropolitana y las restantes distribuidas de manera dispar en el interior (Da Rosa, 2018). En cada caso, fueron instaladas gracias a un acuerdo o convenio suscrito entre el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y una contraparte, por ejemplo, los gobiernos departamentales. Los convenios firmados entre el MEC y sus contrapartes determinan las responsabilidades y la inversión que cada parte compromete para el programa. En algunos casos esta inversión se traduce en la compra de materiales, instrumentos, equipos, acondicionamiento edilicio o en el pago de servicios del local (Da Rosa, *op. cit.*).

Ahora bien, trabajos anteriores del área han enfatizado, desde distintas perspectivas, la importancia del rol de los trabajadores del proceso de implementación en la continuidad, la dirección y la configuración de sentido de una política cultural, por ejemplo, los estudios de Winocur (1996), Rabossi (2000) y País Andrade (2011) sobre el Programa Cultural en Barrios de la ciudad de Buenos Aires o en Uruguay, la investigación de Paula Simonetti (2019) sobre como los gestores, de tres casos seleccionados relacionados con políticas públicas en cultura, se representan el vínculo entre cultura y desarrollo social y el trabajo etnográfico de Luisina Castelli (2019) sobre los modos como se negocian los sentidos y las prácticas en determinados centros culturales pertenecientes al programa cultural Centros MEC. Estas investigaciones coinciden en comprender la producción de políticas públicas, como proceso (Grassi, 2004) a partir de la idea de interacción entre actores y de una multiplicidad de instancias de toma de decisión.

Una política pública no es solo la decisión de un actor gubernamental, y las etapas subsiguientes de su producción, “sino también las muchas y varias decisiones de los otros muchos actores participantes en el proceso, que en su interacción han preparado y condicionado la decisión, le han dado forma y lo han llevado a cabo” (Grau, Iníguez Rueda, Subirats, 2010: 74). En esta línea, se propone utilizar “la perspectiva de la traducción” de la teoría del Actor Red para el análisis de las dinámicas que se dan entre la gran diversidad de elementos que participan en los procesos de producción de políticas públicas. Señalan que: “En un proceso de política pública, los diversos actores se disputan la imposición de su visión sobre la realidad, (...) el proceso de traducción implica la atribución de objetivos y la fijación de imposibilidades, en paralelo al desplazamiento de un programa de acción a otro programa de acción” (Grau, Iníguez Rueda, Subirats, *op. cit.*: 67). En suma, proponemos analizar el sentido que los funcionarios públicos, participantes en el proceso de ejecución, atribuyen a este programa de política cultural como una mediación o reelaboración de los significados propuestos por las autoridades que lo concibieron, donde se negocian y se producen nuevos sentidos del mismo.

Para abordar el análisis de este grupo heterogéneo de personas, vamos a dividirlo en dos subgrupos. Por un lado, los asesores del director nacional de cultura, el coordinador del área o división institucional a la que pertenece el programa, el coordinador general del programa y las personas que trabajan apoyando la coordinación, forman el primer subgrupo que funciona como nexo entre el director nacional de cultura y las distintas Usinas. Su trabajo se desarrolla en el edificio de la Dirección Nacional de Cultura, no tienen un contacto directo con las Usinas excepto el que se da entre el coordinador del programa y los técnicos audiovisuales y de sonido. Estos funcionarios trabajan según distintos regímenes de contratación: los asesores del director son funcionarios de confianza del mismo, su trabajo empieza y termina cuando lo

decide el director; el coordinador de la división y el coordinador del programa son funcionarios de carrera de la administración pública, formaban parte de la plantilla de la DNC y fueron asignados al programa Usinas. Las personas que han apoyado la coordinación son funcionarios con contratos a término con formación en gestión cultural, de hecho en el correr del trabajo de campo la persona que apoyaba la coordinación dejó de trabajar en las Usinas y su lugar no fue vuelto a ocupar, dejando la coordinación del programa en manos de una sola persona. Nuestro análisis se centrará en explorar cómo comprenden el programa y su rol en él.

Por otro lado, nos centraremos en las prácticas y representaciones de los técnicos audiovisuales y de sonido. Si bien estos funcionarios son llamados “técnicos” en los documentos oficiales de las Usinas, veremos que la autopercepción de su trabajo, no se corresponde de manera fundamental con la labor analizada en el subgrupo anterior.

Los técnicos trabajan en las Usinas, en contacto directo con los ciudadanos en los procesos de filmación y grabación musical. Su tarea fundamental, según los documentos que definen a las Usinas, es acompañar el proceso de realización audiovisual o de grabación y producción musical teniendo en cuenta que una de las ideas fundamentales del programa es que las personas que se acerquen a las Usinas estén involucradas en todas las etapas de realización audiovisual y de grabación y mezcla de sonido. No se apuntaría exclusivamente a que los ciudadanos se lleven un producto acabado sino más bien a que participen activamente del proceso de elaboración.

Los técnicos audiovisuales tienen formación en realización audiovisual de nivel terciario y los técnicos de sonido se definen como músicos con experiencia más o menos prolongada como productores de sonido. Comenzaron trabajando con contratos artísticos y luego de un tiempo de reivindicaciones pasaron a trabajar bajo la figura de contratos docentes, 30 horas semanales. En las entrevistas realizadas a estos funcionarios, la diferencia que más evocan entre estos regímenes de contratación es el plazo de renovación del contrato, los artísticos debían ser renovados más de una vez durante el año, mientras que los docentes se renuevan a fin del año correspondiente.

Aquí, nos enfocaremos en el análisis de los distintos criterios de selección o jerarquización de las personas y en cómo se conjugan en la elaboración de “distintos programas de acción” (Latour, 1998b), no olvidando el análisis de la puesta en práctica del mencionado componente didáctico.

Para terminar, es necesario hacer algunas consideraciones metodológicas. Forman parte del análisis las Usinas inauguradas en la gestión frente a la DNC de Hugo Achugar⁵ (octubre 2008-marzo 2015) principal actor asociado a la concepción del programa. Aquí nos concentramos en la presentación de nuestro trabajo acerca de cuatro Usinas en Montevideo instaladas en barrios considerados de contexto crítico: Casavalle, Cerro, Carrasco, Norte y Bella Italia.

El trabajo de campo se llevó a cabo en el período marzo del 2013- diciembre 2017. En cuanto a los funcionarios que trabajan en la DCN se realizaron cinco entrevistas en profundidad, en uno de los casos se concretaron dos encuentros. Dada la dimensión del programa este

⁵ En el año 2008 asume como Director Nacional de Cultura, Hugo Achugar, reconocido por una profusa trayectoria académica como docente e investigador fundamentalmente asociada a la literatura y los estudios culturales que incluye ensayos de referencia sobre políticas culturales (Achugar 1991, 1992, 1993).

número de entrevistas abarca prácticamente a todas las personas que trabajaron en la gestión del programa desde la DNC.

En cuanto al grupo de técnicos, realizamos siete entrevistas en profundidad a funcionarios en territorio, cuatro a técnicos de sonido y tres a técnicos audiovisuales (una de las Usinas no posee isla audiovisual). En este caso también las entrevistas abarcan la totalidad de funcionarios en territorio. Se hicieron también observaciones participantes y no participantes en actividades de producción audiovisual en la Usina de Carrasco Norte. Concretamente acompañamos en su trabajo dentro y fuera de la Usina a una de las personas que trabajaba como técnico audiovisual por un período de cuatro meses (mayo-agosto 2013).

En la Dirección Nacional de Cultura: praxis y técnica en los funcionarios de “gestión”

Los funcionarios que trabajan con las Usinas desde la Dirección Nacional de Cultura, sin contacto directo con la cotidianidad de las Usinas, comparten una cierta percepción de su trabajo como “gestión”. La gestión es entendida fundamentalmente a través de aspectos prácticos de la labor asociados a la implementación del programa. En todas las entrevistas realizadas a estos funcionarios, la idea, principio y objetivo final del proyecto, se construye concebida por otros –por ejemplo, a través de la cita a “Él”, “El Director”, “La Dirección”, como el agente que trae una idea ya acabada–, y su puesta en práctica se presenta obedeciendo, y no transformando, esta idea vista como ajena.

En este sentido, conceptualmente emparentado con los enfoques “top down” de la implementación (Subirats, 2008), la definición del trabajo práctico se construye en oposición al trabajo intelectual a través de la dicotomía entre la idea y su ejecución como áreas separadas. En esta lógica, el ámbito de actividad de estos funcionarios está orientado a la selección de medios (estrategias, instrumentos, etc.) necesarios para el mejor cumplimiento de un fin dictado por un ente externo. Tony Bennet (2006) relaciona la separación entre concepción e instrumentalización con la distinción de Habermas entre praxis y técnica. A la praxis le corresponde la reflexión sobre las razones de validez de las normas que dirigen la acción, mientras que la técnica se ocupa de la elección racional de los mejores instrumentos para lograr un fin específico, una vez que las metas de la acción social han sido determinadas (Bennet, *op. cit.*).

Ahora bien, el trabajo de Bruno Latour nos permite reformular las dicotomías (idea/acción, concepción/ejecución, praxis/técnica) con las que, hasta ahora, a partir de las declaraciones de los funcionarios de gestión, hemos abordado la comprensión de su labor, problematizando la pregunta sobre los determinantes y significados de la acción (Latour, 1998a, 1998b, 2008). Según Latour, “(...) es crucial no hacer confluír todas las fuerzas que se apoderan de la acción en algún tipo de agencia - “sociedad”, “cultura”, “estructura”, “campos”, “individuos” o el nombre que se le dé- que sería social. La acción debe seguir siendo una sorpresa, una mediación, un evento” (Latour, 2008:72). Esto implica, en primer lugar, entender la acción como posible productora de significado en sí misma y, en segundo lugar, recuperar la incertidumbre –sobre qué determina la acción y sobre la forma en que actúan los determinantes, pero además sobre su propio recorrido o transcurso– en el abordaje analítico de la misma.

Entender la acción como mediación, en nuestro trabajo, supone que la gestión transforma, traduce, distorsiona y modifica (Latour, *op. cit.*) el significado de los proyectos que, se supone, debería ejecutar. En este punto nos es útil la distinción entre mediador e intermediario. A

diferencia del mediador, el intermediario transporta significado o fuerza sin transformación. Los mediadores, por el contrario, son creadores de sentido que a través de su acción pueden llevar las metas iniciales en múltiples direcciones (*ibidem*). Si bien para Latour los intermediarios son excepcionales, la distinción entre mediación e intermediación abre la posibilidad de comprender la acción bajo una de las dos definiciones.

En los ejemplos que usaremos, relacionados con problemáticas técnicas –que suponen elección de las mejores estrategias o instrumentos para lograr un fin específico una vez que las metas de la acción han sido determinadas– encontraríamos un agente dado que cuenta con el deseo y la voluntad de cumplir con un trabajo, meta o idea preestablecida que por alguna razón ve amenazado el cumplimiento de la misma. En este punto, entra en relación con una serie de estrategias e instrumentos dando lugar a un tercer agente que, siguiendo a Latour, podríamos llamar “acción técnica”. Ahora la pregunta se centra en saber qué meta seguirá este nuevo agente, “la acción técnica”, si persevera en el cumplimiento del objetivo primordial, o si, por el contrario resulta transformadora de la meta inicial.

Por tanto, la “acción técnica” podría comportarse como intermediario en los casos en que se produce un desvío del curso principal de la acción que será retomado ni bien sea posible. Una caja negra se abre, nos dice Latour, para volver a ser de nuevo negra, completamente invisible en la secuencia de acción principal. Tomemos como ejemplo la descripción de su trabajo de unos de los entrevistados de este subgrupo:

...hice mucho planificación de recursos, cómo cuánta gente... proyectar cómo se va a crecer con las Usinas y cuánto se necesitaría (...) entonces cuánta gente necesitás, cuantos instrumentos..., apoyo a las Usinas del Interior en solucionar cosas muy concretas, no sé, me faltan CD..., generamos un encuentro de Usinas que estuvo bueno, que vinieron la gente que trabaja en Usinas de todos lados (Ana, asesora de coordinación).

Las “cajas negras” suelen pasar desapercibidas en el funcionamiento cotidiano, sin embargo frente a una interrupción en el mismo, ya sea una avería, carencia, etc. se abren, dando lugar a una serie de partes, cada una susceptible de ser visualizada como otra caja negra con sus componentes respectivos. Por ejemplo, cuando se produce la falta de cedés, se deben activar los mecanismos de la burocracia en relación a las compras públicas. Esto implica una serie de pasos formalizados que se deben cumplir: hacer la petición de compras, pedir una serie de cotizaciones a distintas empresas que venden cedés, tal como exige el protocolo de compras públicas, decidir entre las ofertas recibidas, marcas, cantidades, tiempo de entrega, costos de traslado, etc. Cada uno de estos momentos de la compra multiplica las interacciones, es decir, las mediaciones de la acción. Ya no vemos un objeto sino un grupo de personas alrededor de un objeto. La acción, “compra de cedés”, que podía ser comprendida mediante unos pocos y bien definidos parámetros, se abre a una multiplicidad de mediaciones, a una suerte de enjambre de relaciones donde cada instancia o punto de paso obligado de la petición original depende de las decisiones concatenadas (y correspondiente producción de sentido o traducción) de otros actores. La rutina diaria de la gestión se construye en la apertura de distintas “cajas negras”.

Esta forma de entender lo técnico tiene la particularidad de pensar la apertura de las cajas negras como un paréntesis de la acción principal, una vez que se resuelve el conflicto y la motivación (en nuestra cita, una vez que se compraron los cedés, se organizó el encuentro o se termina la planificación encargada) se retoma la línea principal de desarrollo de la acción. En esta perspectiva, la “acción técnica” se comporta como intermediario, en la medida que persevera sin cuestionar la meta inicial es reproductora de significados. Ahora bien, Latour nos advierte que la mayoría de las veces es más factible la creación de una meta nueva que no corresponde a ninguna de las metas individuales de los agentes implicados.

Tomemos como caso el mantenimiento de las Usinas enfocándonos en dos puntos subrayados por los entrevistados: la contratación de personal y la reposición y renovación de equipos. Según algunos de los entrevistados, durante mucho tiempo el discurso público de la DNC sobre Usinas sostenía que cada una costaba 50.000 dólares. Esta cifra que no tenía en cuenta los gastos de mantenimiento del edificio ni del equipamiento y la reposición del mismo ni la contratación de personal presentaba al programa como poco costoso para el Estado, en sí mismo y en relación a los beneficios que se le atribuían para las poblaciones que fueran a participar.

A partir del año 2010 comienzan a crecer los pedidos de inauguración de Usinas por parte de diferentes actores políticos y sociales (intendencias municipales, representantes políticos de ciertas organizaciones de la sociedad civil, etcétera). La posibilidad de apertura de nuevas Usinas aviva las tensiones inherentes a la existencia de un presupuesto limitado.

(...) por ejemplo un tema para mí grave era la reposición de los equipos. Nadie había pensado mucho en eso y las cosas se rompen porque se usan o quedan viejas y todo bien con comprar cosas para nuevas Usinas pero... y ahí también entraba un poco en conflicto la voluntad política versus el quehacer diario, eso estaba siempre en cuestión... Por más que el fin último se sabía y, me parece, había una cuestión ideológica que todo el mundo tenía claro, todo el mundo creía en ello, había realmente una cuestión de gente comprometida, con..., después la gestión, la estructura del Ministerio, la burocracia y la cuestión política de priorizamos abrir otra antes de renovar o profundizar en lo que ya hay... y bueno eso era como siempre una lucha, una fricción (Ana, asesora de coordinación)

La cita plantea el conflicto de seguir abriendo Usinas en un contexto de recursos muy limitados. La apertura de “cajas negras” referente a este tema se sucede continuamente provocando que la habilidad para generar resultados con recursos escasos comience a mostrar su propio límite. Pongamos otro ejemplo, en el caso de la renovación de equipos, uno de los funcionarios de gestión propuso y dispuso como alternativa al aumento del presupuesto asignado a las Usinas aplicar al Fondo Nacional de Música (FONAM) para la compra de instrumentos musicales para la Usina de Paysandú.⁶ La obtención de los fondos hace vivir al funcionario en cuestión

⁶ Si bien este trabajo no incluye las Usinas del Interior del país, el ejemplo es válido en dos sentidos. Por un lado, este grupo de funcionarios de gestión son los mismos para todo el programa. Trabajan con todas las usinas existentes, la identificación de las Usinas con las que se trabaja tienen mayor relevancia para el segundo grupo de funcionarios con el que trataremos porque su labor está afinado en las mismas. Por otro, el ejemplo apunta a recuperar la sensación de frustración repetidamente declarada en los entrevistados frente a la aparición crónica de lo definen como

con orgullo la función técnica, sin embargo esta sensación se opaca frente a la multiplicación de problemas y requerimientos referentes al equipamiento a los que no se les encuentra solución. Una situación similar se plantea en otro de los entrevistados en relación a la contratación de personal: “Las usinas crecían, pero al mismo tiempo no teníamos presupuesto, no teníamos plata para recursos humanos... empezamos a tener mucha tensión porque seguían abriendo Usinas” (Julio, asesor del director nacional de cultura).

La falta de recursos provoca, según este último entrevistado, que se empiece a “dibujar cosas para contratar a la gente” (pedidos de dinero a otras unidades del Estado, figuras de contrato que precarizan la actividad laboral, etcétera). Esta acumulación de situaciones comienza a ser vivida por los entrevistados de este subgrupo, ejemplificados por las citas, como insostenible, no viable a futuro.

La aplicación de estrategias e instrumentos de resolución que tienen como resultado soluciones parciales a un problema que según los entrevistados continúa apareciendo, conlleva la discusión sobre el sentido del objetivo primordial. Volviendo a Latour, “lo técnico” es entendido como una dificultad o un problema, cuya resolución podría no llevarnos de vuelta al camino principal sino que podría reformular la meta inicial (por ejemplo, trabajar para dejar de abrir Usinas, en vez de trabajar para conseguir los recursos para hacerlo). A diferencia del intermedio que veíamos más arriba, en este caso, lo técnico ya no implica un desvío momentáneo, lo que debería haber sido un medio para la consecución de un fin dado, puede convertirse en sí mismo en un fin, al menos durante algún tiempo, y su resolución, en el caso que la haya, podría redefinir el objetivo fijado primariamente.

Esto implica la puesta en escena de distintos procesos de traducción, uno de los sentidos que Latour le da a la mediación y que anticipábamos al plantear la distinción con los intermediarios: desplazamiento, deriva, invención, creación de un lazo que no existía antes y que, hasta cierto punto, modifica los elementos o agentes (Latour, 1998b).

Ahora bien, esta reconfiguración del sentido del programa inherente a la traducción se construye de distintas maneras relacionadas con la percepción que el funcionario tiene de su propia tarea y en relación al servicio de quién define su trabajo. Por ejemplo, en la cita de Ana, se observa la construcción de un “nosotros” que pone a los funcionarios de gestión del lado de la “gente comprometida con el fin último” y, por otro, un “ellos”, compuesto por los que no están para “la gestión de todos los días”, que “están para otra cosa” y que, dado el lugar que ocupan, podrían producir cambios si tuvieran la “voluntad política”, en alusión a los cargos directivos de la DNC. La sucesión de problemáticas técnicas asociadas a la falta de recursos a la que hacíamos referencia hace un momento, provoca cuestionamientos a las metas que estos últimos –las autoridades máximas de la DNC– tienen en relación al programa. La misma entrevistada atribuye a las autoridades una lógica caracterizada por “mucha ansiedad por inaugurar otra Usina y otra Usina...” que “violenta el fin último”. Ahora bien, en el desarrollo de las entrevistas también este fin último se ve problematizado por la aparición de cuestiones técnicas. Ana, nuestra entrevistada, sostiene su propia sensación de frustración por no poder generar herramientas adecuadas para llegar a las poblaciones objetivos. En este sentido, “el fin

un mismo problema.

último” necesita de ciertas especificaciones, siguiendo sus declaraciones “un protocolo, algo...” que defina su contenido conceptual y permita su consecución, dado que si bien “estaba claro que las Usinas eran para personas de bajos recursos, no había nada estipulado como criterio de medición de la categoría “bajos recursos”.

El tema del protocolo surge también en una tercera entrevista, “el protocolo pretende la estandarización de ciertos procedimientos con miras a la reducción de la incertidumbre. Se elaboraría mediante un proceso de consulta a las personas que trabajan en territorio, en las Usinas” (José, director de área institucional). Sin embargo, según continúa relatando José, cada intento de comenzar su realización tuvo para él como resultado, más bien el aumento de las dudas, producto de la disparidad de las opiniones de las personas que trabajan en territorio, e incluso, el cuestionamiento a la pertinencia de pensar las Usinas destinadas a ciertas poblaciones, dado precisamente la imposibilidad de consensuar criterios empíricos de selección.

Al respecto, cabe recordar que entre los gestores existen funcionarios públicos de carrera y empleados con contratos temporales en la administración pública –como Ana y José– y funcionarios con cargos de confianza, elegidos por el director, que, en principio, empiezan y terminan su trabajo con su gestión. Los funcionarios con cargos de confianza aportan una perspectiva distinta sobre su trabajo de gestión que definen como “cabeza política” (Julio, asesor del director nacional de cultura). La “cabeza política” designa un deliberado proceso de traducción de sentido entre, por un lado, el director y los funcionarios en territorio con el fin de asegurar el “buen funcionamiento”, y, por otro, el programa y la difusamente definida opinión pública de cara a conformar un discurso “político público”.

En el primer sentido, es interesante ver como las acciones –en tanto ámbito de la técnica, es decir, elección de instrumentos y estrategias para lograr un fin específico– pensadas para asegurar un “buen funcionamiento” redefinen, traducen o desplazan la propia categoría de “buen funcionamiento”. Por ejemplo, observemos la siguiente cita de Julio: “Imaginate Juan Pérez (el coordinador del programa): “muchachos, no pueden grabar esto o aquello”, y la gente: “me falta un micrófono, te pedí no sé qué hace años, cobro 11 mil pesos...”; y bueno ¿sabes qué? Al final seleccioná al que quieras... (Julio, asesor del director nacional de cultura)”. En el discurso de este entrevistado pudimos observar que los problemas de falta de material, monto del sueldo o calidad de los contratos tienen una dinámica de aparición en donde nunca claudican — “siempre falta o se rompe algo” (Julio, asesor del director nacional de cultura), “siempre se trabaja con recursos menores a los necesarios” (Julio, asesor del director nacional de cultura) que reconfigura lo que se busca con buen funcionamiento, ya no se trata del cumplimiento de ciertos objetivos, por ejemplo, jerarquizar la participación según criterios socioeconómicos (como vimos sin ninguna definición formal de los mismos), sino de asegurar que las Usinas sigan abriendo, sigan filmando y grabando independientemente de cuáles sean las características de las personas que participan.

En un segundo sentido, la “cabeza política” se refiere a la conformación propiamente de un discurso político público de las Usinas. Aquí la técnica se pone a trabajar para otros fines, relacionados con evitar cuestionamientos a la gestión del director a través de dos grupos de estrategias: retóricas discursivas y de control de daños. Como ejemplo del primer grupo de estrategias, Julio cita una de las descripciones de los objetivos de las Usinas: “(...) el criterio era,

no escrito, ¿no?, tienen que ser gente pobre, no hagan grabar a la clase media en las Usinas. (...) obviamente el discurso político público no era ese, entonces lo formulábamos así: la prioridad para nosotros son esos grupos pero no quiere decir que no podamos trabajar con otros” (Julio, asesor del director nacional de cultura).

El discurso político público que se presenta como resultado, pretende reconciliar las tensiones del debate a través de estrategias de retórica discursiva que abolen el universo de las prácticas. En este sentido, la definición de grupos “prioritarios” busca presentar una síntesis a-problemática de un universo heterogéneo de disputas sobre el significado, que el entrevistado, imagina, puede evitar dos tipos de cuestionamientos, los asociados a la focalización y a la universalización.

El segundo grupo de estrategias se incluye cálculos y prácticas que procuran reducir los riesgos asociados a ciertos fallos en el funcionamiento. Por ejemplo, el mismo entrevistado nos cuenta que en un *impass* en el funcionamiento de una de las Usinas debido al deterioro total de su infraestructura, por razones en las que dado el espacio disponible no podemos profundizar, y frente a la posibilidad de que algunos medios de prensa lo notaran y utilizaran para criticar la labor del director, recurrió a la contratación de un tallerista, sin reconstruir las instalaciones de la Usina, argumentando en los siguientes términos: “Yo lo que dije fue, bien político, llevamos a este tipo, decimos que estamos abriendo la Usina el año que viene, tiramos para adelante y por lo menos vamos encaminando a un grupo para cuando la Usina esté pronta para filmar, pensando que íbamos a tener plata el año que viene para poder poner la Usina (Julio, asesor del director nacional de cultura)”.

La gestión, técnica o búsqueda de medios asociados a la cabeza política traduce nuevamente la categoría de “buen funcionamiento”, ya no se trata de jerarquizar la participación o de interferir lo menos posible para procurar asegurarla sino de eludir las críticas y favorecer el buen juicio de la opinión pública hacia la gestión del director. Pero, igualmente importante es insistir en como las problemáticas técnicas –imposibilidad de definir públicamente el criterio de jerarquización o, dada la falta de recursos, contratar un tallerista sin reconstruir la Usina– transforman con su acción la dirección del programa contribuyendo, por ejemplo, a desarmar el criterio de jerarquización socioeconómico o poniendo en funcionamiento una “Usina” con tallerista pero sin Usinas propiamente (sin estudio de grabación musical y sin isla de edición de video).

En las Usinas: criterios de selección y programas de acción de los “usineros”

En primer lugar, nos gustaría comenzar por subrayar que este segundo grupo de funcionarios, autodefinidos como “usineros”, son llamados técnicos en la jerga institucional de las Usinas. La diferencia terminológica encierra una verdadera disputa entre estos funcionarios y algunos de los documentos oficiales que describen el programa por la definición de la propia naturaleza del trabajo de los “usineros”. Por motivos de espacio no nos explayaremos en este punto, es suficiente con indicar que algunos lineamientos relacionados con la concepción del programa recurren a las premisas de un paradigma de democracia cultural (Duarte, *op. cit.*), que en particular procuran evitar en los encuentros entre funcionarios y participantes la imposición de un capital cultural sobre otro (Simonetti, *op. cit.*). En este contexto el técnico de sonido y el técnico audiovisual deberían facilitar los medios para que “los propios sujetos produzcan

el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad” (García Canclini, 1987). En palabras de Achugar, principal ideólogo del programa, “las políticas públicas pasarían a ser, en el mejor de los mundos posibles, la expresión formalizada por parte de un agente neutro, el Estado, de lo propuesto por otro agente, la propia comunidad” (Achugar, 2003). Como veremos la manera en que los “usineros” definen su rol y sus propias prácticas, en algunos casos, problematizan la neutralidad de su función, reivindicando un rol creativo, transformador del producto final.

En segundo lugar, a diferencia de los gestores, el trabajo de estos funcionarios se desarrolla en el ámbito físico de las Usinas, en trato directo con los ciudadanos, lejos de los órganos de gestión y con la particularidad de disfrutar de un alto grado de autonomía en muchas de las decisiones claves que hacen a su labor y a los objetivos del programa.

Estas características permiten acercarse a este grupo mediante el concepto de “burocracia en el nivel de la calle” formulado por Michael Lipsky (1980). Recordemos brevemente que, para Lipsky, la “burocracia en el nivel de la calle” está compuesta por los servidores públicos, entre los que cita a policías y profesores, que actúan directamente con los ciudadanos en el curso de su trabajo, y conceden acceso a los programas del gobierno, es decir, determinan si los ciudadanos son adecuados para recibir beneficios o sanciones del mismo. Su rol clave como hacedores de políticas públicas está asociado a dos facetas interrelacionadas propias de su posición: relativa autonomía de las autoridades institucionales de gestión y grado relativamente alto de discrecionalidad en sus decisiones.

En esta dirección, podríamos hablar de dos dimensiones concernientes al análisis de la autonomía del trabajo de los “usineros”. Por un lado, tendríamos la autonomía en relación a las autoridades institucionales y de gestión del programa. En este primer sentido, los “usineros” formarían un colectivo que frente al impacto de ciertas condiciones de trabajo en común desarrollarían ciertas respuestas más o menos homogéneas⁷. En un segundo sentido, la autonomía constituye una dimensión de análisis que diferencia el funcionamiento singular de cada Usina. En este apartado, desarrollaremos esta segunda dimensión. Particularmente, nos interesa abordar las formas concretas de la discrecionalidad a través del análisis de la variedad de criterios de definición de la participación que se maneja en cada Usina y la consecuente variedad en la definición de las poblaciones a priorizar. El establecimiento de un criterio viene acompañado de la explicación acerca de lo que se entiende como fines de la Usina y de la forma de alcanzarlos. Esto que podríamos llamar programa de acción (Latour, 1998b) —¿quiénes?, ¿cómo? y ¿para qué? — también difiere considerablemente de una Usina a la otra.

Comenzaremos trabajando a partir de los programas de acción de los técnicos de sonido.

Yo me manejo con no decirle a nadie que no, yo como músico fui a grabar a las Usinas y de repente sé que dada la demanda que haya se puede decir que esto no se corresponde con el objetivo de la Usina pero yo creo (...) el objetivo de la Usina también va un poco

⁷ La autonomía de este grupo de funcionarios es uno de los aspectos fundamentales que exploramos en nuestro trabajo de campo y desarrollamos en la tesis de doctorado mencionada. Dada la extensión requerida del artículo hemos tenido que optar por desarrollar una, de las dos dimensiones señaladas para el análisis.

cambiando (...). Yo no soy quién para decir vos decir vos podés y vos no (...) se va acoplando y nunca digo que no. Lo que si se pone una prioridad en el uso... de repente en 4 o 5 horas tratar de sacar algo, tres temas, un tema pero que ya te vayas con algo finalizado. Hay grupos que van más de dos veces, siempre y cuando haya lugar...pero viene funcionando bien (Carlos, técnico de sonido)

En este primer ejemplo, no hay un criterio de selección de la participación pero sí una población objetivo: los músicos. Los músicos, para el entrevistado, no tienen marca sociocultural, ni geográfica ni de géneros musicales. Son músicos todas aquellas personas que llegan a la Usina con ganas de grabar. Ante la falta de un criterio de selección de la participación la responsabilidad ética, por decirlo de alguna manera, se define según dos dimensiones: la primera es no adjudicarse el derecho a definir (“no soy quién para decir...”). Esta no es una postura neutral, a través del rechazo a seleccionar o a priorizar a las personas que pretenden participar se problematiza “la justicia” de la definición. Uno de sus resultados es asumir y promover un cambio en los objetivos de las Usinas. Es necesario agregar que el “objetivo de la Usina” hace referencia a la jerarquización de la participación según criterios socioeconómicos, como vimos en la discusión del apartado anterior, aunque explícitamente enunciados, no están formalmente definidos ni por autoridades ni por el equipo de gestión. A la vez, como segunda dimensión, se reconoce la responsabilidad pública en el uso de las instalaciones. Según Carlos, tanto el técnico como la persona que se acerca debe aprovechar el tiempo y concretar algún producto, además señala una potencial dificultad en los casos de las personas que van más de una vez. En suma, se promueve un uso “responsable” de las instalaciones a fin de alcanzar un mayor número de propuestas (de toda procedencia socioeconómica).

En este contexto, según el mismo entrevistado, su trabajo consistiría en mejorar el sonido del producto interviniendo lo menos posible en los contenidos, con el fin de proporcionar un registro “para tener un demo para presentarlo pero también para existir, para (...) mostrarle a alguien lo que hacen” (Carlos, técnico de sonido). En este caso el trabajo del técnico no está entendido como la selección de los mejores medios para lograr un fin dado, aquí la técnica no solo asume sino que busca deliberadamente transformar el producto y es esta transformación del producto, en la dirección y con las características que el técnico de sonido considera más adecuadas, la que constituye la concreción del fin.

Ahora bien, dentro de aquellas Usinas que admiten y practican criterios socioeconómicos de jerarquización de las propuestas, por un lado se reconoce la subjetividad del técnico en la definición, “no sé cómo pero lo sabés” (Pedro, técnico de sonido), nos responde otro de los entrevistados, cuando le preguntamos qué criterios utiliza para seleccionar a las personas de bajos recursos

El siguiente relato es muy interesante por cómo construye el mismo técnico un caso para ejemplificar su ética de trabajo:

(...) una vez sola le dije que no a alguien que fue a una banda de música de tropical pero no una banda tipo cooperativa o de amigos que se junta a tocar, era un dueño que llevaba la orquesta y que le pagaba a los músicos y era una empresa. Las bandas

de música tropical en su mayoría son empresas donde hay un dueño que tiene su camioneta que los lleva a los chiquilines a tocar a todos lados y les paga un sueldo a los chiquilines o por baile, entonces no me pareció que fuera ético que yo al dueño de la orquesta (...) yo los conocía, los locos hacían guita o sea el dueño, ¿no? Después los demás cobraban el sueldo de músico o por ir a tocar a un baile...entonces ta, me pareció raro...es un empresario, no es un artista que está produciendo arte. Si vos me decía un grupo de cumbia de unos pibes amigos o no amigos, se juntaron para hacerlo y también es un negocio pero están generando arte, el loco ni siquiera es músico, ¿me entendés? (Pedro, técnico de sonido)

Según la visión del entrevistado, el empresario no es músico, no participa en la expresión creativa, sino que se dedica a comercializarla. Su móvil es el lucro. Hace bastante dinero con esto, por lo que no necesita subsidios públicos, y además es el dueño de la banda, es decir, las personas que trabajan para él, que tocan, cantan y escriben las canciones, presumiblemente van a cobrar lo mismo sin importar dónde se grabe, porque su salario es fijo o está en función de “los bailes que hagan”. Por tanto, grabar gratis, financiado por el Estado, perjudica a los estudios privados —les resta potenciales ingresos— y beneficia solo al empresario, en la medida que el ahorro en el estudio se traduce en una mayor ganancia que disfruta exclusivamente él.

Por otro, el trabajo con instituciones, oenegés, escuelas, liceos, centros culturales, talleres de música o de teatro, le permite al funcionario comprometido con la asunción de criterios socioeconómicos saltarse algunos de los cuestionamientos implicados en la selección de las personas, en la medida que es la institución en cuestión quien ya ha filtrado “socioeconómicamente” la participación.

Según nuestro siguiente entrevistado, Juan, el trabajo con docentes tiene su propia mecánica, el punto central no es la “calidad” más o menos profesional de la música que producen, sino entender y respetar el proceso que ha atravesado ese grupo de alumnos para sonar de determinada manera. En este sentido, nos dice el mismo entrevistado, el compromiso del técnico no es desde su rol de profesional, no son experiencias que lo desafían en su papel de productor de sonido, es desde “lo humano”, tratando de contribuir a lo que está, sin importar las características del producto e inclusive ofreciendo “distintas modalidades de grabación”, “algunas más cuidadas en el sonido sí está bastante bien y otra que es una experiencia de registro (...) (Juan, técnico de sonido)”.

Asimismo, el trabajo con docentes conlleva prácticas de participación que cuestionan los criterios socioeconómicos de jerarquización:

(...) de clase media alta he grabado también, he grabado gente de Pocitos...que ta...muchas veces el vínculo cuando pasan esas cosas es que esa persona que es músico también fue docente de un obra social y que al haber hecho el vínculo con el docente y me dice, ah yo tengo unas músicas y yo ya veo todo el trabajo que hace, que es un trabajador social, que trabajamos bien con los chiquilines y después la persona me pide el estudio para trabajar sobre su música, puede ser un disco, una maqueta y yo le doy una mano en lo que puedo atendiendo también que tengo que priorizar otras cosas (Juan, técnico de sonido).

Estas prácticas, junto con otras que nos no da el espacio de incluir, se construyen como excepciones a la rutina de la participación. No se presentan cuestionando directamente la validez o pertinencia del criterio socioeconómico sino construyendo la singularidad del caso, por ejemplo, argumentando que los participantes son de clase media alta pero hacen trabajo social.

En la perspectiva de Juan, si bien el criterio socioeconómico tiene vigencia parece no resultar suficiente para discriminar propuestas, ya que coexiste con la postulación de otro criterio de exclusión que apunta al contenido de los proyectos: no se grabarían propuestas con fines comerciales (publicidades, por ejemplo), con contenidos políticos o religiosos.

(...) a veces te encontrás con sorpresas donde vos decía ta ¿qué hago con esto?, ¿sigo grabando o no sigo grabando? (...) termina la grabación y que se la lleve y bueno esta persona no vuelve a acceder a este tipo de prestación porque no tiene sentido que se utilice para eso. Me ha pasado por los contenidos...de letras que denigran a otros sectores de la población (Juan, técnico de sonido)

La consigna de las autoridades institucionales citada por varios funcionarios, “menos pedofilia se graba todo”, para explicar el criterio de discriminación de los contenidos, que como veíamos al comienzo de este apartado, pretendía la neutralidad de los técnicos, no toma en cuenta ni la subjetividad de los “usineros” ni las complejidades que empíricamente supone.

En suma, el sistema de inclusión-exclusión de contenidos en la práctica transita por el tamiz de la sensibilidad de los técnicos en territorio. Algunos, según su criterio, pueden admitir expresiones denigrantes hacia los policías o apología a las drogas o celebración de la religión, o algún matiz que pueda acercar los contenidos a estas clasificaciones, mientras que otros pueden admitir configuraciones distintas de valores y “antivalores”. En este sentido, la grabación musical permite un margen mayor que la audiovisual en la medida que sus productos tiene menos visibilidad.⁸

Como decíamos al comienzo, el ámbito audiovisual de las Usinas pone en acción un componente didáctico que lo diferencia el ámbito musical.

Además, en la definición de los criterios de participación, los técnicos audiovisuales consideran el barrio como un elemento central, que no tiene la misma fuerza para los técnicos de sonido.

Mi radio de acción son jóvenes y adolescentes del municipio E, dentro del municipio E. El programa está pensado para la gente que no tiene posibilidades económicas. No somos estrictos, a todos los proyectos que llegan intentamos darles una mano de una u otra forma pero nuestra población objetivo son jóvenes y adolescentes de la zona. (Marcos, técnico audiovisual).

Los trabajadores de la Usina sabíamos que la idea era la gente del barrio o de barrios limitantes donde se pudiera dar una mano a gente no lo tuviera a su alcance. De todas formas es abierto. No es una confrontación. (Mateo, técnico audiovisual)

⁸ No hay canales de circulación claros por donde se difunda la producción musical, es decir, cada persona se lleva su demo y esa grabación no necesariamente se difunde por las Usinas. La producción audiovisual por el contrario se cuelga con mayor sistematicidad en un canal oficial que Usinas tiene en YOUTUBE.

Si bien en una primera lectura de ambas citas pareciera haber dos criterios de selección que podrían contradecirse o entrar en conflicto entre sí, un análisis más extenso de las entrevistas muestra que el barrio se utiliza como sinónimo de las poblaciones vulneradas a las que está dirigida la Usina. Si la persona es del barrio no se plantean los cuestionamientos asociados a su origen socioeconómico. El barrio, o más concretamente una zona geográfica ampliada como es el municipio, es el principio fundamental de inclusión/exclusión a la Usina sin importar si la persona en cuestión parece tener o no los medios para acceder por otros circuitos a la producción de un audiovisual.

A su vez, en la primera cita, Marcos agrega la discriminación por edad de las personas que realizan las propuestas, jóvenes y adolescentes. El componente etario es importante en la configuración de fines de la usina donde trabaja Marcos, en la medida que procura “trabajar valores (...) aprender a trabajar en equipo, aprender que el audiovisual es un medio para decir cosas”. En este contexto, el proceso es fundamental, el mismo entrevistado sintetiza “el objetivo del producto es el proceso”, es decir, en su perspectiva de trabajo un buen proceso no se juzga según la calidad estética de su producto sino que se caracteriza por su continuidad, es decir, que comience y termine con un número relativamente estable de personas, que se hayan discutido los temas y distribuido las tareas y que culmine con un producto concreto.

A diferencia de la grabación musical donde la grabación del demo se concreta en uno o dos encuentros con el funcionario en la Usina, el proceso en el audiovisual es bastante más largo, requiere varias reuniones antes de comenzar a filmar para conversar sobre las ideas, se confecciona un guión que después se transforma en imágenes, se presentan nociones básicas sobre primeros planos, planos generales, etc., se hace un “tallercito audiovisual de roles” como ensayo y para ver en qué roles se van interesando los participantes y, dependiendo de las necesidades específicas del proyecto, se puede hacer algún tipo más de “tallerización”⁹. Luego se filma y si hay interés se edita entre participantes y funcionarios. La idea central es que “ellos terminen tomando las decisiones, yo lo que hago es asesorar, sugerir y acompañar. Te enseño a usar una cámara pero no la voy a usar yo...” (Marcos, técnico audiovisual).

Según Marcos, se intenta que el componente didáctico se mantenga en los dos perfiles de “usuarios” que se identifican en las Usinas: “(...) un perfil artístico, de los usuarios que se acercan individualmente, que tiene algunas inquietudes a partir de... sus canciones, (...) el tema se graba y después empezamos a pensar en las imágenes (...)”, y los educadores que “vienen a trabajar cosas específicas, que entran dentro de sus programas de trabajo con las organizaciones. Ahora estamos en un video por ejemplo de los quince años de Casa Luna, un centro para madres y padres adolescentes y bueno (...) son las mismas madres que están haciendo el video” (Marcos, técnico audiovisual).

El proceso didáctico, que es insignia de la parte audiovisual de las Usinas, enfrenta a algunos de estos funcionarios con distintos cuestionamientos y autocuestionamientos. Por ejemplo, otro de los entrevistados nos relata que junto con las satisfacciones que conllevan las interacciones personales prolongadas que este tipo de trabajo requiere, coexiste una suerte

⁹ Por ejemplo, algunos funcionarios han hecho talleres puntuales sobre cine documental y sobre escritura de guiones de ficción.

de auto-cuestionamiento acerca del alcance de los conocimientos que se buscan, ya que no se puede pretender que “personas sin formación específica previa aprendan a operar equipos y programas que a ellos les ha llevado años, e incluso carreras universitarias, aprender” (Juana, técnica audiovisual). A su vez, se pueden encontrar con el desinterés de las personas en esta parte más pedagógica de la realización audiovisual o con pedidos que muchas veces ignoran este componente. Por ejemplo, organismos del Estado que piden cortos institucionales informativos, de celebración, etc.

En nuestras visitas pudimos presenciar la experiencia de dos educadoras de un centro CAIF¹⁰ que propusieron la idea de realizar un corto de aniversario a través de entrevistas a antiguos alumnos, ahora adultos. Para ello, habían confeccionado una suerte de guión destacando los puntos sobre los que les gustaría que giraran los testimonios. Se acordó que en la primera visita al CAIF donde se iba a filmar el corto estuvieran citados algunos de los entrevistados para comenzar la grabación (tenían pocos días para presentar el audiovisual porque el aniversario era en poco más de una semana). La primera reacción de las educadoras frente a la voluntad del técnico en hacerlas participar del proceso de filmación fue de sorpresa y timidez. Solo una de ellas pudo y quiso involucrarse, inclusive estuvo presente en la posproducción. Por su parte, las personas que daban testimonio eran ajenas a los principios de la Usina, se las citaba a una hora determinada, –en general tenían poco tiempo porque debían volver a sus quehaceres–, y se les consultaba sobre ciertos puntos ya establecidos. Ahora bien, nos preguntamos ¿de quién es el punto de vista con el cual está realizado este corto? A pesar de las distintas mediaciones de significado, mayormente corresponde a la educadora más activa. ¿En qué medida esto constituye un proceso que “trabaja valores” de un grupo dado o que aporte a construir y visibilizar en sentido amplio o en sentido artístico las expresiones culturales de grupos excluidos?

Por último, no todas las Usinas definen de la misma manera el componente didáctico. Hay Usinas donde el énfasis del mismo está puesto en la formación profesional de “artistas fotográficos, camarógrafos, sonidistas o musicales”. En estos casos la idea de la Usina es darles un impulso, “anímate y salí”, y “después va a depender de vos” (Mateo, técnico audiovisual).

Conclusiones

El análisis de las prácticas y representaciones de los funcionarios públicos ha puesto de manifiesto su papel de mediadores, en tanto creadores de significados, desde sus espacios de trabajo. en el sentido de Latour. En los funcionarios de gestión, hemos analizado ejemplos que reformulan la noción de gestión que asociamos al ámbito de lo técnico, en tanto, elección racional de los mejores instrumentos para lograr un fin específico, una vez que las metas de la acción han sido determinadas. La relación manifiesta en el análisis entre la continua búsqueda de recursos y la reflexión acerca de abrir nuevas Usinas o destinarlos a mejorar las existentes; las consideraciones en torno al fracaso del “protocolo” y su correlato en los cuestionamientos a la

10 El Plan CAIF desde 1988, constituye una política pública de atención a la primera infancia (0 a 3 años), priorizando el acceso de aquellos que provienen de familias en situación de pobreza y/o vulnerabilidad social. Semanalmente el Programa de Experiencias Oportunas dirigido a niños de 0 y 1 año, promueve el desarrollo integral y el fortalecimiento del vínculo con los adultos referentes. Para los niños de 2 y 3 años, se realiza una propuesta pedagógica basada en las orientaciones definidas en el diseño básico curricular del MEC y el CEIP-ANEP.

validez del criterio socioeconómico; y las estrategias asociadas a la “cabeza política” y los cambios que introducen o ayudan a consolidar en las metas del programa, son ejemplos de cómo el trabajo de gestión resulta transformador de los fines.

En el grupo de los técnicos de sonido y audiovisual, en el ámbito de las prácticas en territorio, encontramos un alto grado de discrecionalidad en la selección y jerarquización de la participación y una variedad de construcciones de sentido de los “usineros” que redefinen los criterios de participación establecidos en la concepción, a la vez que, problematizan sus premisas a través de la reflexión sobre sus propias prácticas.

En este sentido, concluimos con Grau et al (2010) que el destino de una política pública está en manos de otros muchos, la orden obedecida nunca es la misma que la orden inicial porque no está “transmitida”, sino “traducida”. “Tenemos que entender que una política pública, como cualquier otra acción es aquello obtenido junto con otros” (Grau, Iñiguez-Rueda y Subirats, *op. cit.*: 14). El resultado de este tipo de traducción, agregamos nosotros, es la construcción de un espacio heterogéneo, no sintético, dialógico, del que no seremos capaces de entender ninguna de sus finalidades supuestas o materializadas si no incorporamos un último punto en el que estamos trabajando: el análisis de las trayectorias de los ciudadanos y sus experiencias de participación.

Bibliografía

- Achugar, Hugo (Coord.) (1991). *Cultura MERCOSUR: políticas e industrias culturales*. Montevideo, FESUR.
- (1992). *La balsa de la medusa*. Montevideo, Trilce.
- Achugar, Hugo (2003). “Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura?”, *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura*, N° 4, documento electrónico: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/rico4a04.htm>, 17 de octubre
- Achugar, Hugo, Caetano, Gerardo (Coord.) (1993). *Mundo, región, aldea: identidades, políticas culturales e integración regional*. Montevideo, FESUR.
- Bennet, Tony (2006). “Intellectuals, Culture, Policy: The Technical, the Practical, and the Critical”, *Cultural Analysis*, V. 5, pp. 81-106. The University of California.
- Cabrera, Hernán (2018). “¿Qué lugar ocupa la cultura en el Presupuesto Nacional? Un breve análisis descriptivo de la evolución de la asignación presupuestal en cultura 1999-2018”, *Cuadernos del Claeh*, Vol. 37, N° 107, pp. 131-158.
- Carámbula, Gonzalo (2011). “La institucionalidad cultural publica como problema”, en: *Regionalización cultural del Uruguay*. Montevideo, MEC
- Castelli, Luisina (2019): “Reconfiguraciones de la política, la cultura y el territorio a través de una política pública para la cultura”. *Religación. Revista De Ciencias Sociales Y Humanidades*, Vol. 4, N° 16, pp. 169-177.
- Da Rosa, E. (2018). “Más allá del demo y el ensayo: estudio del alcance del programa Usinas Culturales”. *Cuadernos del Claeh*, Vol. 37, N° 107, pp. 285-299,
- Duarte, Deborah (2018). “Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios”. *Encuentros latinoamericanos*, Vol. 2, N° 1, pp. 3-17.

- García, Canclini, Néstor (1987). "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en García: *Políticas culturales en América Latina*, Mexico D.F., Grijalbo.
- Grassi, E. (2004). "Problemas de la teoría, problemas de la política, necesidades sociales y estrategias de política social". *Revista Lavboratorio. Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social*, Año 6, N° 16.
- Grau, M.; Íñiguez-Rueda, L. y Subirats, J. (2010). "La perspectiva sociotécnica en el análisis de políticas públicas". *Psicología Política*, N° 41, pp. 61-80, documento electrónico: [//www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N41-4.pdf](http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N41-4.pdf), 31 de julio.
- Klein, R. (2015). "Políticas culturales y descentralización territorial en Uruguay". *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, Vol. 1, N° 8, pp. 76-90.
- Latour, Bruno (1998a). "La tecnología es la sociedad hecha para que dure", *Sociología asimétrica*, Barcelona. Gedisa.
- (1998b). "De la mediación técnica: filosofía, sociología y genealogía", *Sociología asimétrica*, Barcelona, Gedisa.
- (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial.
- Lipsky, M. (1980). *Street-Level Bureaucracy Dilemmas of the Individual in Public Services*. Nueva York, Russell Sage Foundation.
- País Andrade, Marcela Alejandra (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires, Estudios Sociológicos Editora.
- Rabossi, Fernando (2011). "Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo". *Cuadernos de Antropología Social*. N° 11. Instituto de Ciencias Antropológicas - Filo:UBA
- Simonetti, Paula (2019). "Políticas socioculturales en Uruguay la cultura como medio como fin, como derecho ¿Qué piensan los gestores?". *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, Vol. 12, N° 1, pp. 284-306,
- Subirats, Joan, Knoepfel, Peter, Larrue, Corinne, Varone, Frédéric (2008). *Análisis y gestión de políticas públicas*. Madrid, Ariel.
- Torres de María Inés (2009). "Cultura, diseño institucional y prácticas democratizantes: algunas reflexiones", en: *Institucionalidad cultural*. Montevideo, MEC/DNC
- Winocur, Rosalía (1996). *De las políticas a los barrios: programas culturales y participación popular*. Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila.

RESEÑAs

Cultura y Cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya

Autor: Germán Silveira
Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019, 300 pp.

Clara Beatriz Kriger¹

Cuando comencé a leer este libro recordé un comentario del famoso historiador Paulo Parana-guá, acerca de la forma que había tomado la historiografía del cine latinoamericano. Parana-guá decía que nuestra historiografía había continuado la tradición europea y norteamericana que pone a los largometrajes de ficción en el centro de las periodizaciones y se preguntaba por qué debíamos seguir ese modelo, cuando la producción latinoamericana de muchos períodos es más rica en largos y cortos documentales que en el cine de ficción. Él se preguntaba cómo quedarían las periodizaciones en ese caso y cuáles serían los países productores más importantes de la región.

Germán Silveira, a partir de la misma lógica, desplaza a las películas del centro de la histo-riografía del cine y ubica allí a los públicos. De ese modo, en un país que cuenta solo con unos 30 largometrajes entre los veinte y los ochenta se produce un excelente y extenso ensayo que nos habla de las prácticas y las experiencias que giran en torno del cine en Uruguay.

Quizá Uruguay sea un país paradigmático para entender que una historia centrada en la realización cinematográfica, sería la lleve para obliterar la cuidada construcción de modos de ver el cine y de las identidades que una comunidad de espectadores promueve. En síntesis, nos hubiéramos quedado sin saber que Uruguay tiene un gran público ávido y cinéfilo, que gravita sobre los formatos de lo que podemos llamar en términos generales el negocio cinematográfico.

Este libro se inscribe en el marco de una nueva línea de estudios que pone el énfasis en la historia social de las culturas cinematográficas. En ese sentido, Richard Maltby acuñó el término *New Cinema History*, que refiere a un grupo de investigaciones centradas en la circulación y el consumo de cine, para examinar lo cinematográfico como un sitio de intercambio social y cultural.

Este giro historiográfico es relevante porque no es posible estudiar un texto audiovisual sin tener en cuenta la lectura que hacen los públicos. Ya se sabe que la comunicación no se cons-true linealmente y eso quiere decir que la lectura de las audiencias afecta decididamente los planes de la producción de futuras películas. Como dije, los públicos gravitan sobre el negocio cinematográfico y con ello sobre la consolidación de un star system, de unos modos de relatar y de validar historias, estilos y autores. Es decir que la historia de los públicos es la “pata” que faltaba para poder entender el universo cinematográfico de una manera más amplia.

Germán Silveira se introduce en este estudio configurando dos actores centrales que inciden en la formación de los públicos en Uruguay. Se trata, por un lado, de la crítica cinematográfica

¹ Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

y, por otro lado, de los cineclubs y las cinematecas. Estos actores tienen diversos objetivos, pero coinciden en una vocación didáctica. Quieren enseñarles a los públicos qué es el cine, cuál es el verdadero cine, qué cine deberían disfrutar.

El libro propone tres períodos claros de desarrollo de estos agentes de la distribución que son muy interesantes de repasar. En el primero que corre fundamentalmente entre las décadas de los cuarenta y cincuenta vemos a los críticos especializados (como en toda la región), muchos de ellos volcados a la formación de cineclubs y cinematecas, que entendían que había dos clases de públicos. Uno, al que llamaron gran público, era gustoso del cine como entretenimiento, calificativo que se usaba en sentido peyorativo; el otro era el público culto que entendía al cine como expresión artística. Mientras unos preferían el doblaje, los otros luchaban por los subtítulos; mientras unos querían ver a sus ídolos populares preferidos, otros valoraban la complejidad de una puesta en escena.

Estos críticos especializados y cineclubistas entendieron que debían dedicarse a la cinefilia culta, a quienes se podía formar en el arte de ser espectadores sofisticados, y también a exigirles a los realizadores locales que emprendan un cine independiente de la industria, un cine artístico y expresivo, en lugar de las “infracintas” que producían.

En 1952 ese proyecto llega a su momento culminante. Se crea la Cinemateca Uruguay (C.U.) con el legado histórico de mantener un equilibrio entre la conservación y exhibición. Rápidamente sus fundadores buscan ser formadores de públicos, es decir que la cinemateca debe preservar, pero debe exhibir y enseñar a ver.

El segundo período se focaliza en los movidos años sesenta y llega hasta el inicio de la dictadura en Uruguay. Es el período en que las ideas revolucionarias trastocan todo el escenario cultural y hace su aparición una cinemateca que piensa el ámbito del cine de manera diferente. Se trata de la Cinemateca del Tercer Mundo (C.T.M.) reconoce el valor de las películas que expresan de manera auténtica la realidad social, así como la problemática y las tendencias de su transformación.

Obviamente se produce un enfrentamiento entre las dos cinematecas, y los críticos que las respaldan, por diferencias ideológicas y también porque frente al inminente golpe la C.T.M. decide ofrecer una resistencia política activa, mientras la Cinemateca Uruguay considera que es mejor desensillar para que no les clausuren la institución.

Sin embargo, es muy interesante notar una fuerte paradoja, ya que a pesar de esas desavenencias entre las instituciones y sus líderes, las dos cinematecas sostenían normas prescriptivas frente a los públicos. Ambas repelían al público que unos llamaban inferior y otros un público subdesarrollado culturalmente, y bregaban por un público ideal. La C.T.M. dirigía sus esfuerzos didácticos a un público que era preciso politizar, mientras que la C.U. pretende que su público aprenda a identificar las reglas básicas que definen a la política de autor.

El tercer período que detalla la investigación de Germán Silveira se ubica de lleno en la etapa dictatorial. Y es allí donde descubre un giro tremendo en la significación que asumen las prácticas que tienen a la Cinemateca Uruguay en el centro de la escena. La institución se plantea una estrategia de crecimiento exitosa para ofrecer mucho más que conservación, exhibición y formación de públicos, llegando a contar con más de diez mil socios. El ensayo de Silveira describe de qué manera la C.U. se va a transformar, en esos años, en un espacio público,

donde los socios van a encontrar un lugar que los ayude a resistir la noche oscura que el régimen dictatorial impone sobre la población.

Utilizando el concepto “comunidad interpretativa”, de Stanley Fish (deudor del acuñado por Benedict Anderson), el texto sostiene que en torno a la Cinemateca Uruguay se forma un conjunto de espectadores cinéfilos que tienen comunes estrategias de lectura y se perciben a sí mismos como grupo; y para estudiar ese público y lo que significó la experiencia como socio activo de la C.U. en ese período, el autor decide realizar encuestas. Rastrea a los socios de esos años y les pregunta sobre su participación en esa comunidad interpretativa, haciendo hincapié no solo en la actividad cognitiva y social que implica ir al cine, sino también en la dimensión física.

Sin duda ese es otro hallazgo del libro, ya que en los estudios sobre cine priva la descripción de la visión y la emoción, pero falta el registro de cómo es afectado el cuerpo y las memorias que ello promueve. Así, en la médula de muchos de recuerdos de los socios está la vivencia física de situación de hacer las colas para entrar a la sala, la disposición proxémica, las charlas, y la sensación física de habitar un espacio de libertad. Ese espacio que les permitía comunicarse con otros y resistir hasta que lleguen épocas mejores.

Germán Silveira concluye que la cinemateca, fue en esos años un archivo de filmes y un reservorio del patrimonio, pero además las circunstancias políticas la convirtieron en un espacio cultural en ese período en que claramente lo político se desplaza sobre lo cultural.

Saludo con alegría este muy buen libro, basado en una investigación rigurosa, que escapa a las certidumbres fáciles, poniendo de manifiesto las contradicciones que encuentra entre lo actuado y declaraciones, así como entre el recuerdo melancólico de los entrevistados y los hechos relevados. Un libro que se suma a un campo de saberes que recién comienza a desarrollarse en la región.