

LOS USOS DE LOS PROGRAMAS SOCIALES Y CULTURALES: EL CASO DE DOS ORQUESTAS JUVENILES DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

*Gabriela Wald
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
gawald@gmail.com*

Resumen

Las orquestas juveniles con objetivos de “integración social” se han multiplicado durante la última década tanto en Argentina como en América Latina. Inspiradas en el Sistema de Orquestas venezolano, se proponen acercar la música académica y la experiencia orquestal a grupos sociales que, salvo excepciones, no tenían acceso a ellas. En este trabajo presento algunos resultados de una investigación cualitativa realizada durante 2007 y 2008 en dos proyectos de orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires. En el análisis muestro, primero, que existen distancias entre aquello que los programas se proponen y aquello que los jóvenes y sus familias perciben como consecuencia de participar en las orquestas. En segundo lugar, muestro que existen diferentes modos de recibir/actuar la participación en cada uno de estos programas. Esto me permite abrir una discusión sobre aquello que media entre el diseño de proyectos y programas socio-culturales y los modos en que son utilizados o recibidos por sus destinatarios, argumentando que es preciso desarmar las expectativas de linealidad desde las cuales en general se piensan dichos programas. Asimismo, apunto a cuestionar el supuesto de que toda política cultural que se proponga extender elementos de la alta cultura en sectores populares es necesariamente una intervención reproductivista de posiciones desiguales de poder.

Palabras clave: arte; integración social; orquestas juveniles; políticas culturales; políticas sociales.

Introducción

Durante las últimas dos décadas del siglo XX, a partir de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela en 1975, se propagaron en América Latina proyectos de orquestas infantiles y juveniles que se propusieron como objetivo acercar la experiencia orquestal y la música académica (1) a grupos sociales que, salvo escasas excepciones, no tenían acceso a ellas.

En la Ciudad de Buenos Aires la primera orquesta infanto-juvenil para niños y jóvenes de barrios populares fue lanzada en Villa Lugano en el año 1998 por la Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires –mientras que iniciativas similares se iniciaban paralelamente en Chascomús y Bariloche–. A partir de aquel momento, diversos gobiernos (locales, provinciales y nacionales) y organizaciones de la sociedad civil emprendieron experiencias similares en todo el país. Durante 2010 se coroló el crecimiento de este tipo de proyectos de la mano de las Orquestas del Bicentenario gestionadas por el gobierno nacional. Así, existen hoy en la Argentina más de 80 orquestas infantiles y juveniles totalmente gratuitas, la mayoría de las cuales brindan instrumentos en comodato para que los participantes puedan estudiar en sus casas. De este modo, la práctica orquestal ha cruzado las fronteras de los grandes escenarios y los conservatorios del centro de las ciudades para llegar a escuelas y centros culturales de barrios periféricos, pueblos y provincias pequeñas, involucrando jóvenes y familias de sectores populares y medio-bajos, tradicionalmente alejados de este tipo de prácticas.

Debido al tipo de actividad educativa, social y cultural que estas orquestas promueven, el abanico de interpretaciones sobre ellas es amplio y polémico. Han sido celebradas, por ejemplo, por los medios

de comunicación en tanto proyectos “para ganarle a la pobreza con la música” (Clarín, 2005b) o iniciativas “fortalecedoras de la autoestima” (La Nación, 2005). En línea con este tipo de interpretaciones –aunque con menores dosis de dominocentrismo (2) y pensamiento mágico–, son consideradas por sus promotores y gestores como proyectos de “integración social para jóvenes en situación de vulnerabilidad” o “promotores de vínculos y capacidades para la vida”, cuyos “resultados (...) se reflejan en importantes modificaciones en la conducta de los participantes (...) como así también en su rendimiento escolar” (GCBA, 2008).

Sin embargo, una larga tradición de estudios críticos en ciencias sociales –los estudios culturales, el campo de la educación popular o pedagogía crítica, los trabajos sobre políticas culturales en América Latina, algunos trabajos sobre políticas culturales para sectores populares– nos ofrecen elementos para pensar que las orquestas juveniles, a la vez que democratizan y extienden el acceso a ciertos bienes culturales, podrían también estar reproduciendo procesos de dominación, en tanto valorizan sólo productos de la “alta cultura” y no trabajan con los saberes de aquellos jóvenes a quienes se dirigen (Grignon y Passeron, 1991; Williams, 2000; Hall, Jefferson, Clarke, Roberts, 2002; Giroux, 1988; Apple, 1996; Freire, 2005; García Canclini, 1987; Landi, 1987; Rubinich, 1993; Winocur, 1996). Apenas presentada esta discusión alrededor de los posibles beneficios y riesgos de “educar al soberano” en prácticas –y por qué no en valores– de la alta cultura, considero necesario aclarar que no debiéramos abordar una discusión de estas características haciendo un análisis sólo “desde arriba”, es decir, tomando como única referencia aquello que los programas y proyectos se proponen conseguir en los destinatarios. Si así lo hiciéramos, estaríamos olvidando aquello que los estudios en comunicación y cultura nos han enseñado (Hall, 1980; Morley, 1996; De Certeau, 1996; Martin-Barbero, 1998; García Canclini, 2008) y que algunos investigadores en políticas culturales han retomado: que las personas no son receptoras pasivas de aquello que las políticas les ofrecen, sino que hacen distintas cosas con lo que las políticas quieren hacer de ellos (Landi, 1987; Winocur, 1996). Esto no implica ignorar las condiciones estructurales que rodean y limitan las decisiones y la agencia de las personas, ni desconocer que no todos tienen a mano conocimientos igualmente valorados. Pero sí se pretende introducir la idea de que estas constricciones no siempre tienen el sentido y la dirección que los técnicos, políticos y analistas solemos imaginar.

Para ilustrar y ejemplificar esta idea, presentaré algunos resultados de una investigación cualitativa de inspiración etnográfica en torno a los sentidos que adquiere la experiencia orquestal para los participantes de estas. Opté por un enfoque de inspiración etnográfica pues las dos características básicas del método etnográfico 1) la presencia sostenida del investigador en el terreno donde tienen lugar las prácticas que analiza y 2) el trabajo con los sentidos y representaciones de los actores a partir de sus perspectivas y puntos de vista (Wolcott, 2006; Guber, 2001) aparecieron como centrales para abordar las preguntas problema del estudio que da lugar a este artículo.

El trabajo de campo fue realizado durante los años 2007 y 2008 en dos orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires: la Orquesta Juvenil del Sur, gestionada en el barrio de Barracas por el Ministerio de Cultura porteño, y la Orquesta Juvenil de villa Lugano, gestionada por el Ministerio de Educación del mismo gobierno. El análisis muestra que existen distancias entre aquello que los programas se proponen lograr y aquello que los jóvenes y sus familias perciben como “efectos” o

consecuencias de participar en las orquestas. Muestra también que existen diferentes modos de recibir/actuar la participación en cada uno de estos programas. Esto a su vez nos permitirá abrir una discusión en torno al modo en que los proyectos y programas –sociales, educativos, culturales, etc.– son planificados, y las mediaciones que operan en los modos en que son utilizados o recibidos por sus destinatarios, cuestionando las interpretaciones tanto celebratorias como críticas de este tipo de programas.

Dos proyectos, dos orquestas. Similares pero diferentes

La Orquesta Juvenil de Villa Lugano se creó en 1998 a partir de una propuesta que su actual director –pianista y exdirector del Conservatorio Manuel de Falla– presentó al Programa Zonas de Acción Prioritaria de la entonces Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Con el objetivo de acercar la educación musical académica a barrios “históricamente postergados” (ZAP, 2007) se convocó a niños y niñas entre 6 y 12 años de una escuela primaria del barrio a través de volantes repartidos por los maestros.

Así comenzó, en octubre de aquel año, el primer proyecto de orquestas infanto-juveniles de nuestro país, inspirado en el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles Venezolano. A partir de aquel momento el proyecto se desarrolló y creció en integrantes, siendo la demanda de vacantes siempre mayor a la cantidad de lugares que el proyecto podía ofrecer. A medida que los niños avanzaban en su formación musical comenzaron a mostrar su trabajo en conciertos tanto en el barrio como afuera de este, en centros culturales, escuelas, teatros –entre los que se cuentan encuentros en el Colón y el Coliseo– y espacios al aire libre. Dada la creciente demanda de la población local –y el avance en términos musicales de los primeros participantes– en el año 2003 el programa ZAP creó una segunda orquesta en Villa Lugano (3). A partir de ese año hubo en Lugano una orquesta infantil –para los que recién se iniciaban en la música– y otra juvenil, con un repertorio más complejo.

Inspirados en la experiencia de Villa Lugano, en 2004 los funcionarios de la Dirección de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad crearon en el barrio de Barracas la Orquesta Juvenil del Sur. Con el objetivo de “promover la inclusión de jóvenes que por diversas situaciones económicas y sociales no tuvieron acceso a actividades culturales” (GCBA, 2009a); en agosto de aquel año comenzó a funcionar esta nueva orquesta, cuya convocatoria estaba centrada no en niños que van a la escuela, sino en adolescentes y jóvenes mayores de 13 años vinculados a instituciones comunitarias de la villa N° 21-24 y barrios aledaños (San Telmo, Constitución, Barracas). El proyecto se desarrolló bajo la dirección musical del mentor de la orquesta de Lugano, pero con una coordinación diferente que priorizaba el trabajo de “cuestiones sociales” en paralelo al aprendizaje específicamente musical.

Las dos orquestas analizadas en este trabajo cuentan con un plantel docente similar, tienen un repertorio casi idéntico (4), la misma dirección musical y proponen el mismo tipo de formación musical. Ambas ofrecen clases de instrumentos, clases de lenguaje musical, práctica de filas (según el instrumento: cuerdas, maderas, metales, percusión) y práctica de orquesta. Ambas orquestas ofrecen los instrumentos en comodato a aquellos participantes que tengan interés de practicar en sus casas y dan conciertos adentro y –en mayor medida– afuera del barrio. Ambas orquestas cuentan

con docentes de primera línea, músicos de las orquestas más reconocidas del país –La Orquesta Filarmónica del Teatro Colón, La Orquesta Sinfónica Nacional, etc.– y docentes de los conservatorios. Sin embargo las dos orquestas plantean diferencias sustanciales.

Además de la edad y la modalidad de convocatoria ya descrita, cada uno de los proyectos otorga un peso distinto a “lo social” en relación con “lo musical”. Tan es así que si bien el Proyecto Orquestas Juveniles dependiente del Programa ZAP se propone como “una experiencia formativa inicial que apunta a lo social”, sus objetivos específicos refieren a habilidades expresivas, instrumentales y musicales. Su mentor y director me ha comentado que ni los coordinadores ni los docentes se proponen indagar en aspectos de la vida privada de los participantes y que su intervención es a través y por la música. Si hay algún caso puntual que ellos evalúan como más “complicado”, prefieren derivarlo a la escuela. Por su parte, el Programa de Orquestas Juveniles de la Dirección de Promoción Cultural, en un intento de enfatizar el componente social del programa, articula con otros sectores del gobierno local: el Ministerio de Trabajo social y el de Salud. El Ministerio de Trabajo otorga subsidios para los jóvenes participantes y el de Salud ofrece la presencia quincenal de un equipo de salud (trabajadoras sociales y psicólogas) para estar cerca de los jóvenes y asesorar en cuestiones específicas a los gestores y docentes del programa.

Pero no terminan aquí las diferencias entre las orquestas. La Orquesta de Villa Lugano convocó en los primeros años de funcionamiento a padres y madres que quisieran apoyar al proyecto en distintas actividades (acompañar hacia, desde y durante los conciertos; servir desayunos y meriendas durante clases y ensayos; armar una asociación civil; pelear por un espacio sólo para la orquesta; organizar actividades especiales). En Barracas, si bien hay algunas madres involucradas, éstas forman parte de las organizaciones comunitarias que convocan a los jóvenes y esa es su tarea: la convocatoria. Además, en Lugano participan niñas, niños y jóvenes de Lugano 1 y 2, del barrio de Lugano y de la Villa 20; mientras que en Barracas la gran mayoría de los jóvenes viven en la Villa 21-24.

Esta breve recorrida por las principales similitudes y diferencias en las propuestas de las dos orquestas son necesarias como marco de referencia y contextualización para el análisis que sigue. Debe tenerse en cuenta que las dos experiencias analizadas se acercan hasta identificarse en algunos aspectos, a la vez que difieren en otros sustanciales.

Los jóvenes, el programa y sus efectos: perspectivas encontradas

En este apartado presentaré algunos resultados de mi trabajo de campo, a los efectos de abordar las cercanías y distancias entre los propósitos formales de cada una de las orquestas y las percepciones que sobre sus “efectos” tienen los participantes (con especial atención al papel que juegan los medios masivos de comunicación en dichas percepciones).

En sus documentos oficiales ambos proyectos hacen hincapié en la “inclusión” o “integración” de niños/as y jóvenes de zonas “históricamente postergadas” para “promover su capacidad creadora”, formarlos en la música y fomentar su “desarrollo sociocultural” así como “el derecho a la equidad”. Ambos programas identifican “beneficios secundarios” que esperan producir en sus destinatarios que van desde “modificaciones en la conducta”, “en la autoestima” o mejoras en el “rendimiento escolar”

hasta la posibilidad de “pensar nuevas alternativas de vida y de creación individual” (GCBA, 2009a; GCBA, 2009b; ZAP, 2007; Ministerio de Cultura GCBA, 2008).

Los proyectos de Orquestas Juveniles han sido en Argentina fuente de innumerables artículos y notas en diarios, revistas y programas televisivos de circulación nacional. El caso de Lugano, además, ha sido objeto de dos películas de cine documental (5). Ver y escuchar a jóvenes de sectores populares empuñando instrumentos orquestales genera en periodistas, directores y productores incredulidad y en algunos casos admiración. Como los medios de comunicación fueron los que otorgaron visibilidad a estos proyectos, los jóvenes participantes conocieron a través de ellos los objetivos de las orquestas, muy vinculados a aspectos sociales. Y allí comenzaron las disidencias: “no estamos más integrados en la sociedad por la orquesta; si yo me quiero integrar en la sociedad voy, me busco un trabajo y listo”, protesta uno; “a mí me iba peor en la escuela porque me la pasaba estudiando música”, aduce otro.

El asunto se hace más complejo porque los medios de comunicación romantizan y esencializan (6) la perspectiva de los proyectos. Y esta esencialización se basa en dos estrategias de enunciación. En primer lugar, la de ligar los pretendidos efectos del proyecto a las condiciones de vida de los participantes. Titulan las notas con frases tales como “Música para romper el círculo de pobreza” (*La Nación*, 2004), “Música en los márgenes” (*Página/12*, 2005) o “Esperanzas en Villa Lugano” (*Clarín*, 2005a) y explican que participar en las orquestas mejora diversos aspectos de la vida de los jóvenes como, por ejemplo, la autoestima, o reduce el fracaso escolar, a la vez que estimula la solidaridad mediante el trabajo en equipo. Explican que en los barrios “vulnerables” o “en riesgo” un proyecto como el de orquestas puede hacer que los jóvenes pasen su tiempo libre ocupados y no en la calle junto a otros jóvenes –práctica que asocian al delito, a la violencia, al consumo de alcohol y/o drogas–. La segunda estrategia involucra relatar las actividades de la orquesta con una estética casi melodramática, como lo ilustra este fragmento:

“Cada sábado, el gimnasio de la Escuela N° 1 de Villa Lugano se transforma. Desaparecen las colchonetas, las pelotas, los gritos y es el día en que decenas de chicos y chicas ríen con sus instrumentos a cuestas. Algunos cargan violines; otros caminan haciendo sonar clarinetes, trompetas o flautas. De improviso, se acomodan frente a los atriles y manda el silencio. Pero comienzan a tocar; los ojos entrecerrados y todo cambia: con cada nota van construyendo una escalera a otro lugar. Al llegar al final de la partitura, ni recuerdan que están en un gimnasio mal calefaccionado. Se sienten en otro mundo” (*Revista Viva*, 2007)

En relación con este tipo de intervenciones mediáticas la mayoría protesta. Reconocen rasgos estilísticos que distorsionan lo que para ellos es la experiencia orquestal. Sobre el fragmento citado arriba, por ejemplo, un grupo de participantes protestó:

Mujer 1 – la nota decía ‘no hay calefacción y cuando empiezan a tocar se les va todo... se callan todos y abunda el silencio’, y es mentira porque...

Varón 1 - ¡lo último que hacemos es callarnos! (risas)

Mujer 2 - nosotros empezamos a quejarnos el doble porque tenemos frío (risas)... te quedás como no sé... pintan todo color de rosa.

Mujeres 1 y 2 - y no es tan así

Mujer 2 – (...) no hace falta exagerar, si el proyecto es bueno en sí. No tenés por qué decir que es todo bueno... es muy exagerado todo.

Los “efectos” que los medios atribuyen a participar en orquestas juveniles están vinculados a estereotipos basados en el sentido común sobre las villas, los barrios populares, y la gente que vive en ellos. Según estos estereotipos, que son siempre estigmatizantes, en estos barrios se condensan los delincuentes, los consumidores y traficantes de drogas, la violencia – familiar, grupal, a mano armada– y sus habitantes son en su mayoría desocupados, poco instruidos y carecen de posibilidades de insertarse laboralmente (Mancini, 2008; Arfuch, 1997; Ford y Longo, 1999). En la proliferación de artículos en diarios y revistas sobre ambas orquestas, así como en las apariciones televisivas, se han puesto en juego todos estos estereotipos y estigmas como fondo de una práctica – la orquestal– que desencaja en esos espacios.

Como los jóvenes entran en contacto con los objetivos formales de los proyectos de orquestas básicamente a partir de los medios de comunicación, en su discurso aparecen mezcladas las críticas a los discursos mediáticos con los reclamos a los gestores de los proyectos: “hablan de nosotros como si fuéramos salvajes que en vez de un arco y una flecha tenemos un violín”, se indigna uno; “nosotros no estamos en riesgo, en mi casa nunca nos faltó nada”, explica otra; “nosotros no nos sentimos vulnerables porque somos fuertes, vivimos acá y podemos trabajar, estudiar, salir adelante”, argumenta un tercero.

Los discursos de los jóvenes tampoco pueden leerse de manera ingenua. Sus reacciones son consecuencia del modo en que la sociedad los nombra, los observa, los trata. Hay en ellos una necesidad de afirmarse como sujetos capaces, en sus propias palabras “de ser alguien en la vida”, “de salir adelante” “de progresar”. Están permanentemente intentando hacer frente a procesos de estigmatización y marginación que ven acentuarse cuando son nombrados como “chicos que le ganan a la pobreza con su música” (Clarín, 2005b).

Como hemos visto hasta aquí, los jóvenes rechazan los objetivos, resultados y “beneficios secundarios” que tanto los medios como los proyectos atribuyen a su participación en la orquesta. Sin embargo, la gran mayoría considera que concurrir al proyecto ha influenciado sus vidas de manera positiva. Es decir, rechazan los objetivos explícitos de las orquestas, pero encuentran en ellas un espacio que valoran y del que se han apropiado. Ahora bien, ¿cuáles son los beneficios percibidos por los jóvenes? ¿En qué se diferencian de los objetivos oficiales? ¿Coinciden las percepciones en las dos orquestas analizadas?

Si bien en algunos aspectos coinciden los jóvenes de ambas orquestas, cada una presentó sus particularidades. En Barracas la orquesta implica, para la mayoría de los jóvenes, disfrute. Disfrute de estar en contacto con la música pero fundamentalmente de tocar con otros como ellos y hacer amigos. La orquesta como espacio para la socialización fue mencionada por casi todos, aunque también el hecho de que no hay un grupo homogéneo sino varios grupos de amigos que no necesariamente se llevan bien –aunque esto no implique que peleen–. Las palabras que más

surgieron fueron “diversión”, “distensión”, “otro conocimiento”. Como en este programa los participantes empiezan a partir de los 13 años, algunos habían tenido experiencias previas de aprendizaje de algún instrumento. Lo que estos participantes valoran más del espacio es que es una actividad sólo para jóvenes, con una estructura de aprendizaje planificada (técnica del instrumento, lenguaje musical y ensayos grupales), que brinda la posibilidad de armar un repertorio complejo y tocarlo en público –a diferencia de los talleres de instrumentos barriales en los que aprendían con gente de todas las edades y cada uno tocaba lo que tenía ganas y podía–. Sólo dos de las participantes complementaban la actividad orquestal con formación musical adicional (una en el conservatorio y otra en una escuela de música), aunque ninguna de las dos decía querer dedicarse a la música de manera profesional.

En Lugano la orquesta ha calado hondo. Y si bien para la gran mayoría la música es disfrute, distensión y diversión, en esta orquesta muchos dicen querer dedicarse a la música de manera profesional. Algunos incluso lo están haciendo: tocan en orquestas sinfónicas, en orquestas de tango u otras formaciones, y varios se han transformado en docentes de nuevas orquestas del programa ZAP en otros barrios. Algunos jóvenes han ingresado a conservatorios y para el resto su instrumento es un “un *hobby* pero con responsabilidad”. La gran mayoría mencionó también el espacio central de socialización que la orquesta constituye para ellos, aunque el grupo no implica lo mismo para todos: hay quienes tienen sus mejores amigos dentro de la orquesta y quienes los tienen afuera. Para la mayoría de los jóvenes de Lugano la orquesta es una experiencia disparadora de procesos que, según ellos, no hubieran ocurrido de otro modo: haber aprendido a tocar un instrumento de orquesta, haber conocido y tocado en grandes teatros de la Ciudad de Buenos Aires (Colón, Coliseo, Cervantes), pero fundamentalmente la posibilidad, en sus propias palabras, “de abrirte más... a otras formas”, de “seguir una carrera”, de “vivir haciendo algo que te gusta”. Aún aquellos que no piensan dedicarse a la música de manera profesional asocian su interés en estudiar alguna carrera terciaria o universitaria con su paso por la orquesta, como ilustra este testimonio:

“te abre caminos, o sea... por lo menos te abre la cabeza para pensar que hay cosas diferentes e incluso desde ahí podés llegar a pensar no en la música pero en otra cosa” (Participante mujer, 17 años).

Además de existir diferencias generalizables entre Lugano y Barracas, también se evidenciaron diferencias en los sentidos de la propia experiencia al interior de cada una de las orquestas, mostrando que existen variadas apropiaciones de la experiencia orquestal que van más allá de la propuesta: están los que estudian en sus casas y los que no, los que nunca faltan y los que van poco, los que toman el aprendizaje como *hobby*, los que pregonan que es un nuevo conocimiento cultural y, como se dijo anteriormente, los que se quieren o han logrado un camino de profesionalización.

Tenemos entonces hasta aquí dos cuestiones descriptas. En primer lugar, la aparición de distancias entre los objetivos formales de los proyectos y la experiencia narrada por los jóvenes. Reconocen que la orquesta impactó en mayor o menor medida en sus vidas cotidianas pero aseguran que el marco de referencia que le da forma a sus valores y a la mayoría de sus prácticas proviene de otro lado: de las enseñanzas familiares y, en menor medida, de sus creencias religiosas. Por eso la mayoría repite que si no estuviera en la orquesta, estaría “jugando al fútbol”; “en mi casa como siempre”; “estudiando

igual el CBC” y no en la calle con “malas juntas”. Y que su intento por “integrarse” a esa sociedad que cada vez tiene lugar para menos personas es previo a su paso por la orquesta.

En esta misma línea algunos padres y madres explican que no cualquier niño o joven de los barrios en los que ellos viven pueden sostener una actividad como la orquesta. Y los datos de mi investigación son consistentes con este argumento. Es necesario un acompañamiento por parte de los padres (que en Lugano implica también llevarlos y traerlos de clases y ensayos) para que puedan dedicar su tiempo al estudio de la música; es preciso que los participantes puedan lograr cierto estado de concentración para tocar un instrumento o leer música (7); es también central que los sentidos y prácticas cotidianas de esos jóvenes no se contradigan con la actividad que la orquesta propone (por ejemplo, que su marco de referencia no asocie la práctica orquestal con falta de masculinidad, cosa que muchos informantes comentaron haber recibido de vecinos o compañeros del colegio).

En segundo lugar, tenemos una heterogeneidad de sentidos otorgados a la experiencia orquestal que se manifiesta en diferencias generalizables entre Barracas y Lugano, y en diferencias al interior de cada una de las orquestas. Estas variaciones son consecuencia de una multiplicidad de factores que, por razones de espacio, no analizaré en profundidad en este artículo. Están vinculadas, en primer lugar, con diferencias sustanciales en la propuesta de intervención de cada uno de los proyectos, como ser la edad de inicio de los participantes, la modalidad de convocatoria, el hecho de que Lugano haya sido la experiencia pionera centrada en el componente musical mientras que en Barracas se prioriza el componente social, entre otras. Pero también son consecuencia de las trayectorias familiares –pensadas tanto en términos estructurales como culturales– y de los recorridos biográficos de los jóvenes, es decir, de procesos de socialización previos que construyen subjetividades.

El análisis planteado hasta aquí permite introducir la siguiente pregunta. Si dos casos de similares características –dos programas orquestales que involucran aspectos sociales, educativos y culturales– son recibidos y utilizados de formas diversas, y la percepción del impacto de estos se distancia de aquello que los programas dicen de sí mismos ¿qué implicancias teóricas y empíricas podemos extraer? A esta discusión me dedicaré en el próximo apartado.

Esquemas de interpretación, universos de creencias, sentidos, prácticas

Hay un primer aspecto, de carácter teórico, que ha de ser retomado para reflexionar en torno a iniciativas que se proponen trabajar cuestiones sociales, educativas y/o culturales como la analizada en este trabajo. Aspecto teórico que puede resultar verdad de perogrullo en el campo de los estudios culturales y de comunicación –y en general en las ciencias sociales– pero que ha sido poco utilizado para reflexionar sobre la implementación de políticas culturales o para pensar el campo de las políticas sociales.

Se trata de los estudios sobre los procesos de recepción –en principio mediáticos– que permitieron ya a comienzos de la década de los 90 establecer un consenso en torno de algunos puntos centrales: que las audiencias no son pasivas, que los textos quieren decir distintas cosas según los esquemas de interpretación a partir de los cuales sean leídos, que estos esquemas de interpretación son

consecuencia de los procesos de socialización que atraviesan las personas durante sus vidas, es decir, que las personas se apropian de un texto (sea este visual, escrito, auditivo o audio-visual) a partir de sus universos de creencias, de sus memorias, de sus prácticas culturales habituales. Y eso hace que la comunicación sea todo menos lineal (Hall, 1980; De Certeau, 1996; Martín-Barbero, 1998; Grimson y Varela, 1999; Semán, 2003).

Hacia fines de la década de los 80 y principios de los 90 algunos investigadores en comunicación y cultura extrapolaron este consenso teórico al campo de las políticas culturales. Su intención era introducir en el debate la necesidad de investigar no sólo qué pretenden las políticas, sino también qué hacen las personas con lo que las políticas quieren hacer de ellos (García Canclini, 1987; Landi, 1987). Fueron pocos los estudios empíricos que intentaron avanzar en esta dirección (Winocur, 1996), y los estudios sobre políticas culturales se dedicaron cada vez más a trabajar cuestiones ligadas a la cultura en escenarios globales, multiculturales y cada vez más mercantilizados (Wortman, 2005; García Canclini, 2005; Hopenhayn, 2005).

Sin embargo, con la proliferación de programas y proyectos en los que subyace una concepción de cultura “como recurso para mejorar cuestiones de orden económico y/o sociopolítico” (Yudice, 2003: 9), la discusión sobre las percepciones y usos de las políticas que involucran elementos culturales debe recuperarse. Así como existen “mediaciones” (Martín-Barbero, 1998) entre los textos mediáticos y las interpretaciones que hacen las personas de estos, podemos hablar de mediaciones entre los objetivos de las políticas pensados “desde arriba” y aquello que los destinatarios de esas políticas perciben y hacen con ellas. Sin desconocer que “se hace lo que se puede con lo que se tiene a mano o se conoce” (Sarlo, 2006:18), y que no todos los conocimientos son igualmente valorados, es preciso introducir el principio teórico de heterogeneidad para comprender los modos en que los programas socio-culturales son recibidos y, en algunos casos, apropiados.

A lo largo de este artículo he intentado mostrar que existe una distancia crítica de los actores que participan de la orquesta respecto del “discurso oficial” y también del discurso mediático. He argumentado, por un lado, que los proyectos y los medios de comunicación presentan una visión entre esencialista y romántica de las orquestas, basada en cierto etnocentrismo de clase según el cual ofrecer un espacio de formación orquestal en barrios populares implica educar al pueblo en valores “Cultos”. He argumentado también que los jóvenes y sus familias valorizan el espacio construido por las orquestas, pero no por las mismas razones que creen quienes las impulsan. Es preciso agregar aquí que dicha valorización no implica adhesión sine qua non a valores y formas de hacer hegemónicas sino un uso propio de prácticas –en este caso la orquestal– que habitualmente circulan entre otros con quienes no se identifican.

Estas diferencias en la interpretación de una política que pretende ser a la vez educativa, cultural y social puede explicarse por la existencia de mediaciones que moldean no sólo la atribución de sentidos sino también las prácticas que realizan los diversos actores sociales. Y estas mediaciones no son otra cosa que esquemas de interpretación, universos de creencias, memorias –individuales y colectivas– y saberes prácticos que estructuran las prácticas y a la vez son modificados por ellas. Estos universos de creencias, producto de procesos de socialización previos, varían entre los

participantes de los programas analizados, así como entre éstos y quienes diseñan/gestionan las intervenciones.

Este artículo pretende aportar elementos para desarmar la expectativa de linealidad con la que se piensan muchas intervenciones sociales, expectativa según la cual un programa determinado generará una serie de “efectos” en sus destinatarios. Pero también, y a partir del mismo principio teórico de heterogeneidad, apunta a cuestionar el supuesto de que toda política cultural que se proponga extender elementos de la alta cultura en sectores populares es necesariamente una intervención reproductivista de posiciones desiguales de poder. Los jóvenes y sus familias han transitado trayectorias económicas, culturales e institucionales particulares que alertan sobre la posibilidad de generalizar que “para todas las personas una práctica generará similares influencias”. Las experiencias, los repertorios culturales a los que cada persona tiene acceso y el lugar que van ocupando los diferentes actores en la estructura social son la arena –móvil– a partir y a través de la cual los jóvenes se apropian de una oferta programática –en este caso de la experiencia orquestal–. Sin olvidar que estos procesos están enmarcados en relaciones desiguales –principalmente de clase, pero también de género, etnia, etarias, etc.– es preciso superar los esquematismos interpretativos que permiten ver en ellos sólo procesos de dominación/subordinación o, su opuesto, procesos de “integración social”.

Por eso, las discusiones en el campo de las políticas culturales –y por qué no sociales– deben superar los dualismos para sumergirse en las posibles apropiaciones que cada propuesta pueda generar, sin desconocer que estas dependerán no sólo de aquello que se ofrezca sino, como sugieren los estudios culturales ingleses (Hall *et al.*; 2002), de aspectos estructurales, culturales y biográficos de los que participan en ellas.

Notas

(1) Llamo música académica a la música que deriva de las tradiciones del arte europeo y de la música de concierto, y que abarca un amplio período que va desde el año 1000 hasta el presente. Si bien coloquialmente se conoce a esta tradición musical como “música clásica”, denominarla de este modo resultaría impreciso ya que existe un período de la música académica que va desde 1750 a 1820 –cuyos principales exponentes son Haydn, Mozart y el primer Beethoven– que lleva el nombre de “período clásico”.

(2) Dominocentrismo es un término acuñado por los sociólogos franceses Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991: 97) para referirse al etnocentrismo de clase con que algunos colegas describen los universos simbólicos populares, en tanto carencia, privación y “falta de gusto”.

(3) En el año 2003 el Programa ZAP lanzó también una primera orquesta infantil en el Barrio de Retiro, en la villa N° 31.

(4) Las orquestas poseen un repertorio que incluye, en un primer momento, ejercicios y partituras básicas compuestas para este proyecto para luego agregar piezas de música popular (tangos, carnavalito), música de películas, rock (Los Beatles) y, por supuesto, música clásica y barroca.

(5) En 2004 se estrenó un documental sobre la orquesta de Lugano que hacía foco en la vida de tres de sus integrantes llamada “Cuando los santos vienen marchando”, De Andrés Habberger. En 2007 se estrenó otro documental “Ángeles caídos” de Pablo Reyero, esta vez sobre tres jóvenes músicos de sectores populares, de los cuales 2 pertenecen a dicha orquesta.

(6) Entiendo por romantización y esencialización de una expresión artística a las ideas que conciben al arte como “una esfera de acción especial, definida por la ‘imaginación’ y la ‘sensibilidad’” (Williams, 2000: 65) sin tener en cuenta el mundo social que produce y hace circular dichas expresiones artísticas.

(7) Esta expectativa en cuanto al comportamiento de los jóvenes supone que su socialización ha asumido las características de lo que Norbert Elias (2000) ha denominado “proceso de civilización” y que incluye, entre muchos rasgos típicos, un número de disposiciones que se consideran adquiridas: el respeto por una autoridad impersonal y el sujetarse a reglas abstractas, supuestamente válidas con cierta independencia del contexto, la capacidad de sostener la atención en forma más o menos continuada y disciplinada, un cierto control de la frustración y una capacidad de pautar relaciones relativamente estables con determinadas personas o clases de personas.

Bibliografía

APPLE, Michael. *Política Cultural y Educación*. Madrid: Morata, 1996.

ARFUCH, Leonor. *Crímenes y pecados: de los jóvenes en la crónica policial*. Buenos Aires: UNICEF, 1997.

CLARÍN (a) “Esperanzas en Villa Lugano”, Sección Espectáculos, 3/3/2005.

CLARÍN (b) “Los chicos que le ganan a la pobreza con su música”, Sección Ciudad, 04/09/2005.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

ELIAS, Norbert. *The Civilizing Process*. Oxford: Blackwell, 2000.

FORD, Aníbal; Longo Elía, Fernanda. “La exasperación del caso. Algunos problemas que plantea el creciente proceso de narrativización de la información de interés público” en Ford (ed.) *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires: Norma, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI, 2005.

GCBA. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires “Orquestas infanto-juveniles” [en línea]. [Consulta 12/5/2008]. Disponible en:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/niveles/primaria/programas/zap/orquesta.php?menu_id=20088.

GCBA. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (a) “Orquestas Juveniles” [en línea]. [Consulta 13/02/2009]. Disponible en

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/prom_cultural/pops2/orquestas.php?menu_id=22034

GCBA. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (b) “Orquestas infanto-juveniles” [en línea]. [Consulta 19/02/2009]. Disponible en:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/niveles/primaria/programas/zap/orquesta.php?menu_id=11665

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano” en *Políticas culturales en América Latina*, García Canclini (ed.), México: Grijalbo; 1987, pp. 13-61.

GARCÍA CANCLINI, Néstor “Definiciones en transición” en Mato (comp.) *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 69-81.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

GIROUX, Henry “Literacy and the Pedagogy of Voice and Political Empowerment” en *Educational Theory* N 38, 1998, pp. 61-75.

GRIGNON, Claude; Passeron, Jean Claude. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva visión, 1991.

- GRIMSON, Alejandro; Varela, Mirta. *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- GUBER, Rosana. *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*, Buenos Aires: Norma, 2001.
- HALL, Stuart. "Encoding/decoding" en Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980, pp.128-138.
- HALL, Stuart; Jefferson, Tony; Clarke, John; Roberts, Brian. "Subcultures, Cultures and Class" en *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge, 2002, pp. 9-79. First published 1975.
- HOPENHAYN, Martin "¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura" en Daniel Mato (comp.) *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 17-40.
- LA NACIÓN "Música para romper el círculo de la pobreza", Sección Espectáculos, 3/10/2004.
- LA NACIÓN "Jóvenes en riesgo social, unidos por la música", Sección Sociedad. 31/08/2005.
- LANDI, Oscar "Campo cultural y democratización en Argentina" en *Políticas culturales en América Latina*, García Canclini (ed.), México: Grijalbo, 1987, pp. 145-173.
- MANCINI, Inés. *Verdad sin consecuencias. La ley de la villa desde los códigos periodísticos*. Mimeo, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- MINISTERIO DE CULTURA GCBA. *Programa Orquestas Juveniles. 2008* [Folleto].
- MORLEY, David. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- PÁGINA/12 "La música en los márgenes", Sección Espectáculos, 2/3/2005.
- REVISTA VIVA "La lección de música", 14/7/2007.
- RUBINICH, Lucas. *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*. Buenos Aires: Espacio, 1993.
- SARLO, Beatriz "Retomar el debate" en *Tiempo Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006, pp. 214-229.
- SEMÁN, Pablo. Retrato de un lector de Paulo Coelho. En *Apuntes de Investigación* Nº 9, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 2000.
- WINOCUR, Rosalía. *De las políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 1996.
- WOLCOTT, Harry "Some Thoughts about Ethnography", Trabajo presentado en el XI Simposio de Investigación Etnográfica en Educación, Buenos Aires, marzo de 2006.
- WORTMAN, Ana "El desafío de las políticas culturales en la Argentina" en *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (ed.) Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 199-216.
- YUDICE, George. *The Expediency of Culture. Uses of culture in the global Era*. Durham and London: Duke, 2003.
- ZAP - ZONAS DE ACCIÓN PRIORITARIA. *Proyecto Orquestas Juveniles*, 2007, Mimeo.

GABRIELA WALD

Es Licenciada en Comunicación (UBA); MA en Educación, Promoción de la Salud y Desarrollo Internacional (Institute of Education, University of London) y está terminando su tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (UBA).

Es co-coordinadora del Área de Salud y Población del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA y sus temas de investigación son juventud, arte y salud.