

“Como una nave espacial”
Cultura y política en torno a la
Casa Central de la Cultura Popular Villa 21-24

Tesis de Maestría

Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

IDAES – UNSaM

2022

Tesista: Lionel Steinberg

Directora: Cecilia Ferraudi Curto

Índice

Índice.....	1
1. Introducción	4
1.1 Presentación del tema.....	4
1.2 Estado de la cuestión.....	5
1.3 Marco conceptual	9
1.4 Metodología	11
2. Preludio	14
2.1 “Este es mi barrio, mi punto de partida”. Sobre la Villa 21-24.....	14
2.1.1 Tan cerca, tan lejos. Fronteras sociales	16
2.2 Tres historias, un anhelo.....	20
2.2.1 “El Paraguá”	21
2.2.2 Arte Villa.....	29
2.2.3 Fraternidad del Sur	35
3. Casa de la Cultura Villa 21 Barracas (2013-2014).....	42
3.1 La construcción del centro cultural.	42
3.1.1 Víctor.....	44
3.1.1.1 “Los pibes”	48
3.1.1.2 Sebastián.....	51
3.1.2 Christian	52
3.1.3 Cultura Construcciones	54
3.2 Inauguración y después. Los primeros meses	55
3.2.1 “Cada uno se ubicó en el lugar que más o menos le correspondía”. Criterios de selección del personal	59
3.2.2 Algunos descontentos iniciales	61
3.2.3 “Una cosa es con plata y otra cosa sin plata”. La programación.....	64
3.2.3 Una “historia de transformación”. Potencialidad de las actividades culturales	67
3.3. El proyecto como política cultural.	68
3.3.1 “Estado posible”. La construcción del proyecto.....	69
3.3.2 “No sólo era una cuestión de artes plásticas”. Los objetivos del proyecto	74
3.3.3 “Cultura nacional”. Concepciones sobre cultura.....	77
4. Casa Central de la Cultura Popular Villa 21-24 (2014-2015).....	83
4.1 El espacio en disputa. Cambios en Cultura	83
4.1.1 “Hay dos tipos de peronismo”. La Cámpora en el centro cultural	85

4.1.2	“Una zona muy oscura”. Consecuencias de la disputa.....	88
4.1.4	Política moral o política real	91
4.1.4	“La Casa sigue”. Política partidaria en el centro cultural.....	95
4.2	“Darle vida a un barrio”. Objetivos propuestos	97
4.2.1	“Ahí está el Estado”. Continuidades y novedades.....	99
4.2.2	“Traer la cultura del barrio hacia la Casa”. Fomento de artistas locales	103
4.3	“Cultura popular”. Concepciones sobre cultura.	107
4.3.1	Contrarrestar las representaciones de “medios hegemónicos”	108
4.3.2	La cultura de los barrios. Fomento de artistas locales.....	109
4.3.3	“Una estructura que ya venía bajada”. Dificultades para fomentar la cultura barrial ...	112
4.3.4	Conceptos como trincheras de disputas políticas	113
5.	Cambio de Gobierno (2016 – 2019).....	116
5.1	“Cambiamos un poco cuestiones de gestión”. El centro cultural durante la administración de Cambiemos.....	116
5.1.1	“Un espacio complejo”. La presión del entorno.....	116
5.1.2	Sólo un buen gesto. Una política para mostrar.....	120
5.1.3	“Hacer brillar la Casa”. Evitar la política partidaria en el centro cultural.....	121
5.1.4	“Las capas de la cebolla”. La dinámica de trabajo	123
5.1.5	“Vaciamiento”. La escasez como política cultural.....	127
5.1.6	“Un grano con el que no saben qué hacer”. Un espacio incómodo para el gobierno	133
5.2	“Mejorarle la calidad de vida a la gente”. Objetivos y concepciones sobre la cultura.....	138
5.2.1	“Cultura pura”. Sobre la participación	139
5.2.2	“La vuelta de rosca”. Sobre la dimensión material	143
5.2.3	“A la vera”. Sobre la dimensión simbólica	146
5.2.4	La cultura “lo es todo”. Sobre la dimensión política.....	149
6.	La Casa de la Cultura vista desde el barrio.	155
6.1	“Hay mucha movida”. Actividades por fuera del centro cultural oficial.	156
6.2	Mecenazgo o independencia. Formas de sustento de las actividades culturales barriales. ...	161
6.3	“Para que vos progreses”. La cultura como motor de desarrollo social.....	166
6.3.1	“Una simbiosis cultural inmensa”. El potencial de la cultura del barrio.....	166
6.3.2	“Nosotros queremos enseñarle a la gente, no darle el pescado”. Cultura como camino de progreso.....	169
6.3.3	“Arte villero”. La utilidad de la cultura.....	173
6.3.4	“Estoy haciendo lo que amo”. Vivir del arte.....	176
6.4	“Es como un hospital”. Críticas a la Casa de la Cultura.	177

6.4.1 “Desde el embrión hasta la lombriz”. El Estado normativo	177
6.4.2 “Acá más que compañeros somos cómplices”. Críticas al Estado como gestor cultural	182
6.4.3 “Cuando pasan dos años no queda más nada”. Los tiempos de la política	184
7. Epílogo	190
7.1 Diferentes modelos de políticas culturales.....	190
7.1.1 Malraux	190
7.1.2 Parques Biblioteca.....	191
7.1.3 Cultura Libre	193
7.1.4 Candeal.....	194
7.1.5 Kulturwerkstatt auf AEG	195
7.1.6 Caacupé.....	198
8. Conclusiones	201
8.1 Historicidad política.....	201
8.1.1 “Pejotización”.....	202
8.1.2 “Camporización”.....	203
8.1.3 Diferenciarse del kirchnerismo	204
8.2 El Estado	206
8.2.1 “Estado posible”	206
8.2.2 “Estado como ficción”	207
8.2.3 Estado vaciador y vaciado.....	209
8.3 La política cultural	210
8.3.1 “La pata política de la inclusión”	210
8.3.2 “Empoderamiento popular”.....	212
8.3.3 La creatividad al poder.....	213
8.4 “Todo el mundo es artista, nadie tiene trabajo”	215
9. Referencias	217
9.1 Bibliografía	217
9.2 Artículos periodísticos.....	229
9.3 Audiovisual	233
9.4 Páginas web.....	233
9.5 Entrevistas	235

1. Introducción

“El arte es una rebelión contra el destino”.

André Malraux

1.1 Presentación del tema

En el presente trabajo nos proponemos abordar la compleja relación entre cultura y política a partir de analizar un centro cultural instalado, por iniciativa del Estado Nacional, en la Villa 21-24, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Observamos su proceso de conformación y las transformaciones que experimentó durante diferentes gestiones que lo administraron a lo largo de los años, atendiendo a la relación conflictiva entre agentes estatales y barriales en torno de la cultura. En este sentido, desde su inauguración, identificamos tres etapas marcadas por cambios en la dirección del espacio. Al respecto, indagamos en los objetivos que se persiguieron en cada uno de estos períodos, las concepciones de cultura subyacentes, las disputas que se suscitaron y sus efectos en el funcionamiento del centro cultural. Asimismo, recogemos los diversos puntos de vista de las actrices y los actores involucrados directa o indirectamente a fin de elaborar una perspectiva crítica en torno a la mencionada política cultural.

Motiva la indagación entender los consensos y tensiones que le fueron dando forma a un proyecto de gran envergadura, designado sede de la Secretaría de Cultura de la Nación y destinado a promover el desarrollo cultural y la inclusión social, o como lo expresó la presidente en el acto de inauguración, la “armonía y la paz social”¹, y cómo llegó a la situación disminuida en la que se encontraba al finalizar el trabajo de campo. Revisar este proceso permite comprender las continuidades y discontinuidades de la política cultural a lo largo de las diferentes gestiones, entendiendo sus concepciones de cultura, así como los modos en que esta política se reconfiguró localmente en relación con las actrices y los actores que la encarnan cotidianamente.

¹ “La cultura es de todos y para todos”, discurso de Cristina Fernández en la inauguración de la Casa de la Cultura Villa 21 Barracas, 9 de septiembre de 2013. <https://www.cfkargentina.com/inauguracion-de-la-casa-de-la-cultura-villa-21-barracas/>

1.2 Estado de la cuestión

Este trabajo se articula en torno una política cultural de características excepcionales en un barrio informal de la ciudad de Buenos Aires. No obstante, los proyectos para y en los barrios populares tendientes a descentralizar el consumo y/o la producción cultural no son una novedad, e investigaciones sobre experiencias con al menos ciertas similitudes, posibilitan tanto inscribir al objeto de estudio en cuestión dentro de un mapa de iniciativas preexistentes, como pensarlo a partir de puntos de comparación y utilizando herramientas analíticas específicas.

Tratándose del análisis de una política cultural, una referencia clara es el trabajo de García Canclini (1987), quien presenta un esquema para clasificar los diversos paradigmas en lo que a políticas culturales refiere, tomando en cuenta a las/os agentes sociales que los sustentan, sus modos de estructurar la relación entre política y cultura, y su concepción del desarrollo cultural. En este sentido, también brinda recursos útiles Rubinich (1993), al aportar términos como “extensionismo”, en tanto oferta de bienes culturales tradicionales sin contemplar la diversidad de expresiones culturales existentes en la sociedad, y “basismo”, que procura recuperar la experiencia popular en tanto elemento dinamizador por excelencia de la cultura. Estos autores permiten distinguir diversos modos de pensar la acción cultural con relación a los sectores populares e identificar las concepciones de cultura que las configuran.

En busca de políticas culturales previas en la ciudad de Buenos Aires, un antecedente es, sin dudas, el Programa Cultura en Barrios (PCB). Esta iniciativa fue puesta en marcha en 1984 por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires en el marco de diversas políticas para revertir las marcas autoritarias que dejó en la sociedad la dictadura cívico-militar que gobernó al país entre 1976 y 1983. En este sentido, el PCB procuraba democratizar y diversificar el consumo de bienes culturales, tradicionalmente reservados a las élites. Pero la descentralización también debía abarcar la producción y la participación de culturas locales y barriales, por lo que el programa se canalizó primordialmente a través de talleres de música, teatro, danza, plástica, entre otros, en centros culturales, muchos de ellos ubicados en barrios populares. La contratación de las/os talleristas y el personal general vinculado al PCB era, en la gran mayoría de los casos, a través de contratos anuales de locación de servicios. Estos vínculos precarios, habitualmente pagados con demoras y de renovación incierta, sin embargo, se sostenían a lo largo del tiempo, incluso perdurando a cambios de gobierno. Estas características permiten trazar paralelismos que enriquecen el análisis del centro cultural que nos ocupa en este trabajo. Resulta de interés también consultar investigaciones como las de Gravano (1989), quien problematiza la noción de cultura implícita tanto en las prácticas como en los objetivos del PCB, y el análisis de Winocur (1993) en cuanto a la dinámica concreta del programa,

los objetivos, resultados y sus consecuencias. Luego, Rabossi (1998) focaliza su atención en un centro cultural y un evento particular para dar cuenta de contradicciones y disputas al interior del programa, y entre el Estado y la sociedad en general.

Ya más cerca en el tiempo, y haciéndose eco de la reformulación que atravesaron las políticas culturales desde fines de la década de los 90, principios de los 2000, Wortman (2017) estudia el Programa Puntos de Cultura (PPC). Promovida por organismos internacionales a partir de la experiencia brasileña, esta política se insertó en la Argentina en 2011, en un contexto político-económico de crisis. Es decir, su implementación es casi contemporánea con la política cultural analizada en este trabajo y puede considerarse como parte de una serie de intervenciones que procuraban “reafirmar la dimensión hegemónica del proyecto político iniciado en el 2003” (Wortman, 2017). El programa consistía en apoyar proyectos socioculturales implementados por distintos grupos de la sociedad civil. Los Puntos de Cultura funcionaban a partir de una gestión compartida entre el Estado y la comunidad para la articulación de acciones y proyectos ya existentes en el territorio. La cultura era entendida como factor de inclusión social y como motor para el desarrollo, dado que fomentaba microemprendimientos con impacto en las comunidades. En estos términos, funcionaba como una política social. Otro aspecto interesante para tomar como marco de referencia respecto al proyecto del centro cultural en la Villa 21-24 es que los Puntos de Cultura se apoyan fuertemente en la iniciativa de grupos y emprendimientos informales a fin de fortalecerlos y desarrollarlos, por sobre el mero financiamiento estatal o de empresas privadas. Más que de asistencialismo, se trataba de valorizar las capacidades de las comunidades en donde previamente existía potencial creativo.

Wortman (2017) señala que, a diferencia del caso brasileño, donde el PPC apuntaba a la democratización e inclusión social de sectores que históricamente estuvieron desplazados, en la Argentina se puso en evidencia una intencionalidad de buscar legitimación política, para lo cual se utilizó el concepto de “batalla cultural”, metáfora que también identifica Fernández (2020) durante los gobiernos kirchneristas como hilo conductor para resignificar las políticas culturales con una nueva concepción del vínculo entre cultura y política. En línea con esta intensión puede comprenderse, en 2009, el reemplazo al frente de la secretaría de Cultura de la Nación de José Nun², quien no provenía de las filas del peronismo, por Jorge Coscia, de extensa trayectoria militante en el justicialismo.

² José Nun fue un abogado y politólogo argentino. Se desempeñó como secretario de Cultura de la Nación desde el año 2004 luego de una extensa carrera como investigador del Conicet. Entre 1998 y 2004 fue director del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín.

El PPC, por tanto, no fue una iniciativa aislada, sino que se insertó en un sistema de acciones, muchas ellas tendientes a empoderar a agrupaciones territoriales para dar lugar al surgimiento de nuevos actores en la escena cultural y sociopolítica (Wortman, 2017). Al respecto, pueden mencionarse iniciativas tendientes a una promoción más plural y federal de la cultura durante la gestión de Nuiña. En 2006 se creó el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) y en 2009 fue aprobada la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA). También impulsó el proyecto de "Ley Federal de Cultura" (no fue presentado al Congreso) y consiguió el financiamiento del gobierno español para crear la Casa del Bicentenario. Durante la estancia de Coscia al frente de Cultura esta tendencia se profundizó, con especial énfasis en las temáticas que representaban banderas del gobierno nacional, tal la memoria, los derechos humanos y la diversidad cultural. Durante este período se llevaron adelante programas como La Cultura Argentina Hoy, Temas Argentinos, Argentina de Punta a Punta, Café Cultura, Chocolate Cultura, Cultura Solidaria, La Memoria, Ciudadanía y Diversidad, Pueblos Originarios, Fortalecimiento de las Organizaciones de la Sociedad Civil, entre otros. También se inauguraron imponentes obras como el Centro Cultural del Bicentenario de Santiago del Estero, la megamuestra de ciencia, tecnología, industria y arte Tecnópolis y se realizaron los festejos del 200 aniversario de la nación. Ya durante la breve estancia de Teresa Parodi³ al frente del jerarquizado ministerio, en 2015 se inauguró el majestuoso Centro Cultural Kirchner.

Durante el año 2012 fue debatido el anteproyecto para una "Ley Federal de las Culturas" (esta vez en plural), que propugnaba al federalismo como razón de Estado, y que buscaba consagrar el acceso irrestricto a los derechos culturales de los 40 millones de argentinos⁴. El recorrido administrativo de este proyecto de ley fue interrumpido con la asunción del gobierno de la Alianza Cambiemos, a fines de 2015. Como señala Fernández (2020), el gobierno de Cambiemos quiso diferenciarse y establecer una ruptura con el kirchnerismo. Su discurso estaba marcado por la idea de "ahorro". En este sentido, el presupuesto destinado a Cultura sufrió en 2016 un recorte del 12.6 %⁵. Además, ese año el Ministerio de Cultura subejecutó su presupuesto en un 28 %. Por otro lado, al tiempo que las iniciativas durante el kirchnerismo perseguían objetivos de índole más bien colectiva, a partir de 2016 el ideario se centró en la creatividad, el esfuerzo y la meritocracia individuales. Esto se vio reflejado, por ejemplo, en la lógica de funcionamiento de los subsidios otorgados por los entes de financiamiento de la cultura, que tendió a despolitizar la práctica artística y precarizar la situación de

³ Teresa Parodi es una reconocida cantautora y militante cultural argentina. Es una de las voces folklóricas más representativas de las últimas décadas en este país.

⁴ <https://www.cultura.gob.ar/noticias/aportes-ciudadanos-al-anteproyecto-de-ley-federal-de-las-culturas/>

⁵ Ministerio de Hacienda (<https://www.presupuestoabierto.gob.ar/sici/visualizaciones-gastos-y-recursos>).

las/os trabajadoras/es de la cultura (Fernández, 2020). En 2018 el ministerio fue reducido a secretaría nuevamente.

Todas las políticas culturales mencionadas anteriormente se dieron en el contexto de una reformulación a nivel global del concepto de cultura. Si bien siempre hay coexistencia y retornos a las ideas convencionales, la visión de cultura le abrió paso a un sentido más antropológico del término que se pensaba como un recurso transversal a otras áreas de la vida social y una herramienta de resolución de problemáticas en las que anteriormente la cultura no tenía injerencia, como la pobreza y la exclusión (Lacarrieu, 1997, y Lacarrieu y Cerdeira, 2016). Puede entenderse que el vínculo entre política y cultura se estrechó, o, como plantea Wright (1998), que el término cultura fue politizado para legitimar el accionar de las/os tomadoras/es de decisiones. En cuanto a las crecientes demandas que desde la política se le hacen a la cultura, y las causas y consecuencias vinculadas a este fenómeno de “ampliación ilimitada” de sus facultades, cabe mencionar como importantes los trabajos de Bayardo García (2005, 2007, 2008) y, otra referencia ineludible para pensar la manera en la que la cultura es puesta al servicio de las políticas públicas, son los planteos de Yúdice (2002), quien observa la utilización de la cultura como recurso, responsable de “[...] resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y de la política”. Con relación a nuestro objeto de estudio, es pertinente preguntarse por las características que asumieron en los últimos años las políticas públicas y si la cultura, pensada como “herramienta de inclusión, participación y democratización” (Simonetti, 2018), fue tornándose en la respuesta privilegiada del Estado frente a las demandas de los sectores populares.

Numerosas investigaciones abordan la manera en que diversas iniciativas estatales orientadas a sectores “vulnerables” se fueron desplazando a lo largo del tiempo para brindar mayor proximidad a las poblaciones en riesgo y atendiendo a los tejidos organizacionales que median en la distribución de recursos desde el Estado (Auyero, 1997, 2001; Levitsky, 2005; Merklen, 2010; Frederic, 2017; Quirós, 2006; Manzano, 2008; Ferraudi, 2014; Fainstein, 2019; D' Amico y Pinedo, 2009; entre otros). En sus discusiones, dan cuenta de un proceso de territorialización de la política y de estatalización de los barrios populares que se inició en los '90 y se amplió y diversificó durante el kirchnerismo, a la luz de la crisis de 2001. A la vez, refieren a las tensiones en torno de la “mediación” organizacional, discutiendo conceptos como “clientelismo” y “resistencia”, y a las reformulaciones de la política pública en relación con ello. Esta vasta bibliografía se ocupa de políticas alimentarias, de transferencia de ingreso, habitacionales y urbanísticas, pero desatendió la política cultural como cuestión específica.

Apartándonos un poco de las políticas culturales con el Estado como actor central, cabe posar la atención en iniciativas surgidas a partir de sectores populares. Desde una perspectiva histórica podemos citar las experiencias asociativas en barrios populares que recabaron Gutiérrez y Romero (1995) en su estudio sobre la Buenos Aires de principios del siglo XX. En estos casos, en barrios conformados en condiciones de cierto aislamiento, vecinos se organizaban a fin de “traer la cultura al barrio” con el propósito de establecer lazos con la sociedad general. En la misma línea, aunque mucho más cerca en el tiempo, podemos ubicar la investigación de Del Cueto (2005) sobre una iniciativa de acción cultural y trabajo comunitario en dos barrios populares del Gran Buenos Aires.

Finalmente, son relevantes trabajos que tematizan contextos similares al entorno en el que se insertó el centro cultural en cuestión, tal el de Cravino (2008), quien realiza un repaso de cómo fue abordada históricamente la dinámica social del proceso de urbanización popular. Conjugando esta temática con la anteriormente mencionada ampliación del alcance de la cultura como motor de desarrollo, resultan interesantes análisis como los de Fabaron (2016) y Thomasz (2016) sobre la paulatina gentrificación en el barrio de La Boca, aledaño a Barracas. Es importante mencionar que esta tesis dialoga con la de Pansera (2022), ya que coincidimos en el trabajo de campo y compartimos materiales y análisis.

1.3 Marco conceptual

El abordaje elegido fue el de ingresar al campo sin un marco teórico predefinido. De hecho, las perspectivas asumidas y la bibliografía correspondiente fueron cambiando con el correr de la investigación. La premisa consistió en que el análisis se valiera de diversas teorías que permitieran una mejor comprensión de lo relevado, y no que la investigación recabara situaciones o testimonios que ilustraran teorías seleccionadas previamente.

A su vez, la intención fue la de basarnos en el “sentido nativo” de las expresiones de las personas que oficiaron de anfitrionas (Borges, 2004), es decir, en cómo ellas entendían cada una de las nociones que entraban en juego en las conversaciones. En este sentido, el enfoque etnográfico retoma las sugerencias de Peirano (2007) en cuanto a que no se trata de seguir una metodología o una práctica de investigación, sino de “teoría vivida”, es decir, comprender la imbricación de ciertos conceptos en la vida de las/os entrevistadas/os. Esto implica trascender la superficie discursiva en procura de entender la “eficacia social de las acciones humanas”.

Por tanto, los conceptos clave que es preciso delimitar a priori para estructurar el trabajo y posibilitar una comprensión más cabal del punto de vista desde el que observamos los fenómenos que se

describen a continuación, son, tan sólo, los de cultura y política pública. En cuanto al último, el análisis apunta a observar de qué manera se organizó y materializó el poder en el contexto que nos ocupa. Las políticas públicas resultan de especial interés en tanto vehículos de cambio social. Siguiendo a Shore y Wright (2011: 3),

pueden servir como instrumentos para consolidar la legitimidad de un orden social existente o pueden proporcionar el fundamento para un "cambio de régimen" y la subversión de un orden establecido. Al igual que la arquitectura y la organización interna de una institución, las políticas reflejan la racionalidad y los supuestos predominantes en el momento de su creación. Esto no significa que las ideas (o ideologías) que crean y sustentan las agendas políticas sean de forma alguna estáticas o monolíticas. Por el contrario, una cualidad clave de las políticas es que, una vez creadas, a menudo migran a nuevos contextos y entornos, y adquieren una vida propia que tiene consecuencias que van más allá de las intenciones originales (traducción propia).

En cuanto a cultura, resulta sumamente complejo conceptualizar esta noción a la luz de las disputas en torno a lo que la cultura era y los usos que se le dieron en el campo. Por este motivo, a lo largo del trabajo se despliega una concepción etnográfica de cultura, análoga a la manera en que la antropología de la política brasileña trabaja con el concepto de política. En cada una de las etapas descriptas y según las/os diversas/os actrices y actores, se discuten los sentidos de este concepto controversial y las decisiones que sustentan. En principio cabe circunscribir que, desde el punto de vista de las/os actrices y actores intervinientes en la instauración y funcionamiento del centro cultural, así como para sus principales beneficiarias/os, es decir, las/os habitantes de la Villa 21-24, la cultura era ubicada, en cuanto a sus objetivos, en algún punto de una gradación que, esquemáticamente, iría desde concepciones economicistas e instrumentales (Bayardo, 2008), en las que era entendida como posible motor del desarrollo, en las diversas acepciones que también este término puede adquirir, a comprensiones de tipo más inmateriales y vinculadas a la lucha por la hegemonía (Gramsci, 1999).

Al mismo tiempo, en lo que refiere a su alcance, existían divergencias en cuanto a si es posible hablar de una única cultura, si existen características particulares que permitirían diferenciar lo nacional de lo foráneo, si hay una cultura específica de los sectores popular (PEHESA, 1983), o si acaso es más adecuado utilizar el concepto en plural, "culturas populares", a fin de resaltar la ausencia de rasgos homogéneos al interior de estos sectores (Rodríguez, 2010; Míguez y Semán, 2006).

La indagación apunta a comprender qué significaba y de qué manera operaba, en un barrio como la Villa 21-24, una noción cuanto menos problemáticas tal como lo es la de cultura, que a su vez se conjugaba con otra no menos compleja como la de política, por ser el objeto de estudio una política

cultural. Aquí referimos al sentido del concepto que postula Néstor García Canclini (1987), es decir a un “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”.

El espectro de posibles orientaciones que puede asumir una intervención en el ámbito cultural es amplio. En línea con las diversas concepciones de cultura, también en este sentido existieron perspectivas disímiles según los objetivos perseguidos y las/os agentes que llevaran a cabo la política. Se puede pensar en enfoques que van desde el esparcimiento y la contención, hasta la promoción de cambios sociales profundos, pasando por la preservación del patrimonio colectivo, cohesionar identidades colectivas o desarrollar la creatividad y la autoestima de las personas. En el caso analizado se pueden identificar, según las etapas, diversos paradigmas de la acción cultural. La “democratización cultural” que describe García Canclini (1987), similar a lo que Rubinich (1993) llama “extensionismo”, por ejemplo, pretenden hacer llegar los bienes culturales tradicionales a distintos grupos sociales. En tanto el “basismo” (Rubinich, 1993), comparable con la “democracia participativa” (García Canclini, 1987), se caracteriza por “pensar en las culturas populares como el elemento dinamizador por excelencia de la cultura”, por lo que supone una “promoción de la participación popular y de la organización autogestiva de las actividades culturales” (García Canclini, 1987).

1.4 Metodología

A fin de trascender una reseña histórica y/o un análisis de las actividades desarrolladas en el centro cultural en cuestión, consideramos pertinente un abordaje transdisciplinario cualitativo que, primordialmente, diera cuenta de cómo fueron construidas y moldeadas las categorías de estudio en la propia práctica. Priorizamos las fuentes orales por la generalmente escasa documentación respecto a los pormenores que hicieron a la gestación y desarrollo de esta política pública, pero, sobre todo, por la riqueza de los diversos puntos de vista de las personas involucradas, de una u otra manera, en este proyecto. En este sentido, la indagación se da desde un enfoque etnográfico en tanto “busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actirces”, “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”)” (Guber, 2001:11).

Especialmente para dar cuenta de hechos sucedidos previo al comienzo de la investigación, procuramos triangular variadas fuentes de información (Denzin, 1970), ya que los relatos en algunos casos fueron nebulosos o sumamente contradictorios entre sí. De todos modos, el foco estuvo puesto

en indagar acerca de los significados que nuestras/os anfitrionas/es les asignaron a los hechos, más que en determinar fehacientemente cómo acaecieron y esclarecer aspectos controversiales, aunque la reconstrucción histórica constituye el hilo conductor de la tesis.

A lo largo del trabajo de campo, comenzado a mediados del año 2017 y finalizado a fines del 2019, recogimos información en base a entrevistas en profundidad con funcionarias/os de los diversos estamentos estatales, empleadas/os que se desempeñaban en el centro cultural en cuestión y referentes de prácticas culturales en el barrio. Una vez ingresados al campo, el mapa de posibles interlocutoras/es se expandió rápidamente, y se evidenciaba que la gran mayoría de las personas quería expresarse sobre este tema.

Las entrevistas fueron de tipo semiestructurado ya que, a través de ellas, en primera instancia, buscamos conocer sobre las actividades que se desarrollaron y las percepciones que las mismas suscitaban. Sin embargo, el principal objetivo era arribar a concepciones y significados construidos en torno a la noción de cultura, para lo cual preguntas direccionadas resultaban menos eficaces que charlas aparentemente más difusas sobre experiencias personales, sensaciones e, incluso, lo que podían aportar silencios y gestos. En este mismo sentido, cobró enorme relevancia la observación participante, para, por un lado, contrastar los discursos con las prácticas efectivas de las/os interlocutoras/es, al tiempo que este abordaje posibilitó arribar a interpretaciones que, en el marco de una entrevista, resultaban muy difíciles de conceptualizar. Algunas de estas jornadas pudieron parecer inconducentes o estériles a los fines de la investigación. Sin embargo, las notas tomadas después de cada estadía en el campo se manifestaron como sumamente interesantes a la hora de otorgar significado a cuestiones que, o no aparecían en la superficie enunciativa, o lo hacían de manera críptica.

De todos modos, la preeminencia de las fuentes orales y los registros observacionales no significó descartar el análisis de documentación oficial, artículos periodísticos, producciones audiovisuales y publicaciones en redes sociales, todas ellas fuentes indispensables para recolectar información y reconstruir sucesiones de hechos de manera historiográfica. Los documentos oficiales fueron especialmente útiles para brindar precisiones sociodemográficas de la Villa 21-24, de las características del centro cultural, de qué es lo que el Estado publicó al respecto en cada uno de los períodos analizados. Los textos periodísticos de los principales medios del país dieron cuenta de cómo el devenir de nuestro objeto de estudio se insertaba en el contexto de las políticas nacionales, así como de conflictividades a nivel regional que tenían su correlato local. Los medios locales, en tanto, aportaron una mirada pormenorizada sobre algunos hechos y sus vínculos con la comunidad que rodeaba al centro cultural. Finalmente, las redes sociales -en especial Facebook- resultaron una herramienta ineludible para estar al tanto de actividades que se realizaban en el barrio, así como tomar

conocimiento de los vínculos entre sus habitantes y sus posturas sobre diversos acontecimientos relevantes para la investigación.

El trabajo bibliográfico consistió en seleccionar textos teóricos que permitieran un mejor análisis de las vivencias e informaciones registradas en el campo y de ninguna manera configuró una hipótesis previa a ser constatada o una estructura predefinida a partir de la cual clasificar los datos recabados. Siguiendo a Ferraudi Curto (2014), que a su vez retoma a Peirano (1997) para afirmar que “la categoría política es siempre etnográfica -ya sea para quienes observamos o para el propio investigador-”, procuramos que las formas en las que se desarrollaron las actividades culturales y las concepciones subyacentes fueran siempre entendidas desde el punto de vista y en los términos de las/os propias/os agentes. Recabar numerosos y diversos testimonios sobre el objeto de estudio permitió un entendimiento más cabal de cómo fue interpretado por las personas que tenían algún tipo de vínculo con el centro cultural. La columna vertebral del trabajo son, sobre todo, estos testimonios y los registros extraídos de las observaciones participantes, más que un encuadre al interior del campo académico, aunque desde luego las referencias teóricas son un importante andamiaje.

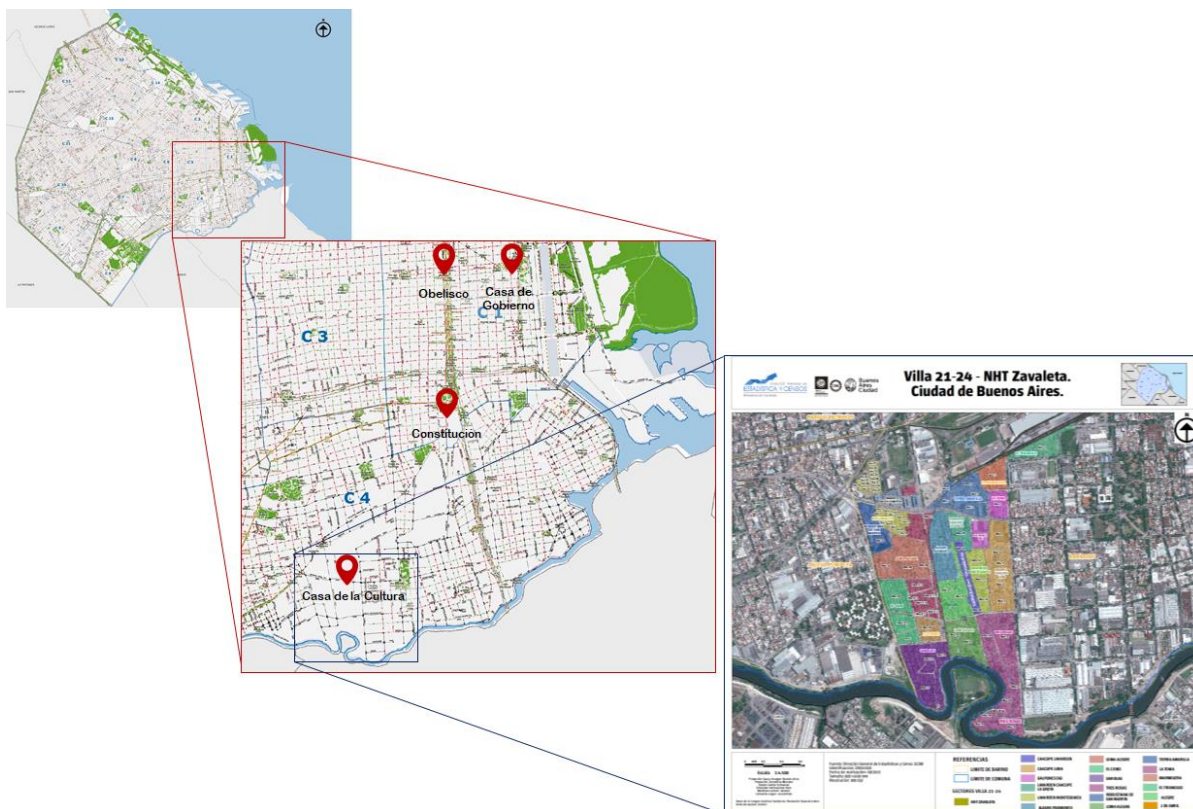
El texto consta de ocho capítulos. El primero de ellos es un preludeo en el que se presentan cuestiones contextuales que hacen a la historia del objeto de estudio. Por un lado, algunas de las características del barrio en el que se erigió el centro cultural en cuestión. Por el otro, tres historias que permiten comprender el marco de posibilidad en el que se insertó el proyecto y que, en definitiva, puede considerarse mucho tiene que ver con que se concretara. Los siguientes tres capítulos describen cada una de las etapas en las que dividimos el devenir de la Casa de la Cultura desde su concepción hasta fines de 2019. Esta fragmentación se da en base a cada una de las gestiones que marcaron los primeros seis años de existencia del centro cultural. Inicialmente, la historia de cómo se llegó a construir este espacio y su funcionamiento, desde el 9 de septiembre de 2013, fecha en la que fue inaugurado, a mayo de 2014, cuando la Secretaría de Cultura fue jerarquizada a ministerio y fueron reemplazados la mayoría de las/os funcionarias/os de primera línea. Luego, el tiempo que duró la nueva dirección, hasta fines de 2015, cuando, tras las elecciones presidenciales, asumió un nuevo gobierno nacional. La tercera etapa se extiende hasta fines de 2019, cuando concluyó el mandato presidencial de Mauricio Macri. El siguiente capítulo aporta una mirada crítica sobre la Casa de la Cultura al incorporar puntos de vista de referentes culturales del barrio. Finalmente, en el epílogo, son abordadas someramente algunas experiencias que sirvieron como modelo para pensar este centro cultural. El trabajo concluye con la presentación de las conclusiones y su aporte a las ciencias sociales y a quienes las/os lectoras/es en general.

2. Preludio

2.1 “Este es mi barrio, mi punto de partida”. Sobre la Villa 21-24

Situada al sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, capital de la República Argentina, se erige la Villa 21-24 y Zavaleta (como fueron llamadas durante la última dictadura cívico-militar en el país, antes tenían diversos nombres como Sagrado Corazón, Villa Caplán, entre otros). Con alrededor de 75 hectáreas de superficie (Cravino, 2008) y una población aproximada de 45.285 habitantes, según el censo de 2010⁶, es el mayor asentamiento precario de la ciudad. Lo siguen en tamaño la Villa 1-11-14, con 40.000 habitantes (censo 2010) en 44,5 hectáreas (Cravino, 2008) y las Villas 31 y 31 bis, donde vivían en 2010 alrededor de 26.000 personas en 16,1 hectáreas (Cravino, 2008). Se extiende desde la Estación Buenos Aires hasta la esquina de Amancio Alcorta e Iriarte y hacia las orillas del Riachuelo, allí donde por la escasa pendiente el río presenta un meandro. Esta pronunciada curva que recorren cansinamente las contaminadas aguas podría funcionar como metáfora de la vida en este barrio. En vez de seguir en línea recta, lo cual representaría unos 50 metros, el río da un rodeo de unos 500 metros para seguir su curso hacia el Río de la Plata. Asimismo, en las villas, cuestiones elementales que en el resto de la ciudad ya no representan complicación alguna, siguen siendo motivo de disputas y un factor que torna la vida de sus habitantes más engorrosa.

⁶ https://www.clarin.com/ciudades/ciudad-villas-habitantes_0_rkTb2B33v71.html



En la Capital Federal las primeras villas surgieron promediando la década de 1930 como producto del estancamiento económico en las regiones rurales y al desarrollo industrial por sustitución de importaciones que generó demanda de mano de obra en las principales metrópolis. Se trató de un crecimiento económico desigual. Los obreros obtenían salarios bajos que les dificultaban el acceso a viviendas con los servicios básicos. Así fueron construidos los asentamientos marginales o villas de emergencia (Torres, 2006; Castañeda y otros, 2012; Gonzáles Duarte, 2015). En un testimonio incluido en “Nacionalidad: ¡Villera!”, Rogelio del Puerto, “una especie de filósofo del barrio” según Víctor Ramos, productor general del documental, explica que la villa nació en 1952 por un incendio de gran magnitud que hubo en el barrio de La Boca.

Mi primera aproximación a la Villa 21-24 se dio a mediados del año 2010, en el marco de la tesis de grado que hicimos en conjunto con Natalia Gentile. En ese entonces, se trató del análisis de una formación cultural (Williams, 1994) cuyos integrantes, habitantes del barrio, participaron entre principios de los años 90 y fines de la primera década de los 2000 como extras o en papeles menores en gran cantidad de producciones de la industria audiovisual argentina. El presente trabajo es, en cierta medida, una continuación de esa primera investigación. Reencontrarme con algunos de los

protagonistas de aquella experiencia me llevo hacia un centro cultural que me pareció por demás interesante desde el momento en el que ingresé por primera vez.

La impresión inicial me dejó maravillado. La idea de semejante espacio en la villa más grande de la ciudad más rica del país, ver el auditorio lleno, chicas/os en tutú o calza porque salían de una clase de ballet o realizando pases de danza paraguaya sosteniendo una botella en la cabeza, o filmando cortos en los pasillos de su barrio, o formando parte de una murga o editando videos o haciendo ropa de bebé para algún/a nueva/o integrante de la familia, todo esto me producía alegría. Sentía que un lugar así tendría un impacto revolucionariamente favorable tanto para el barrio como para la ciudad en su conjunto. Con el tiempo me fui dando cuenta que las cosas eran más complejas que mi primer impacto idealista.

2.1.1 Tan cerca, tan lejos. Fronteras sociales

Sobre el fondo cobrizo del cielo al atardecer se recortaba, como desubicada, la silueta de una enorme palmera. El resto eran edificios de dos, tres y hasta cuatro pisos -la mayoría de ellos sin terminar, con los ladrillos huecos a la vista- que encajonaban la atestada avenida. Llegar hasta acá desde lo que suele llamarse Microcentro -donde se encuentra el Obelisco⁷ y la Casa de Gobierno- podía tomar casi una hora. Sin embargo, la intersección de la Avenida Iriarte con Luna era considerada también un centro, el de la Villa 21-24. En esta parada, temprano a la mañana los colectivos⁸ se llenaban, y por la tarde, cuando venían tan atestados que los pasajeros miraban para abajo para no quedar cara a cara con quienes los rodeaban, debían permanecer un largo rato frenados hasta que descendieran todas/os las/os que terminaban allí su viaje.

El centro de gravedad sobre el que parecía apoyarse la vida de muchas/os de las/os habitantes del barrio estaba ahí, en ese cruce frenético. Alrededor había centros culturales, locales de agrupaciones políticas, una cancha de fútbol, un club, un gimnasio y muchos comercios de lo más diversos rubros. Alejarse demasiado de este eje significaba, para algunos, una odisea. “Cuando yo era chico, Constitución era el límite”, dice Julio Zarza en el documental “Nacionalidad: ¡Villera!”⁹. Constitución es un centro neurálgico por ubicarse allí una terminal de trenes, una de subterráneos y varias de transporte automotor. “Era como pasar la frontera de lo conocido. Quizás por eso, aún hoy, a mucha

⁷ Monumento histórico considerado un ícono de Buenos Aires, y ubicado en el centro neurálgico de la ciudad.

⁸ Así se denomina en Argentina al autobús, principal medio de transporte público en los centros urbanos.

⁹ Este documental de 13 capítulos emitido en 2010 por Canal Encuentro (en ese momento dependiente del Ministerio de Educación de la Nación) fue dirigido por Bruno Stagnaro, director del largometraje *Pizza, Birra, Faso* (1998) y series como *Okupas* (2000) o *Un gallo para Esculapio* (2018), entre otros.

gente del barrio le da miedo ir más allá de Constitución”. Este miedo a “salir” se vinculaba con el temor y la desconfianza que, en general, reinaba en el “afuera”, es decir entre quienes residían al exterior de la villa. Estos sentimientos se basaban en prejuicios profundamente arraigados en el imaginario de las clases medias y altas argentinas en cuanto a las características de las villas y las/os villeras/os¹⁰. Mucho tenían que ver los medios masivos de comunicación en la producción y reproducción de estereotipos estigmatizantes que se convertían en un lastre que perpetuaba y profundizaba la marginalización de las/os habitantes de las villas. Sin embargo, existían también obras de teatro y películas realizadas por habitantes de la Villa 21-24 o en la que éstas/os participaron, que procuraban contrarrestar esta situación mostrando representaciones alternativas sobre los barrios marginales y las personas que los habitan (Gentile y Steinberg, 2017). Dichas producciones audiovisuales eran centrales en el modo en que diferentes habitantes de este barrio disputaron sentidos sobre la cultura y cómo esta influía en la relación de la villa con su entorno.

Se trataba de una relación de frontera. Como señala Reguillo (2006), los miedos, a ambos lados, constituyen espacios de frontera que van más allá de límites políticos que demarcan al barrio. Sin embargo, no hay una calle que sea el límite, ni algo así como una entrada o una salida, a pesar de que habitualmente se hable de “entrar” y “salir” del barrio. En base a mis observaciones y a los comentarios que me hicieron, lo describiría como una degradé constituido por las diferentes maneras en que se construye la propia identidad, ligadas también a relaciones de poder (Vila, 2007). Quienes viven a orillas del Riachuelo pueden considerar que el centro es Iriarte y Luna. Los que residen sobre la avenida principal del barrio, son seguramente más propensos a pensar que el centro está “afuera”, en Constitución o donde se encuentra el Obelisco. Asimismo, personas que habitan en un chalé sobre la calle Dr. Juan Madera perciben que la villa comienza a partir de Luna, mientras para quien viene de La Boca, posiblemente empieza al pasar el Parque Leonardo Pereyra y cruzar la Avenida Vélez Sarsfield.

Son límites invisibles, fronteras sociales, como las concibe Simmel (1986) con relación a la figura del extranjero. Generan delimitaciones entre un “nosotros” y un “ellos” con efectos tangibles. Al respecto, Segura (2015) indica que, al analizar las interacciones en el espacio urbano, es preciso observar el modo en que se materializan los límites sociales, la relevancia que pueden tener en las clasificaciones e imaginarios socialmente establecidos, y los modos en que afectan las relaciones sociales entre actores situados en los lados opuestos del límite. La mirada hacia la villa marcada por

¹⁰ Apelo a este gentilicio con el mismo sentido que le otorgan las/os habitantes de la Villa 21-24, sin que esto implique ningún juicio de valor, aunque sí da cuenta de una situación de desigualdad y marginalización de la cual las/os villeros son víctimas.

el prejuicio y el miedo profundiza su situación de marginalidad impidiendo mitigar problemáticas resueltas en el resto de la ciudad. Al mismo tiempo, para los villeros la opresión también se hace carne en situaciones que van desde gestos despectivos, la dificultad para conseguir un trabajo al declarar su lugar de residencia, llegando hasta al “gatillo fácil”¹¹.

Incluso al interior del barrio, de esta ciudad dentro de la ciudad, existían profundas fracturas. Siguiendo el relato de Arteta (2016), esto se remonta a los años '90, cuando la Villa 21-24 estaba signada por la violencia entre bandas distribuidas territorialmente. Las disputas habrían comenzado en un torneo de fútbol barrial. La mayoría de los equipos representaba a alguna de dichas bandas. Estaban los de Fate, la 70, la Ranchada, los del Caño Roto, los Piratas, los de Tierra Amarilla, los del Asfalto, entre otras. Eran todos jóvenes que se criaron prácticamente juntos, pero que fueron convirtiéndose en protagonistas de una guerra que tuvo en vilo a la villa durante casi una década.

Se esgrimen varias hipótesis sobre cómo estos enfrentamientos llegaron a su fin. Una de ellas alude a que los implicados fueron muriendo a consecuencia de los despiadados asesinatos que eran moneda corriente en el barrio. Arteta (2016) le atribuye una enorme importancia en lo que fue la reunificación de la Villa 21-24 a la llegada de la Virgen de Caacupé. Esta fue una iniciativa del Padre Pepe -párroco del barrio desde fines de los '90 hasta 2011, año en que tuvo que partir amenazado por narcotraficantes- que consistió en traer desde el Paraguay una imagen de la Virgen de Caacupé. Su llegada, en 2007, habría revolucionado al barrio y cambiado rotundamente las dinámicas que allí se vivían. Seguramente existieron otros factores de índole socioeconómicos que influyeron en la relativa pacificación. En base a mi investigación, considero sumamente relevante el trabajo cultural que realizaron la Iglesia y otras agrupaciones civiles con los jóvenes. Tal como contó “Coto”, un reconocido habitante del barrio, la solución llegó trabajando con los chicos. Él había participado de una iniciativa de la Iglesia (también impulsada por el Padre Pepe) llamada Escuela de Vida. Se trató de encuentros en los que se desarrollaron actividades que iban desde prácticas deportivas y artísticas, hasta talleres de periodismo, pasando por cocina y manualidades.

Yo tenía 14 años, 15, y me empecé a conocer con los chicos de Tres Rosas, detrás de la Iglesia, Riachuelo, Zavaleta. Hoy tengo 38, tengo amigos por toda la villa y la camino

¹¹ La expresión “gatillo fácil” es la denominación, de uso popular, que refiere a hechos de violencia policial. También se emplea en otros países bajo una denominación equivalente (*dedo frouxo* en Brasil, *easy trigger* en Estados Unidos). Siguiendo a Pita (2010), en su abrumadora mayoría las víctimas son jóvenes, varones, y provienen de los sectores populares. Según la Coordinadora contra la represión policial e institucional (CORREPI), en el año 2018 se alcanzó un pico de 489 casos de muerte a manos del aparato represivo. No existen estadísticas precisas que lo corroboren, pero suele ser determinante la “portación de rostro”, es decir, presentar rasgos que se condicen con el estereotipo del villero y que aumentan drásticamente las posibilidades de convertirse en una víctima.

de punta a punta. Solucionaron el problema, a largo plazo (entrevista a Oscar “Coto” Fernández, 13 de septiembre de 2018).

Al momento de realizar el trabajo de campo, los deslindes al interior del barrio seguían existiendo. Esto se confirmaba cada vez que algún habitante de la Villa 21-24 manifestaba con cierto orgullo que era capaz de caminar sin problemas por cualquier sector del barrio. Sin embargo, ya no existía aquella guerra entre bandas que convertían en habituales los disparos por las noches y los cadáveres en las madrugadas. Con esta experiencia como antecedente, resulta de sumo interés comprender el rol que en el barrio se le asignaba a la cultura en relación con la integración social. Una de las preguntas que guían este trabajo es precisamente sobre el rol que podía jugar un centro cultural instalado por el Estado nacional para suturar las fronteras sociales que configuraban la villa y su relación con el resto de la ciudad.

Lacarrieu (2010) plantea una “perspectiva ampliada, es decir, antropológica” del término cultura. Esta mirada, a diferencia de una restringida, estipula que lo cultural excede la producción y contemplación de bienes suntuarios y se relaciona más con la participación en las prácticas que hacen a la experiencia y sensibilidad sociales. En este sentido, la cultura puede cumplir un rol privilegiado a la hora de lidiar con problemáticas como las de las fracturas en el tejido social. Esto parecen indicar tanto iniciativas como las que llevó adelante la parroquia en la Villa 21-24, como la tendencia que a nivel nacional e internacional tiende a concebir a la cultura en tanto “herramienta de transformación, inclusión y desarrollo” (Lacarrieu y Cerdeira, 2016). En este sentido, el barrio que nos ocupa contaba con particularidades que lo volvían un lugar propicio para trabajar desde la cultura en pos de superar la situación de marginalización que vivían sus habitantes.

Superado en parte aquel miedo que mantenía a las personas en sus casas, llamaba la atención la cantidad de instancias de reunión y esparcimiento que se ofrecían en el barrio. Todas las personas entrevistadas coincidieron en ponderar el nivel de actividad que en este sentido existía en la Villa 21-24. Las opciones iban desde clubes donde se realizaban diversas prácticas deportivas, hasta talleres de escritura o producción audiovisual, pasando por clases de música, pintura, cocina o escultura, juntas para ver y debatir películas o discutir temas relacionados a la política local o nacional, entre otras tantas. En definitiva, una enorme variedad de actividades que podían ser realizadas con fines de entretenimiento, sociabilidad, militancia, capacitación y/o por vocación y placer.

En palabras de García Canclini (2004) “la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social”. Desde esta perspectiva, resulta comprensible que la cultura asumiera un rol clave en la cotidianidad de las/os habitantes de la

Villa 21-24 e incluso brindara herramientas para destrabar situaciones conflictivas como la guerra de bandas que vivía el barrio a su interior. Sin embargo, a medida que la cultura fue crecientemente vinculada al desarrollo y a la resolución de problemáticas sociales, así como fue progresivamente valorado “el papel de la diversidad [...] como derecho a la cultura” (Lacarrieu y Cerdeira, 2016), paulatinamente se tornó también escenario de nuevas disputas. Para dar cuenta de las diversas posturas, en líneas generales, se pueden tomar como referencia los paradigmas en cuanto a políticas culturales que postula García Canclini (1987). Los mismos describen un abanico que va desde la “democratización cultural”, ligada a la persistencia de la idea de difundir la llamada alta cultura, hasta la “democracia participativa”, que propugna la organización autogestiva de las actividades culturales por parte de los movimientos populares.

A continuación, tres historias protagonizadas por habitantes de la Villa 21-24 con las que tomé contacto durante el trabajo de campo para mi tesis de grado o mientras investigaba para este trabajo. Las reproduzco porque considero pueden entenderse como los primeros cimientos para que luego la Secretaría de Cultura de la Nación instalara en este barrio un gran centro cultural, “el primer edificio público con carácter cultural construido en una villa de emergencia”, según la por entonces presidenta Cristina Fernández. Se trata de mostrar que semejante política pública, como en general sucede, no nació *ex nihilo*, es decir por generación espontánea o decisión unilateral de un gobierno, sino que se insertó en un tejido social que le brindó las posibilidades de concretarse, tanto como el marco que determinó su posterior funcionamiento. Estos relatos dan cuenta de historias de vida, iniciativas y relaciones sociales que, de alguna manera, volvieron pensable y factible semejante empresa, tendiente a abordar desde la cultura, tanto problemáticas al interior de la villa, como con respecto a la integración social de las/os villeras/os, al tiempo que contenían el germen de potenciales conflictos. Podrían ser más, pero, como toda mirada supone un recorte, esta recopilación es también tan sólo un punto de vista.

2.2 Tres historias, un anhelo.

Como mencionado anteriormente, la Villa 21-24 parecía ser tierra fértil para promover actividades culturales por el prolífico escenario que presentaba. Sin embargo, quise incluir tres relatos que considero aportan a una imagen más acabada de las condiciones de posibilidad que derivaron en la construcción de la Casa de la Cultura en un viejo galpón ubicado sobre la Avenida Iriarte 3500. Se trata de biografías que de alguna manera tienen un punto de fuga común, ya sea por las acciones o los anhelos de sus protagonistas, las relaciones que se fueron tejiendo, o por cuestiones más simbólicas

que funcionaron como factor aglutinante detrás de un proyecto, como un “significante flotante”, en términos de Laclau (2005).

Me costó tomar la necesaria distancia de estos relatos y reconocer con Bourdieu (1989) que estas biografías constituyen siempre creaciones artificiales de sentido en la medida en que son selecciones de acontecimientos con una intención global. Por diversos motivos, las/os protagonistas de estas historias me generaban fascinación, lo cual difuminó el hecho de que mi interés, como investigador, tendía a coincidir con el de los propios creadores de los testimonios por aceptar el postulado del sentido de la existencia contada (Bourdieu, 1989). Lecturas críticas de este apartado que hicieron diversas personas, así como poner las historias en contexto y prestar mayor atención a cómo se insertaban quienes las contaron en la red de relaciones, permitió un mejor análisis de sus significados.

2.2.1 “El Paragua”

Cuenta la historia que Gustavo “el Paragua” Benítez llegó a la Villa 21-24 a fines de los 70, con apenas siete años de edad. Nada fue fácil para este joven y, no obstante, logró sobreponerse al punto de dejar tal legado que al presente es motivo de controversias. Su historia me recordó a la del Barón de Münchhausen, quien habría logrado salir de una ciénaga en la que había quedado atrapado, tirando de su propio pelo. Para mí esta biografía representaba de manera hiperbólica otras tantas historias que había conocido durante mi trabajo de campo. Como explica Arfuch (2017), “al poner en orden el relato de una vida, esa vida vivida se resignifica: elaborar la narrativa de una vida es parte de una búsqueda de sentido”.

Reconstruí este relato de carácter en cierta medida mítico a partir de tres fuentes principales, más allá de comentarios o entradas en redes sociales aislados en los cuales surgía el nombre del Paragua. En primera instancia, el documental “Vientos Limpios del Sur”, cuyo realizador es Víctor Ramos, también productor de “Nacionalidad: ¡Villera!”, entre otros corto- y largometrajes realizados en el barrio. La segunda fuente fue un artículo por Juan Mendoza llamado “La Pasión de los Heridos (la historia de Gustavo Benítez)”. Es de suponer que se basa, en gran medida, en el documental de Víctor Ramos. Finalmente, Mario Gómez, un reconocido habitante de la Villa 21-24 por su activismo en pos de sus derechos y los de sus vecinas/os y compañeras/os, al mencionar a Gustavo me aportó una mirada alternativa de la historia, reforzando a su vez la idea de que existía en el barrio disputas en torno de personajes emblemáticos y a los sentidos que encarnaban o no.

Gustavo nació a raíz de la violación que sufrió su madre en la casa de familia en la que trabajaba realizando tareas de limpieza. Siempre fue un chico revoltoso, constantemente estaba tratando de experimentar sensaciones extremas. Por ejemplo, se colgaba del tren que atravesaba la villa para arrojarse cuando llegaba a Iriarte. Este juego osado terminó cuando, en uno de aquellos saltos, no pisó bien al bajar y el tren le amputó dos dedos del pie.

De adolescente empezó a robar. Atracos importantes, fuera del barrio, después de los cuales, como Robin Hood, repartía parte del botín a sus vecinos¹². Así fue como terminó preso durante unos tres o cuatro años. Al salir de la cárcel estaba sumergido en un “mar de adicciones” por las que terminó internándose en una granja de rehabilitación¹³. Después de una larga ausencia, se lo volvió a ver por el barrio, aunque estaba muy cambiado.

Sus conocidos recordaban que se había convertido en evangélico y estaba “mucho más espiritual”. Era frecuente encontrarlo en compañía de su perro, al que había bautizado Siniestro. Javier, uno de sus amigos, comentó que “siempre lo veías hablándole a los pibes de los cuidados que tenían que tener con la falopa¹⁴ y con la calle”¹⁵. Empezó a trabajar como taxista adentro de la villa. En uno de los viajes fue interceptado por un chico que comenzó a disparar hacia el auto. Aparentemente, esta persona estaba enfrentada a muerte con el pasajero que Gustavo transportaba. En aquella época esto era muy habitual, “el barrio estaba picante, picante de verdad”, recuerda Javier. Era la época de la guerra entre bandas. El hecho es que uno de los tiros alcanzó a Gustavo en un ojo, dejándolo parcialmente ciego. Este nuevo infortunio lo llevó a pensar que era imperioso hacer algo para superar esta beligerancia al interior del barrio. Sintió la necesidad de juntar a “los pibes¹⁶” que se estaban matando entre ellos.

Gustavo edificó una loza encima de la casa donde vivía su familia e instaló las comodidades mínimas como para poder vivir allí. Era su refugio, y allí invitaba a los jóvenes del barrio. En el lugar se podía fumar marihuana sin quedar expuestos, pero Gustavo prohibió el consumo de cocaína y sus derivados, así como casi no se tomaba alcohol. Quienes frecuentaban aquel espacio contaban que como no había

¹² Es recurrente la figura de ladrones populares que se ganan el respeto y cariño de su entorno en base a lazos de solidaridad. Se pueden rastrear historias que emulan las de Robin Hood, de robar a los ricos para ayudar a los pobres, desde “Mate Cosido” hasta “El Frente” Vital, cuya vida y muerte relata Cristian Alarcón en la novela *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (Grupo Editorial Norma, 2003).

¹³ Surgidas luego de la apertura democrática en un contexto de visibilización del problema de las drogas en Argentina, y popularizadas a partir de la institucionalización del problema durante los años 90, las granjas constituyen dispositivos terapéuticos comunitarios de aislamiento, basados en una postura abstencionista – muchas veces vinculados con instituciones religiosas – (Camarotti y Güelman, 2013).

¹⁴ Forma de nombrar a la droga, especialmente a la cocaína.

¹⁵ La Pasión de los Heridos (la historia de Gustavo Benítez), 28 de agosto de 2017, Fundación Tomás Eloy Martínez, <http://fundaciontem.org/la-pasion-de-los-heridos-la-historia-de-gustavo-benitez/>

¹⁶ Así se llama coloquialmente a los jóvenes en Argentina.

escalera, se subía trepando por una soga. “Gustavo nos reunió a los peores; a los borrachos, a los drogadictos, a los chorros¹⁷, a los que no teníamos destino; y nos puso a trabajar por el bien común”, recordó Chiquitín, uno de quienes pasaba largos ratos en este lugar.

En estos encuentros se jugaba al ping pong y al ajedrez. Cuentan que hasta crearon un tablero para jugar al ajedrez de a cuatro. Parece que Gustavo había visto eso en una revista inglesa y, a pesar de no entender bien el reglamento por no dominar el idioma, reprodujeron el tablero y jugaban como les parecía a ellos. También se hablaba de política y de comprometerse por el bien del barrio. Tochiro, así le decían a Julio Zarza, el conductor del documental “Nacionalidad: ¡Villera!”, contó que estuvo un tiempo con aquel grupo pero que al poco tiempo lo dejó. “Era difícil, tus viejos te veían que estabas en esa banda y pensaban lo peor”. Es que allí se juntaban jóvenes que se habían ganado la reputación de asesinos. Algunos de ellos incluso enfrentados entre sí. Esto en el contexto de la verdadera matanza que, a fines de los 90 y principios de los 2000, según Víctor Ramos, se cobró más de 70 vidas (Entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio de 2018). Eran varios los que indicaron que el trabajo social de Gustavo representó el puntapié inicial para pacificar el barrio.

Corría el año 2001 y la crisis social y económica¹⁸ azotaba especialmente a barrios como la Villa 21-24. Gustavo le conseguía changas¹⁹ a la veintena de muchachos que se reunían con él. Cortaron árboles, limpiaron zanjas, arreglaron techos, etc. Además de mantenerse ocupados, ganaban algo de dinero para llevar comida a sus respectivas casas. Las tareas, así como los participantes, fueron multiplicándose. En cierto momento, como los camiones de basura no entraban a la villa, Gustavo decidió armar un carro y salir con algunos chicos, casa por casa, a recolectar la basura. La gente observaba que los servicios los realizaban jóvenes que no gozaban de la mejor de las reputaciones en la villa. El recelo y hasta el temor de algunos vecinos poco a poco fue transformándose en agradecimiento.

“Un día vino con un cuaderno y nos dijo que quería armar una ONG. Ninguno le creyó nada, nos cagábamos de risa. La mayoría ni sabía de qué les estaba hablando”, recordó Javier. No obstante, Gustavo comenzó a anotar en el cuaderno los datos personales de cada uno de los jóvenes que

¹⁷ Forma coloquial de llamar a los ladrones.

¹⁸ Desde el año 1998 la economía del país se encontraba en una profunda recesión. Desde 1991 estaba vigente la Ley de Convertibilidad, que establecía la paridad fija del peso argentino con el dólar estadounidense. Varios países de la región -entre ellos Brasil, el principal socio comercial de Argentina- realizaron importantes devaluaciones. En tanto el gobierno de La Alianza, que había asumido en 1999 con la promesa de sostener la convertibilidad, decidió aferrarse a la paridad con el dólar a pesar de que la situación se tornaba cada vez más crítica. Se sucedían los ministros de Economía que implementaban recortes cada vez más agresivos al presupuesto nacional, con sus consecuencias a nivel social y político. Finalmente, la crisis desató un estallido social en el año 2001.

¹⁹ Ocupación transitoria, por lo común en tareas menores.

integraba el grupo, que por ese entonces sumaban más de cien. “Buscó diez referentes para que cada uno trabajara a su vez con diez chicos en distintas tareas. Al principio, Gustavo quería que nos llamáramos los Heridos del Sur. Pero después propuso Vientos Limpios del Sur, porque él decía que el viento sur limpia todo”. No tengo en claro quién le brindó asesoramientos o cómo logró conformar la organización no gubernamental (ONG). La consecución de los proyectos que se proponía estaba, en los diversos relatos sobre su historia, siempre envuelta de un halo mágico que alimentaba el carácter mitológico de su persona.

Benítez se juntó con los referentes de las bandas que estaban enfrentadas entre sí, jóvenes a los que todos tenían miedo. Para Julio Zarza fue notable el cambio que experimentaron muchos de ellos a partir de la creación de Vientos Limpios del Sur:

el chabón que andaba siempre enfierrado²⁰ o con cadenas de oro porque le había salido bien un choreo²¹, de repente lo veías limpiando una zanja o pintando el frente de una casa... Gustavo tenía naturaleza de líder. Era alguien que podía hablar con un asesino que tenía [pedido de] captura o también con un chabón²² que no consumía nada de nada. Podía llegar a varias cabezas, (documental “Nacionalidad: ¡Villera!”, Capítulo 4: “Principio y fin”).

Convenciendo al dueño de Alegre Pavimentos, una empresa dedicada a elaborar y transportar hormigón, Gustavo consiguió que se asfaltase la calle Lavardén, una de las principales de la villa. “No sé cómo hizo, pero consiguió que le donara más de cuarenta camiones de hormigón con los que se hizo el asfalto”, relató Javier. Este fue un hito de enorme trascendencia para las/os vecinas/os y coronó una gesta social que se llevó adelante sin recursos ni estructuras pomposas.

Justo cuando Benítez sintió que se habían sentado las bases para comenzar a trabajar en alcanzar su sueño mayor, una serie de hechos desgraciados comenzaron a desmoronar los cimientos de su propia vida. La idea era, en unos galpones abandonados de la ex Dirección General Impositiva (DGI), crear una escuela de oficios. Por ese entonces aquel espacio estaba en manos de la mutual Flor de Ceibo, una agrupación de vecinos formada a principios de los años 70 por una imposición gubernamental para administrar la compra al Estado nacional de los terrenos en los que los habitantes del barrio habían emplazado sus casillas. Según me comentaron, no tardaron en aparecer las denuncias por arbitrariedades y estafas, luego la mutual fue intervenida judicialmente. Durante el trabajo de campo

²⁰ Refiere a que portaba un fierro, un arma.

²¹ Un robo.

²² Persona.

para esta tesis, la mutual seguía existiendo en estrecha vinculación con la junta vecinal, ambas de mala reputación entre la mayoría de mis interlocutoras/es.

No pude hallar registro sobre cómo la ONG se hizo de este espacio, pero en febrero de 2002, a semanas del llamado “Argentinazo”²³, y a pesar del intenso calor, comenzaron los arduos trabajos de limpieza del lugar. Hasta ese entonces, todos los logros habían sido producto del esfuerzo del grupo liderado por Gustavo y la colaboración de vecinas/os y empresarias/os de la zona. Benítez deseaba que también el Estado lo ayudara, pero lo que sucedió fue que, al tratarse de un Centro de Formación Profesional (CFP) y con el Programa Jefes y Jefas de Hogar²⁴ en el horizonte, el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires de alguna manera se apropió de la obra. Paulatinamente, los jóvenes de la ONG que se encontraban trabajando allí comenzaron a ser desplazados por personal especializado que llevaba el propio ministerio. Gustavo vivió esta situación como una gran frustración, ya que además del proyecto educativo, aspiraba a que la obra fuese una fuente de trabajo para los pibes de la villa. Según se lo presenta en el documental, varios de ellos volvieron a las esquinas y a consumir paco²⁵. Si bien esta práctica ya se había propagado de manera veloz por gran parte del barrio, en este caso pareciera tratarse más bien de una esquematización. Al presentar una relación causa-efecto, el realizador del film -quien lo produjo desde la asociación SOS Discriminación Internacional- seguramente quería alertar sobre las consecuencias del desempleo y la falta de perspectivas en los jóvenes habitantes de barrios marginales.

Prácticamente en paralelo, falleció su madre luego de haber quedado postrada un tiempo, producto de un ACV. Para peor, uno de sus hermanos menores había comenzado a consumir paco. Gustavo lo

²³ Gordillo (2001) define a los sucesos de fines del 2001 como un “argentinazo”, el “azo” sería una “...denominación utilizada para dar cuenta de acciones colectivas de gran impacto que implicaron a distintos actores sociales en confrontación con las autoridades...” (p. 12). Luego de una sostenida crisis económica, la demanda de dólares superaba ampliamente la capacidad del país de proveer dicha divisa. El entonces ministro de Economía, Domingo Cavallo, decreto un límite a la libre disposición de dinero en efectivo conocido como “corralito”. En protesta, amplios sectores de la sociedad se manifestaron en las calles golpeando cacerolas. Estos “cacerolazos” desembocaron en que, la noche del 19 de diciembre, el presidente De la Rúa anunciara en cadena nacional que había impuesto por decreto el estado de sitio. La protesta no amenguó, todo lo contrario. Un gran grupo de personas se concentró frente a la Casa Rosada exigiendo la renuncia del presidente y comenzando a corear una consigna que caracterizaría al movimiento: “¡que se vayan todos!”. La feroz represión policial, transmitida por todos los canales de radio y televisión, que incluyó el asesinato -a manos de las fuerzas de seguridad- de 39 personas, agudizó la situación que desembocó en la renuncia del presidente y su gabinete de ministros.

²⁴ Programa creado mediante el Decreto N° 565/02 para dar una respuesta a los altos índices de desocupación y pobreza, consecuencia de la severa crisis en la que estaba inmerso el país desde fines de los años 90. Esta política beneficiaba a los jefes o jefas de hogar desocupados con hijos menores a cargo otorgándoles una ayuda económica de \$150 (alrededor de 44 dólares estadounidenses, tres cuartas partes del salario mínimo de ese entonces). Los perceptores debían participar en actividades de capacitación o comunitarias como contraprestación. Las actividades de capacitación podían ser cursos de formación en oficios o saberes específicos, o la finalización de estudios básicos generales.

²⁵ Refiere a la pasta base de cocaína, una droga altamente tóxica y de bajo costo.

llevó a vivir con él para que no estuviera fumando en la calle. “Pero al tiempo Gustavo se engancha a fumar con el hermano”, contó Maxi según “La pasión de los heridos” (Mendoza, 2017). “Dejaba de fumar y ahí empezaba a estar bien un tiempo, pero después, a los quince días, ya estaba todo mal otra vez”. La realidad se volvió más oscura cuando este mismo hermano muere en sus brazos luego de haber sido baleado en medio de una pelea. A los pocos meses, otro de sus hermanos cae preso. Sin tiempo de poder recuperarse de estas desdichas, sufre la pérdida de un hermano más, que fallece al caerse de unas escaleras. Fue entonces cuando Benítez comenzó a hundirse estrepitosamente. Vendió la casa para gastarse la plata en drogas y volvió a caer preso.

Tras recuperar la libertad, las/os vecinas/os lo veían deambular por el barrio, pero era sólo una sombra de quien había sido. “Lo trataban como loco, los nenes le tiraban piedras. Pasó a ser como un linyera²⁶, como el viejo de la bolsa”, recuerda Julio Zarza. Sobre uno de sus hombros, sobresalía una protuberancia casi del tamaño de una pelota de fútbol. En el hospital donde fue internado le diagnosticaron un tumor maligno y lo desahuciaron diciéndole que sólo le quedaban unas pocas semanas de vida. Este momento del relato puede considerarse, retomando la estructura de las epopeyas clásicas, el descenso del héroe al inframundo, lo que hace su “renacer” más memorable y resalta sus valores.

En las peores condiciones llegó a la oficina de Víctor Ramos, dirigente político y cineasta a quien Gustavo conoció cuando se estaba rodando la película “La 21 Barracas”. Víctor lo llevó al Hospital Fernández, donde logró que quedara internado, aunque con un diagnóstico fatal e irreversible. Ante la imposibilidad de que permaneciera allí, Ramos habría sufrido un infarto acompañando a Benítez en el hospital. Finalmente, logró que lo aceptaran en el Hospice San Camilo, una pequeña casa ubicada en Olivos, un barrio residencial al norte del conurbano bonaerense. En este lugar, que albergaba a pacientes con enfermedades terminales para brindarles apoyo espiritual y emocional, Ramos le realizó a Gustavo una extensa entrevista. “En realidad hice esa entrevista como para que lo tuvieran más en cuenta –confesó Víctor– y terminó siendo el mejor documental que hice en mi vida”.

En este lugar, y a pesar de que la enfermedad avanzaba, Gustavo recobró el entusiasmo por trabajar para su barrio. María Cardozo fue una de las enfermeras que asistió a Gustavo todo el tiempo que vivió en el Hospice y fue también la que estuvo con él en el momento de su muerte.

Cuando él pudo aceptar que se iba a morir, es ahí cuando empieza a cambiar. [...] Una persona como él, que venía con una historia tan dura, de haber pasado muchas situaciones límite, y que no tuviera rencor para con la sociedad, y que, al contrario,

²⁶ Persona vagabunda, abandonada, que vive en la calle.

buscara poder mejorarla... Eso habla de la nobleza que él tenía. Porque nunca lo vi preocupado por él, siempre estaba pensando en la villa. Cuando podía se iba a la villa. Pero a lo último el físico ya no le daba y entonces pedía que lo llevaran en sillas de ruedas²⁷.

Gustavo vivió alrededor de un año en el Hospice. Falleció el 24 de febrero del 2009. Su obra continuaba activa y muy presente en la villa. La escuela de oficios que habían comenzado a construir en 2002 funcionaba, al momento de escribir este trabajo, como el CFP Número 9, dependiente del Ministerio de Educación e Innovación de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ubicado sobre la calle Río Cuarto, entre Montesquieu y Lavardén (la calle que Gustavo y compañía lograron asfaltar). Allí se dictaban cursos de diversos oficios para adultos con certificación oficial. A su vez, el CFP articulaba acciones con diferentes organismos que trabajaban en el barrio como el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la parroquia Nuestra Señora de Caacupé, o la ONG Fraternidad del Sur, patrocinada por Víctor Ramos. Las capacitaciones y talleres eran frecuentados por más de 400 personas.

Por otro lado, a metros del CFP 9 seguía funcionando Vientos Limpios. Esta ONG, también de estrecho vínculo con Víctor Ramos, trabajaba para “apoyar a los niños y las familias de la Villa 21-24”. Sus focos eran “la educación, la salud, la cultura, el medio ambiente y el apoyo a mujeres emprendedoras”²⁸. Había desde apoyo escolar hasta clases de boxeo, pasando por talleres culturales y un comedor para personas en situación de calle. Otra referente del barrio, Nidia Zarza, hermana de Julio Zarza, explicó en una entrevista para el programa Puerto Cultura, emitido en 2013 por Canal 9, que “Vientos Limpios sentó las bases de lo que son hoy los espacios comunitarios del barrio”. A esto había que sumarle que quienes formaron Vientos Limpios eran chicos muy conflictivos que a través del trabajo comunitario y actividades como jugar al ajedrez tocar instrumentos o debatir sobre política, habrían encontrado una manera de poder pacificar el barrio y progresar. El mayor legado de Gustavo Benítez, por tanto, se encontraba en el anhelo de cada uno de los jóvenes que lo frecuentaron y que, de manera silenciosa y en el más absoluto de los anonimatos, trabajaron día a día para cumplir con lo que su amigo alguna vez soñó; construir un lugar donde “las cosas no son de nadie porque son de todos”.

El relato presentado es, en gran medida, la reproducción de una versión de la biografía de Gustavo Benítez. Pero como comenté anteriormente, existen controversias. No tanto con respecto a la figura del “Paragua”, sobre la cual pareciera ceñirse de manera generalizada cierto aura mítico de referente

²⁷ Ramos, V. (2008): Documental Vientos Limpios del Sur, SOS Discriminación.

²⁸ https://www.facebook.com/vientoslimpios/about/?ref=page_internal

indiscutido del trabajo social en el barrio. Pero sí en relación con su legado. Otras voces, como la de Mario Gómez, dieron a entender que Gustavo fue abandonado cuando necesitaba ayuda y al final de su vida, cuando ya era tarde, utilizado como insignia por parte de una agrupación que quería aprovechar para sí su legado. Siguiendo a Meccia (2019), la construcción discursiva pone en escena “fuerzas” que se encarnan en la persona del protagonista de manera prototípica. En este caso, estas “fuerzas” se hacían extensivas a la labor de las ONGs vinculadas directamente con Víctor Ramos (SOS Discriminación, Vientos Limpios y Fraternidad del Sur), que ganarían en legitimidad al ser presentadas como la continuación del legado de “el Paragua”.

Esta historia me parece importante en dos dimensiones. Por un lado, el discurso sobre los hechos. Se trataría de la primera iniciativa por parte de una agrupación de vecinos para aprovechar con fines comunitarios los galpones abandonados o semiabandonados de la ex DGI. Los mismos se encontraban en una locación neurálgica, en la zona más transitada y, de algún modo, la cara del barrio. El lugar era visto como un peligro y una oportunidad por las/os vecinas/os. Había hierros oxidados, vidrios, basura, ratas. Incluso había quienes afirmaban que había sido tomado por un grupo de narcotraficantes. Sin embargo, tenía un potencial inmenso en caso de convertirse en un espacio abierto a la comunidad. En la dimensión de lo simbólico, considero que el personaje de Gustavo Benítez y sus logros en momentos en los que la convivencia en el barrio estaba fuertemente tensionada, sirvieron de inspiración para la gestación de nuevas iniciativas que apuntaran a trabajar con los jóvenes para mejorar la villa desde “adentro”. El trabajo del “Paragua” implicó tanto un diagnóstico sobre la situación que se vivía, como una propuesta para resolverla que fue reconocida por muchas/os a partir de los logros obtenidos. Comenzar a pacificar la relación entre los jóvenes fue uno de ellos, otras las iniciativas para mejorar los espacios públicos del barrio -el asfalto, la recolección de residuos, etc.- que redundaban en soluciones a problemáticas cotidianas de los habitantes de la Villa 21-24.

El valor biográfico, como señala Arfuch (2017) retomando a Bajtin, radica en la cercanía vivencial con el personaje, por más de que la historia siempre sea un punto de vista particular. En este sentido, se puede considerar que hubo una apropiación de la dimensión discursiva, la historia de Gustavo, para aprovechar su pregnancia y, de esa manera, fomentar y legitimar la labor de cierto grupo como la continuidad de aquella dimensión simbólica, los valores e ideales del “Paragua”, que marcaron el trabajo social dentro del barrio.

2.2.2 Arte Villa

Volviendo en el tiempo, el año 1983 estuvo marcado por el fin de la última y más funesta dictadura cívico-militar que gobernó a la Argentina. En palabras de Mario Gómez, a quien Inés Arteta (2016) llama “el vecino conocido por todos en el barrio desde hace más de 30 años”, finalizada la dictadura, el barrio había quedado asolado. “Acá hubo erradicación. Tiraban las casas y las familias que quedamos, que resistimos, como que quedamos desbastados, acá no se permitía en esa época la autogestión. Nosotros en el barrio siempre fuimos autogestivos”²⁹. La tradición autogestiva se relaciona tanto con las políticas netamente ofensiva de los gobiernos militares, como con la nula o escasa acción por parte del Estado una vez restaurada la democracia. En las postrimerías del así llamado Proceso de Reorganización Nacional, Mario junto a algunos vecinos formaron una cuadrilla para hacer el tendido eléctrico en todo el barrio. En ese grupo había un hombre de contextura grande, nariz ancha y sonrisa bonachona. Se trataba de Julio Arrieta. “Julio en ese entonces [...] no era ducho en lo que es electricidad, pero colaboraba y su aporte era impactante. Nosotros no teníamos para comer y él de la nada aparecía con el guiso carrero³⁰”, comentó Mario.

Cuando se inauguró la luz, hicimos un festival en el que colaboraron artistas de fuste como Teresa Parodi, Piero, Antonio Tarragó Ros, Raúl Carnota, el Chango Farías Gómez, Mirta Piren, gente de la cultura que siempre tuvo un gran compromiso con lo social. En ese gran festival el maestro de ceremonia, el animador, el anunciador, el todo,

²⁹ Al analizar las políticas de erradicación de villas de la ciudad de Buenos Aires en el periodo 1977-1981, Bellardi y De Paula (1986) afirman que “constituyó la máxima expresión de una voluntad de poder para llevar a cabo el proceso de segregación residencial”. Así, la erradicación “representó un punto de inflexión con respecto a los programas implementados por gobiernos anteriores, fuesen ellos civiles o militares”. El organismo estatal encargado de implementar dicha medida, la Comisión Municipal de la Vivienda (CMV) se basaba en la “amenaza para la calidad de vida de la población de la ciudad” y por lo mismo la meta de la nueva política de erradicación fue “dar por finalizado el problema de las villas en un plazo no mayor de cinco años” (Bellardi y De Paula, 1986).

Oszlak (1983) añade que esta iniciativa se asentó sobre una “concepción autoritaria” que observa a la ciudad como “el lugar de residencia propio de la ‘gente decente’, como la ‘vidriera del país’, como el ámbito físico que devuelve y reafirma valores de orden, equidad, bienestar, pulcritud”. En dicho ámbito debían invisibilizarse “la pobreza, la marginalidad, el deterioro y sus epifenómenos (delincuencia, subversión, desborde popular)”.

Como señala Blaustein (2001), los habitantes de las villas no fueron trasladados al terreno propio ni regresados a la provincia o país de origen, tampoco se habían trasladado por sus “propios medios”, como enunciaba la CMV. Eran llevados por la fuerza hacia villas del conurbano bonaerense, lo que generó la queja de varios intendentes, que veían aumentar la población de barrios ya existentes y surgir otras nuevas.

Siguiendo a González Duarte (2015), si bien la erradicación masiva tuvo lugar durante la dictadura militar, la idea de terminar con las villas se instaló en los diferentes gobiernos sucesivos.

Muchos nombres de barrios, como el de la Villa 21-24, llevan aún la numeración puesta por el Estado. Según Cravino (2008), esta era una práctica militar para delimitar el terreno y establecer tácticas concretas de erradicación. Estas denominaciones pasaron a formar parte de la identidad barrial y fueron reapropiada por sus habitantes.

³⁰ Guiso de diversas verduras con las que se cuente al momento de su preparación.

era Julio. Una persona con una capacidad comunicacional, uno de esos talentos que salen muy de vez en cuando, (entrevista a Mario Gómez, 17 de marzo de 2018).

Julio Arrieta nació el 7 de noviembre de 1950 en la Ciudad de Buenos Aires. Vivía en el barrio de Belgrano donde iba a la escuela Calixto Muñiz³¹. A los ocho años sus padres se separaron. Con su mamá se mudaron al Albergue Warnes, un inmenso edificio construido en 1952 para que se convirtiese en el hospital de niños más importante de Latinoamérica y uno de los más completos del mundo. Con el derrocamiento de Perón, en 1955³², y a un año de su finalización, el proyecto fue paralizado y a partir de 1957 comenzó a ser ocupado por familias carenciadas. Un tiempo después, su madre formó una nueva pareja. Este hombre maltrataba tanto a Julio que, con tan sólo 13 años, se fue a vivir sólo a la calle.

Yo me crié en la calle. He comido cosas del suelo porque tenía hambre. Yo dormía en las plazas, me hacía pis encima, me secaba con el sol. Gracias a Dios, a pesar del hambre, nunca robé. Jamás robé, nunca, pero nunca. [...] Fui preso un montón de veces. Me agarraba la policía en la calle durmiendo y me llevaba preso, (entrevista a Julio Arrieta, 9 de junio de 2010).

Según comentó, Julio siempre tuvo la curiosidad y la ambición para aprender, para “cultivarse”. La idea de que la educación era el camino hacia un porvenir mejor estaba fuertemente arraigada en él. Esto lo remarcó contando que leía los diarios con los que luego se tapaba para dormir.

Abrió puertas de taxis a cambio de monedas, vendió diarios, lustró zapatos, limpió las salas de los cines de la Empresa Lococo, trabajó como carnicero en el Mercado El Progreso. Desde muy joven estuvo en pareja. A los 15 se juntó con una mujer de 31 años. “Inconscientemente buscaba un refugio”, explicó Julio. En algún momento recaló en la Villa 21-24 de Barracas. Allí llegó a tener en total 12 hijos con cuatro mujeres. Subsistía trabajando como albañil, pero él sentía que había algo más, que podía dedicarse a una actividad que le causara mayor placer y, además, respondiera a su inquietud por poder ayudar de alguna forma a sus familiares y vecinos tal como había hecho durante la instalación del tendido eléctrico. A su vez, la extroversión y la buena fe con la que dijo siempre haberse manejado le valieron la confianza y el cariño de muchas/os de las/os habitantes del barrio.

³¹ Blog de Julio Arrieta: <http://julioarrieta.blogspot.com/>.

³² El 16 de septiembre de 1955, la autodenominada “Revolución Libertadora” derrocó al presidente constitucional, Juan Domingo Perón, para instalar una violenta dictadura cívico-militar de carácter antiperonista y anticomunista.

En 1983, y probablemente aprovechando su capital social (Bourdieu, 1979) comenzó a militar en el Partido Justicialista. De esta manera pretendía colaborar con sus familiares, vecinas/os, a la vez que continuaría extendiendo su red de relaciones, tanto al interior del barrio, como también hacia “afuera”.

Fundé la Unidad Básica³³ 26 de Julio, que acá en la Villa Barracas estaba en mi casa. Y en el '94 la cerré porque era estúpido mantenerla abierta para nada, porque no conseguí darle nada a la gente, ninguna respuesta, ninguna cosa. Solamente existía, era solamente mantener un grupo de jóvenes para que vayan a pintar, para que vayan a tocar el bombo, (entrevista a Julio Arrieta, 18 de diciembre de 2010).

Con el correr de los años, Julio se fue desencantando con respecto a la política partidaria. Su deseo era apoyar a sus vecinas/os, mejorar su calidad de vida. Sin embargo, esto no ocurría y frecuentemente se sentía usado por el político de turno. Frederic (2017) señala que, en los noventa, bajo la presidencia de Carlos Menem, se habría producido una pérdida de los lazos ideológicos e incluso del compromiso personal, en la actividad política. En este marco, describe el desencanto de muchos militantes de base lomenses que provocaron “reacciones que iban desde el éxodo, la resistencia pasiva, al desafío público” (Frederic, 2017).

Casi en paralelo a la apertura de la Unidad Básica, en 1984, comenzó a actuar como payaso. Él cuenta que un día “despertó el artista dormido que llevaba dentro”. “Al ver que no había ningún tipo de propuesta ni artística ni cultural gestada en el barrio y por el barrio”, junto a su hijo Christian decidió salir en busca de “las sonrisas de chicos de la villa”. Así nació un grupo de payasos que Julio integraría junto a algunos de sus hijos. Durante mi trabajo de campo, varias personas a las que les mencioné a Arrieta instantáneamente lo asociaron cariñosamente con “el payaso”.

Julio comenzó a estudiar teatro con Norman Briski³⁴. Más allá de la curiosidad y las ganas de aprender que declaraba siempre haber tenido, no tengo en claro cómo llegó a este curso de actuación, pero estimo que en eventos como el festival de inauguración del tendido eléctrico y por su militancia política, llegó a establecer vínculos con diversos artistas que pudieron haberlo referido a Briski. Luego, más precisamente el 7 de noviembre de 1987, Julio fundó el Grupo de Teatro Vocacional Villa 21 de Barracas con el fin de retransmitir lo que había aprendido durante su estudio. De allí en más, según recordó, su casa se fue convirtiendo en un centro cultural y él en una referencia barrial

³³ “Las unidades básicas han sido, desde su creación durante el primer gobierno del general Perón, la forma institucional mínima de la organización territorial del Movimiento Peronista. Suelen funcionar en pequeños locales comerciales o a veces en viviendas particulares. Sus miembros, son vecinos del barrio en el cual se localizan” (Frederic, 2017).

³⁴ Norman Briski es un reconocido actor, director teatral y dramaturgo argentino.

para quienes deseaban participar de un taller de actuación. Sus familiares y vecinas/os acudían a las clases por vocación, para distraerse de las problemáticas de la vida cotidiana y/o para mejorar la forma en la que se expresaban frente a otras personas. Por esos años, las actividades desarrolladas por el Grupo de Teatro incluían: el dictado de talleres, el teatro callejero en el que representaban tanto obras clásicas como guiones originales, algunos, incluso, premiados³⁵.

En 1990, Julio se dio otro gusto: creó “Los Compadritos de Barracas”, aparentemente la primera murga de la Villa 21-24. La misma llegó a tener casi 400 integrantes y era tanto un ícono del barrio como también “la voz que gritaba a los cuatro vientos la realidad que vivían los habitantes de la villa a diario”, tal como la describió uno de sus hijos. A su vez, Arrieta resaltaba siempre el hecho de que todas las actividades las realizaban de manera independiente. Esto es, sin padrinos ni subsidios ni auspiciantes de ningún tipo. La comparación era con otro espacio cultural que crecía en el barrio; Fraternidad del Sur. “Acá hay una pelea sórdida de grupos, cada cual quiere encaramarse como el mejor y el director de algo dentro de la villa” (Entrevista a Julio Arrieta, 18 de diciembre de 2010). Julio por un lado consideraba que le copiaron la idea e instalaron su propia “escuela de cine” a modo de competencia, socavando su carácter de referente barrial -rol que evidentemente le resultaba sumamente importante-. Por el otro, recelaba del hecho de que Fraternidad del Sur estuviera apadrinada por una persona de “afuera”. Una persona que hacía cine, tenía plata e importantes vínculos políticos. Esta persona era Víctor Ramos.

La cantidad de integrantes del Grupo de Teatro se incrementó considerablemente a principios de la década de los '90, cuando en la industria audiovisual argentina se comenzó a desarrollar un particular interés por representar historias vinculadas a la marginalidad, la decadencia social, los descartes del capitalismo y, hacia fines de la década, la crisis político-económico-social que golpeó al país y sus consecuencias. Entre mediados de los '90 y fines de la década de los 2000, el Nuevo Cine Argentino (NCA) y sus derivados que se tradujeron en series televisivas, miniseries, unitarios, videoclips y publicidades, se convirtió en la corriente hegemónica de la industria audiovisual (Gentile y Steinberg, 2017).

Una de las características del NCA fue el abordaje de estas temáticas desde un pretendido enfoque realista. Esto llevó a los directores y las productoras audiovisuales a buscar personas que pudieran encarnar personajes marginales de un modo que pudiera considerarse verosímil. Esto es, que contaran con ciertas características presentes en el estereotipo que sobre los sectores populares tenían las clases medias y altas, a quienes se dirigían las películas, series, videoclips, publicidades, etc. Es en este

³⁵ Por ejemplo “Mediodía en la villa” (Julio Arrieta) que ganó el Concurso Ciudad de Buenos Aires 1991 - Primer Festival de Barrios Porteños.

contexto que el Grupo de Teatro Villa 21 Barracas encontró la posibilidad de incursionar en el mundo del cine y la televisión sacándole provecho a rasgos físicos y del habla que habitualmente les jugaban en contra³⁶. Así, desde 1991, año en que participaron en los largometrajes *Después de la tormenta* (Bauer, 1991) y *Las tumbas* (Torre, 1991), Julio Arrieta y su grupo lograron formar parte de todo tipo de producciones de la industria audiovisual argentina y hasta internacional. Rápidamente, el director del grupo vislumbró que su interés por la actuación se podía convertir en un ingreso económico adicional para él, su familia y las personas que quisieran participar. “Que sea una herramienta de trabajo y que, en alguna medida, la gente se beneficie también con esto”. (Entrevista a Julio Arrieta, 8 de julio de 2010).

Julio Arrieta se convirtió en un contacto importante para las productoras. Además de realizar castings en el barrio para proveerlas de actrices y actores con las características que estaban buscando, comenzó a ampliar la gama de servicios ofrecidos. Estos incluían búsqueda de locaciones, seguridad y hasta “catering” en la villa. Así, el Grupo de Teatro se convirtió en Arte Villa Producciones. Según sus palabras, Julio se posicionó como “una especie de manager de actores villeros”, ya que además de las actividades anteriormente mencionadas, Arte Villa hacía las veces de sindicato paralelo, peleando el cachet de las/os trabajadoras/es que aportaba a la industria.

“Yo encontré en el Grupo de Teatro lo que no me estaba dando la política”, manifestó Arrieta (entrevista a Julio Arrieta, 18 de diciembre de 2010). Refería a la posibilidad de ayudarle a su familia y vecinas/os mediante trabajos relativamente bien remunerados en la industria audiovisual, al tiempo que la política partidaria, desde su punto de vista, sólo le demandaba sin ofrecer a cambio más que promesas incumplidas. “Ahora se invoca a la cultura para resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y de la política”, señala Yúdice (2002) en consonancia con esta afirmación.

La inclusión de Arte Villa no se dio sin contradicciones y sucesivas reformulaciones de los objetivos que perseguía el colectivo en cuanto a maximizar sus beneficios en la medida que el contexto se lo permitiera. Sin dudas, las condiciones de oportunidad dependían de la industria audiovisual. De hecho, ya hacia la segunda década del siglo XXI la demanda bajó considerablemente y el grupo liderado por Arrieta no contaba los medios para contrarrestar esta situación. No obstante, esto no significa que no hayan podido capitalizar la experiencia. Seguramente el principal de los beneficios

³⁶ Se suele llamar “portación de cara” a la discriminación que sufren personas de tez oscura, falta de piezas dentarias, tatuajes, cicatrices, cierta forma particular de hablar, ropa deportiva, etc. Poseer estos rasgos es un lastre para las personas que lleva a su marginación social. Las consecuencias van desde la dificultad para conseguir un trabajo, hasta el permanente hostigamiento y la criminalización por parte de las fuerzas de seguridad.

fue todo lo que aprendieron y la certeza de que, a través de actividades culturales como lo es la actuación o la redacción de guiones, podían influir en mejorar las condiciones de vida para sí mismas/os y su entorno. Esto lo lograrían generando ingresos económicos mediante una actividad que realizaban vocacionalmente y que era un aliciente para la muchas veces golpeada autoestima, pero también difundiendo representaciones alternativas de las/os villeras/os para intentar contrarrestar los estereotipos estigmatizantes que solían circular. Julio Arrieta vislumbró esta posibilidad tempranamente y, al menos en la Villa 21-24, se lo podía considerar un pionero en lo que respecta al trabajo cultural con fines sociales. Consciente de los alcances la labor que venía realizando y con el fin de potenciarla, su gran anhelo era crear un centro cultural en el barrio. En una entrevista que le realizó una productora explicó:

Necesitamos un galpón donde hacer teatro, donde el adolescente tenga un lugar de participación, un lugar donde poder llegar y no pararse en la esquina y terminar tomándose una cerveza por no saber qué hacer con su vida. En este predio, [se refería a los depósitos fiscales abandonados de la antigua DGI sobre la Avenida Iriarte] podríamos construir un galpón para hacer todos los tipos de expresiones culturales: danza, coro, murga, teatro, taller de costura para poder crear la ropa para el teatro y la murga, taller de computación para poder escribir nuestros propios libretos. Yo lo que necesito es que Arraigo³⁷, Nación, Municipalidad o el ente al cual pertenece este predio, nos lo ceda para hacer el centro cultural. Quiero exhibir nuestra manera de ser, nuestra forma de vivir a través de las cosas que hacemos. El teatro, la televisión, el cine, ¿van a salvar a la gente de la villa? No lo sé. Es una alternativa más. La historia la tenemos que cambiar entre todos. No sé si llegaremos a conocer el cielo, pero el infierno ya lo conocimos³⁸.

La idea de mostrar a la sociedad en general cómo son y cómo viven las/os villera/os daba cuenta de que la cultura era concebida como una vía para alcanzar la integración social a partir de reunificar lo que por prejuicios, miedos y desconocimiento estaba dividido. Se trataría de una herramienta más para superar la situación de marginalización -y sus terribles consecuencias- que, en general, vivían las/os habitantes de las villas.

³⁷ El Programa Arraigo fue implementado desde 1992 por el gobierno nacional con la intención de regularizar los dominios en las villas. Las tierras ocupadas eran adquiridas por el Estado nacional para luego ser vendidas a los habitantes de los barrios a través de un sistema de cuotas.

³⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=OuCzMUEv6rE&index=9&list=PLsTsTn4AhhFWX877uVPB0oCLzTqiOeBdt>.

Julio Arrieta falleció el 6 de julio de 2011. No llegó a cumplir su sueño de ver un gran centro cultural en el barrio, pero su legado seguía muy presente en sus familiares y aquellas/os vecinas/os que lo conocieron y apreciaban. Es que por idealismo u oportunismo (o más bien ambos), logró algo antes impensado; ayudarles a los suyos mediante actividades culturales como la actuación o escribir el guion para una obra de teatro. Personas que fueron parte de este proceso nos contaron que la paga por su trabajo actoral les era de gran utilidad, pero insignificante al lado del orgullo y la felicidad de poder desempeñarse haciendo algo que consideraban su vocación. Actualmente, son muchas las personas que ven las diversas actividades culturales que se pueden realizar en el barrio como un camino para mejorar sus vidas. Esta idea es también sobre la que se basó un proyecto como el de la Casa de la Cultura. Sin dudas, Julio tuvo mucho que ver con todo esto.

2.2.3 Fraternidad del Sur

Hija de padres paraguayos, Nidia Zarza era la segunda de siete hermanos. Nació en 1973, en Lima, provincia de Buenos Aires, a donde la pareja proveniente del interior del Paraguay se radicó en busca de trabajo. Julio, uno de los hermanos menores de Nidia, nació prematuramente y la familia se trasladó a la capital para internarlo y que tuviera posibilidades de sobrevivir. Así fue como arribaron a la Villa 21-24.

La pareja, especialmente la madre, hizo un gran esfuerzo para que las/os chicas/os recibieran la mejor educación posible. Nidia fue a un colegio de monjas situado por fuera del barrio. Esto le aportó, desde pequeña, contacto con otro entorno y una visión cabal de las vicisitudes de vivir en una villa. Por un lado, tenía recuerdos casi idílicos de su infancia en el barrio, que era un punto intermedio entre la ciudad y el campo. Jugaba con los demás chicos, se bañaban en un piletón que se formaba en un caño roto que desembocaba en el Riachuelo, la familia criaba gallinas y sembraba maíz. Por el otro, con los años, ya en la adolescencia, fue confrontada con los contrastes sociales. No poder acceder a ciertos bienes que ostentaban sus compañeras la frustraba y la hacía sentir insegura. Se fue convirtiendo en una “mentirosa compulsiva”, tal como le manifestó en el programa televisivo Puerto Cultura al conductor, Jorge Coscia. Mentía sobre su dirección y en general para poder llegar a ser aceptada por sus pares.

Nidia participaba de diversos talleres culturales en la parroquia Nuestra Señora de Caacupé. Recuerda como un momento bisagra de su vida cuando, junto a los curas villeros, fue por primera vez al centro oficial de la ciudad. Ella tenía 12 años cuando visitaron el Teatro Colón. Esa experiencia, la puesta en escena, todo lo que implicaba el lugar, le “explotó la cabeza”. Fue un descubrimiento que, según

comentó en una entrevista para el multimedios villero Mundo Villa³⁹, le hizo sentir que la cultura tenía que ser “algo transversal, algo que unifique a las personas, sin cuestionamientos”.

Además de los talleres en la parroquia, Nidia comenzó catequesis y participó de las clases de teatro que en el barrio daba Julio Arrieta. Desde joven sentía la vocación de compartir con los demás el refugio que para ella significaba la parroquia y las vivencias que hacía a través de actividades culturales. La situación de enunciación, vinculada al programa televisivo de Jorge Coscia, por entonces secretario de Cultura, y al diario ligado a Víctor Ramos, contribuye a una visión legitimista (Grignon, C. y Passeron, J., 1991) que valorizaba especialmente la “alta cultura” a partir de describir su formación escolar y aquella visita al Colón como bisagras en su trayectoria. A su vez, reforzaba el valor asignado a la cultura y destacaba la vocación de servicio como motores de lo que sería la posterior militancia de Nidia.

No pude obtener precisiones en cuanto a por qué vía, pero alrededor del año 1997 se incorporó al recientemente constituido Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI). Allí entró en contacto con Víctor Ramos, impulsor de la creación de este organismo y su interventor, primero, y presidente, después. En el marco de un proyecto contra la discriminación urbana, y a pesar de lo difícil que le resultó en un principio, Nidia comenzó a trabajar en su barrio, la Villa 21-24. Víctor recuerda que “eso fueron las semillas del trabajo cultural ahí” (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio de 2018).

Víctor Ramos dejó la presidencia del INADI en el año 2000. Poco tiempo después, fundó la organización no gubernamental SOS Discriminación Internacional, la cual presidía al término de mi trabajo de campo. A través de esta empresa buscaba “contribuir para la construcción de una sociedad integradora, justa y solidaria”. Con ayuda de SOS Discriminación Internacional, un subsidio de Corporación Buenos Aires Sur⁴⁰, la participación de sus hermanos y compañeros de militancia de la agrupación Patria Grande⁴¹, Nidia Zarza fundó en 2004 Fraternidad del Sur. Según manifestó, esta organización

³⁹ Al momento de realizar este trabajo, Mundo Villa constaba de un periódico y un canal de televisión homónimos, así como de Mundo Sur FM 106.5. Se centraba en noticias de las principales villas en la ciudad de Buenos Aires.

⁴⁰ Es una Sociedad del Estado dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Su responsabilidad primaria es la de “desarrollar actividades de carácter industrial y comercial y explotar servicios públicos con el objeto de favorecer el desarrollo integral humano, económico y urbano de la zona [sur], a fin de compensar las desigualdades dentro del territorio de la Ciudad” (<https://www.buenosaires.gob.ar/desarrolloeconomico/corporacion-buenos-aires-sur-se>).

⁴¹ Patria Grande es una agrupación política de orientación peronista que sigue la concepción latinoamericanista de Jorge Abelardo Ramos y la denominada Izquierda Nacional. Víctor Ramos es su principal referente. Si bien en su página web (<http://www.patriagrande.com/>) presenta firmantes de todo el país y Latinoamérica, su

nace por la necesidad misma de realizar actividades, yo tuve la oportunidad como habitante de la villa de poder ver otras expresiones culturales y quería compartirlas, que otros jóvenes experimenten lo que yo pude conocer. Hay mucha gente que siempre tendió redes y que brindó herramientas para poder acercarnos desde la villa hacia lo exterior que a veces pareciera nos separa un abismo⁴².

Si bien también en este caso la cultura es entendida como el vehículo para estrechar la división entre villeras/os y no villeras/os, siguiendo las palabras de su fundadora, el objetivo de la organización era acercarse al resto de la sociedad a partir de brindar acceso a expresiones de la cultura oficial - entendida como la cultura hegemónica, regida por los parámetros de las clases dominantes- y que ésta brindara una suerte de idioma común a partir del cual se pudiera dar el entendimiento. Fraternidad del Sur era una escuela de artes que comenzó ofreciendo talleres de fotografía, música y actuación para adolescentes en la Villa 21-24. Con el tiempo llegó a tener más de 20 talleres culturales y fuertes vínculos con organizaciones similares de otras villas. En 2007, con apoyo de SOS Discriminación Internacional y la dirección de Víctor Ramos, Nidia produjo y condujo un documental sobre la vida cotidiana y la actividad comunitaria en las villas de la Ciudad de Buenos Aires. “Villera Soy” fue la primera gran producción audiovisual que realizó Fraternidad del Sur.

Ya en 2009, la escuela de artes participó en la realización del documental “Nacionalidad: ¡Villera!” sobre la historia de la Villa 21-24 y la vida en este barrio. También en este caso, Nidia se encargó de la producción, al tiempo que Julio Zarza, quien evidentemente sobrevivió el nacimiento prematuro, es el protagonista. La serie de cuatro capítulos fue dirigida por Bruno Stagnaro⁴³ -prestigioso director cinematográfico, ícono del Nuevo Cine Argentino- y emitida por Encuentro, el canal educativo del Estado argentino.

Nidia, como también Julio Arrieta, quería dar visibilidad a las/os villeras/os en el resto de la sociedad. Esta estrategia respondía al diagnóstico de que existiría un abismo entre la villa y el “afuera” que debía ser eliminado a partir del conocimiento mutuo y demostrando que, más allá de las diferencias,

presencia se concentra en la Ciudad de Buenos Aires y, más precisamente, en las principales villas. Esta agrupación no tiene vínculo, en todo caso su relación gira en torno a la disputa por el territorio, con el Frente Patria Grande. Esta agrupación comenzó siendo parte de la izquierda popular, vinculada al Movimiento Socialista de los Trabajadores (MST), para luego acercarse a sectores más ligados al kirchnerismo. En 2018, encabezado por Juan Grabois, referente de la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), apoyó una eventual candidatura presidencial de Cristina Fernández.

⁴² “La cultura es una herramienta que fortalece y empodera”, 19 de noviembre de 2017, Mundo Villa, <https://mundovilla.com/article.php?idArticle=3612>.

⁴³ Bruno Stagnaro es un cineasta argentino reconocido por dirigir la multipremiada *Pizza, birra, faso*, de 1997 y haber sido el escritor y director de la serie de televisión *Okupas*, por la que fue galardonado con el premio Martín Fierro al mejor director de la televisión argentina del año 2000.

prevalecerían las similitudes. Dicha idea, y la consecuente metodología de trabajo, ligaban a Fraternidad del Sur con la ONG SOS Discriminación, presidida por Víctor Ramos, quien buscaba promover organizaciones locales afines con su proyecto político. Sin embargo, la escuela de cine también realizó una producción en la que el objetivo de promover la integración urbana pareciera haberle cedido el paso a fines más ligados a masificar el público replicando las representaciones que habitualmente suelen difundir los medios de comunicación hegemónicos.

La referencia es para “La 21 Barracas”, un largometraje filmado íntegramente en la Villa 21-24, en el que todas las actrices y los actores eran vecinas/os del barrio y cuyo guion fue escrito, basado en hechos realmente ocurridos⁴⁴, por las/os jóvenes que participaban de los talleres de cine y artes audiovisuales. La historia es una especie de Romeo y Julieta contemporánea adaptada al lugar en el que transcurre. Un integrante de la banda del “Gordo” Miguel, oriundos de la Villa 21, presuntamente secuestra, viola y asesina a la hermana de la novia de “Tochiro”, interpretado por Julio Zarza. Por tanto, éste y su banda se ven en la obligación de vengar a la familia de la víctima y vindicar el orgullo de su barrio, Valentín Alsina (del otro lado del Riachuelo, en la provincia de Buenos Aires). Las escenas transcurren en los pasillos de la villa o en el puente ferroviario que cruza el río. Al ritmo de un rap que habla de matar a sangre fría se ve como un grupo de ladrones asesina a un transa⁴⁵, sus enemigos habituales. Otro tema de rap dice “nos gusta abrir fuego y después salir en los noticieros”.

El barrio es mostrado como un territorio regido por códigos muy diferentes a los del resto de la ciudad. Todos parecen tener armas, al punto de que se ven dos chicos muy chiquitos jugando con una pistola. Dado el abandono por parte del Estado, la justicia es llevada a cabo por mano propia, y así reza la letra de un tema musical que explica que ante la falta de ley se deben respetar los códigos del lugar. No obstante, en una entrevista para una revista de la Secretaría de Cultura, el director del film resumía su mensaje como “no a la justicia por mano propia”. Otra de las canciones que forman parte de la banda sonora de la película es “Villero soy”, de Cristian Rey -nombre artístico de Cristian Heredia, quien unos años más tarde se convirtiera en presidente de la Junta Vecinal-, habla de la discriminación que sufren los habitantes de las villas por los prejuicios de las clases medias y altas. En este sentido, Víctor consideró que “la batalla es cultural y mediática” y que la película sea vista permite “hablar de la falta de inversión en el barrio por parte de áreas como Cultura o Desarrollo Social”.

El rodaje de la película le valió a Fraternidad Sur no tan sólo notoriedad, sino también, y tal vez este fuera el principal beneficio que generó la producción, lo que Víctor Ramos llamó una “base

⁴⁴ “El cine es una herramienta política para el trabajo social”, en *Nuestra Cultura* N°1, diciembre de 2009. (https://issuu.com/secretariadecultura/docs/revista_nuestra_cultural1)

⁴⁵ Vendedor de drogas.

estructural”. Esto era, además del crecimiento de las actividades culturales como los talleres de cine, fotografía y periodismo, un vínculo con algunos personajes de peso al interior de barrio. “Ya eran amigos, todas estas bandas. Decían ‘Víctor, ¿cuándo vamos a hacer la película, una de verdad?’”, contó Ramos. “Para mí el cine es una herramienta política para el trabajo social”, expresó, dejando en claro que veía en las diversas actividades culturales que llevaba adelante en el barrio mucho más que esparcimiento o expresión estética.

En su intención de zanzar la distancia entre las villas y el resto de la ciudad, Fraternidad del Sur siempre contó con el apoyo de estructuras externas al barrio que no sólo le facilitaban recursos económicos, sino que también le permitían alcanzar mayor exposición tanto al interior como hacia “afuera” de la Villa 21-24. Fue determinante el padrinazgo de Víctor Ramos, quien mantenía una relación de amistad con Jorge Coscia. Éste presidió, entre 2002 y 2005, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), entre 2005 y 2009 fue Diputado Nacional y presidente de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, y se desempeñó como Secretario de Cultura de la Nación entre 2009 y 2014. Este y otros vínculos no resultaban menores para comprender los apoyos que Víctor pudo lograr para la escuela de artes, especialmente desde diversas esferas del gobierno.

Promediando el año 2008, en un acto realizado en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA, Nidia, junto a autoridades de la institución, familiares y amigas/os, inauguró el primer cine en una villa argentina. Se trataba de una cómoda sala para 120 personas instalada en el segundo piso de la casa familiar de los Zarza. “El cine va a ser un escape para los residentes de la zona. Es lo mejor que ha pasado en mucho tiempo”, comentaba Nidia al diario Clarín. En tanto Víctor recordó orgulloso: “comparamos terciopelo rojo, lo mejor. Impactaba. Subías esa escalera y de golpe, “¡wow!”. Eso fue muy lindo. El cine, la película, los documentales”, (entrevista a Víctor Ramos 5 de julio de 2018).

Cuando comenzó a trabajar en el INADI, Nidia consiguió una beca en la Universidad de Palermo para estudiar Derecho. Esta formación, sumada a su trabajo en la ONG, su militancia política y sus contactos tanto al interior del barrio como con algunos entes gubernamentales, la convirtieron en una influyente referente local. Consciente del alcance del trabajo que realizaba y a tono con el lenguaje que por aquél entonces utilizaba el kirchnerismo para narrarse a sí mismo, manifestó que “es importante la cultura que pudimos desarrollar durante estos años, una herramienta de cambio que fortalece. Pase lo que pase quedan [los habitantes del barrio] empoderados”.

Jorge Coscia invitó a Nidia como entrevistada en el programa número 100 de Puerto Cultura. Esta edición fue emitida el 18 de octubre de 2013. En ella el conductor señaló que “a la Villa 21 ha llegado

la mano del Estado nacional, pero es claro que llegó porque ustedes [hace referencia a Fraternidad del Sur y a la agrupación Patria Grande] ya estaban. En el sentido de estar motivados, movilizados y todas esas iniciativas previas que alentaron lo demás. No se sentaron a esperar”.

Al mencionar que la mano del Estado había llegado al barrio, el conductor del programa refería a una serie de organismos oficiales que “desembarcaron” en la Villa 21-24; pero, sobre todo, al centro cultural que la Secretaría de Cultura de la Nación, que él dirigía, había instalado en uno de aquellos galpones abandonados de la ex DGI. La Casa de la Cultura era el buque insignia de su gestión y su discurso lo legitimaba a él y reconocía a sus aliados políticos. Efectivamente, el trabajo que Víctor Ramos venía realizando allí junto a militantes como Nidia Zarza resultó indispensable para comprender cómo se dio este acercamiento del Estado al territorio; a ese territorio en particular. Esta aproximación se dio hacia un barrio en el que, procesos como los aquí relatados, generaban un entorno propicio para albergar una iniciativa como la de la Casa de la Cultura, que luego incluso sería una de las sedes de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Sin tanta llegada a ámbitos gubernamentales, aunque sí vinculada con referentes de la industria audiovisual y de enorme resonancia, “dentro” y “fuera” del barrio, la labor de Julio Arrieta era otro eslabón esencial para comprender a la Villa 21-24 como tierra fértil para recibir un gran centro cultural estatal. Más allá de su carisma, el hecho de ser villero, en contraposición con Víctor y varios de las/os militantes de Patria Grande que no eran habitantes del barrio, lo convertía en una figura que convocaba desde la identificación. Su legado, que especialmente sus hijos y nietos querían continuar, radicaba precisamente en la convicción y la prueba de que la cultura podía brindar soluciones que para los villeros parecían esquivas, inalcanzables. Por otro lado, luego de años de retirada, con el kirchnerismo el Estado recobraba centralidad sobre la base de la militancia local y de relatos míticos que lo convertían nuevamente en un actor junto al cual imaginar emprendimientos de envergadura. Que ambos proyectos, Arte Villa y Fraternidad del Sur, -más allá de que la relación entre ellos fuera más bien álgida- soñaran con un gran centro cultural en aquellos galpones abandonados sobre la avenida que surcaba el barrio, hablaba de la potencia de aquel anhelo y de un contexto que le otorgaba cierta factibilidad.

Finalmente, la historia de Gustavo “el Paragua” Benítez, en tanto controversia por el relato sobre una figura emblemática para el barrio, condensaba ideas y anhelos que también daban cuenta de la predisposición existente en aquel territorio y las condiciones de posibilidad para materializar una iniciativa de las características de la Casa de la Cultura. Resultaba interesante la pregnancia de la figura del “Paragua” y los valores que encarnaba y que fueran sujetos a disputas como fuente de legitimidad. Como señala Bourdieu (1989),

intentar comprender una vida como una serie única y suficiente en sí misma de acontecimientos sucesivos sin otro nexo que la asociación a un «sujeto» cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre, es por lo menos tan absurdo como intentar dar razón de trayecto en el metro sin tomar en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones.

Una figura que se construyó como personificando la superación más allá de cualquier adversidad, la solidaridad para anteponer el bien común por sobre el propio, la creatividad y la iniciativa para arribar a soluciones y la visión para comprometer a las personas en pos de un objetivo significativo, era, sin dudas, un estandarte eficaz para cualquier agrupación, en la medida que esos valores interpelaran a la comunidad de la que eran parte. En este sentido, la biografía se vuelve más rica en la medida en que da cuenta de los valores que se disputaban y los proyectos que se perseguían.

En este capítulo tratamos de comprender cómo fue tomando forma la idea de que mediante la cultura se podían brindar algunas soluciones a problemáticas del barrio. Se vislumbraba la existencia de concepciones en cuanto a qué es cultura y posturas sobre cómo se la debía poner en juego disímiles entre las diversas agrupaciones de habitantes de la Villa 21-24. Sin embargo, la idea de un gran centro cultural en los galpones abandonados en pleno centro del barrio parecía un deseo en común que varias/os de sus habitantes compartían y podría funcionar como un factor aglutinante. Las características del barrio y las historias presentadas anteriormente se convertirían en el marco que permitiría materializar un proyecto de las características del de la Casa de la Cultura.

En el próximo capítulo reseñamos la historia de la construcción del centro cultural, los acontecimientos que marcaron su primer año de funcionamiento, y las concepciones de cultura que subyacían y le dieron una impronta particular al proyecto.

3. Casa de la Cultura Villa 21 Barracas (2013-2014)

Las próximas páginas presentan una mirada en cuanto a cómo se llegó a concretar una iniciativa como la Casa de la Cultura Villa 21-24 Barracas y de qué manera funcionó este espacio en el año posterior a su inauguración. Incluyen un repaso de la historia de la construcción del centro cultural, sus logros y las vicisitudes durante sus primeros meses de existencia. A su vez, analizamos las concepciones de cultura que subyacían y le dieron una impronta particular al proyecto.

El análisis permite una historización pormenorizada que da cuenta de cómo la política cultural kirchnerista de la época, planteada en términos de “batalla cultural”, posibilitó semejante proyecto, pero también que no se trataba de un movimiento homogéneo, sino que a medida que quedaba atrás el conflicto con el capital agropecuario se comenzaron a vislumbrar diferentes líneas al interior del Frente para la Victoria. En la dinámica del centro cultural se intersectaron conflictos de la política local, pero también nacional.

Dado que comencé el trabajo de campo en 2017, la reconstrucción de esta primera etapa del centro cultural no incluye aspectos que haya podido observar por mi cuenta, sino que se basa en los testimonios de dos de los principales responsables políticos del proyecto, de trabajadoras/es de la Casa de la Cultura, y de habitantes de la Villa 21-24 que de una u otra manera se vincularon con este espacio. También analicé artículos periodísticos, documentos oficiales, películas, videos, fotos. Considero que el entrecruzamiento de todas estas fuentes permite presentar una imagen fidedigna del período en cuestión, no porque me arrogue la potestad de determinar lo que es legítimo, sino precisamente porque el tejido de diversos puntos de vista aporta a un cuadro más completo sobre un proceso por demás complejo.

Cabe aclarar también que, entre 2017 y 2019, período en que realicé las entrevistas, la situación de la Casa de la Cultura había cambiado drásticamente, y que tanto los testimonios como mis valoraciones retrospectivas, en mayor o menor medida, están influidas por cierto desencanto que produjeron las disputas políticas y el deterioro sufridos por el espacio.

3.1 La construcción del centro cultural.

El 24 de agosto de 2011, menos de dos meses después de la muerte de Julio Arrieta, el secretario de Cultura de la Nación, Jorge Coscia y el ministro de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación,

Carlos Tomada, junto con el presidente de la Cooperativa Renacer Solidario⁴⁶, Mario Aguilar Perales, firmaron un convenio para la construcción de una Casa del Bicentenario en la Villa 21-24 de Barracas. Sería en uno de los galpones ubicados sobre la Avenida Iriarte a apenas 150 metros de Luna, el centro del barrio. Según lo expuesto anteriormente, una de las personas que tenía gran interés y medios para que este proyecto se concretara fue Víctor Ramos.

Ese predio correspondía al Ministerio de Educación de la Ciudad. Estaba abandonado. Ahí, por una gestión que hice con Max Gulmanelli, jefe de gabinete de Esteban Bullrich [en ese entonces ministro de Educación de la Ciudad], hicimos tal vez el único acuerdo entre ministros entre Ciudad y Nación⁴⁷. Así que fue un logro muy importante y realmente estoy muy agradecido con Bullrich, porque él firmó el traspaso de ese área. Jorge [Coscia] fue mal mirado cuando firmó ese convenio por el kirchnerismo y Bullrich por el macrismo, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Tras asumir como secretario de Cultura de la Nación en 2009 y con la intención de territorializar las políticas culturales, Jorge Coscia convocó a Ramos para que desarrollara actividades en barrios marginalizados y con las principales colectividades de inmigrantes en el país. Al mismo tiempo, y con motivo de los festejos del Bicentenario, se lanzó la Red Nacional de las Casas del Bicentenario. Este programa proponía la construcción de 200 espacios culturales en todo el territorio nacional en el marco de una “estrategia política, social y cultural destinada a consolidar una identidad nacional respetuosa de la diversidad, fundada en una democracia participativa, federal, inclusiva e igualitaria”⁴⁸.

Ante la inauguración de la Casa del Bicentenario, situada sobre la calle Riobamba 958, en el céntrico barrio de Recoleta, Víctor había vislumbrado la posibilidad de crear una “casa hermana” en la Villa 21-24. Esto motivó las tratativas con el opositor gobierno de la Ciudad y, tras lograr un acuerdo, se realizó un gran acto frente al galpón que albergaría al centro cultural para celebrar el comienzo de las obras. Sobre el escenario, se encontraban Coscia y Ramos, Nidia y Julio Zarza y Cristian Heredia (quien luego se convertiría en coordinador de la Junta Vecinal del barrio), y también Tomada⁴⁹

⁴⁶ Esta cooperativa fundada en la Villa 31 Bis se dedicaba a la construcción y refacción de edificios no residenciales. Luego incluyó a los servicios también la recolección y transporte de residuos no peligrosos.

⁴⁷ Nación en ese entonces eran gobernadas por el Frente para la Victoria (FPV), al tiempo que en Ciudad lo hacía Propuesta Republicana (PRO), espacios políticos enfrentados.

⁴⁸ <https://www.cultura.gob.ar/institucional/programas/red-nacional-de-las-casas-del-bicentenario/#:~:text=El%20programa%20tiene%20como%20principales,oportunidades%20de%20empleo%20y%20capacitaci%C3%B3n.>

⁴⁹ Carlos Tomada fue ministro de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación Argentina durante las presidencias de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, es decir, desde mayo de 2003 hasta diciembre de 2015.

Filmus⁵⁰, Cabandié⁵¹, Abal Medina⁵² y muchas otras personalidades de la política y la cultura. Es decir, el proyecto contaba con pleno respaldo del gobierno nacional. En frente, colmando la avenida, se encontraban habitantes del barrio con banderas de la agrupación política Patria Grande y de Mundo Villa, un multimedio enfocado en las villas de la ciudad de Buenos Aires y algunas del conurbano cuyo director era Joaquín Ramos, hijo de Víctor.

3.1.1 Víctor

A esta altura, cabe profundizar un poco sobre cómo Víctor Ramos se volvió un eslabón fundamental en la creación de un centro cultural estatal en la Villa 21-24. Para ello tenemos que recorrer su historia personal, la cual estuvo siempre atravesada por la política y la cultura. Él es el primer hijo de Jorge Abelardo Ramos, político, historiador, escritor, editor y publicista, creador de la corriente política e ideológica denominada Izquierda Nacional, que, a diferencia de otros sectores cercanos al comunismo, veía al peronismo como una vía hacia la liberación de la opresión imperialista que marcaba la realidad argentina. En *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, libro que publicó en 1954, plantea que la principal batalla por la liberación tiene lugar en la cabeza de los oprimidos, se trataría entonces de una lucha cultural. En el marco de la entrevista que le realizamos con Aimé Pansera, Jorge Coscia lo describió como “el más grande maestro, no diría político, pero sí ideológico”. A su hijo Víctor, con quien en ese momento se encontraba distanciado, en cambio, lo consideró mucho más un político, “un pragmático de la Patria Chica, que es el campo de las villas”.

En marzo de 1973, Jorge Ramos fue candidato a presidente por el Frente de Izquierda Popular (FIP). Desde 1966 el país estaba bajo los designios de un gobierno de facto. Ante la inestabilidad política se decidió retomar los mecanismos democráticos, aunque impidiendo la postulación de Juan Domingo Perón, exiliado desde 1955. Ante esta situación, los partidos nuevos que se quisieran presentar a las elecciones debían salir a reunir la cantidad mínima necesaria de afiliadas/os. Víctor militaba en el FIP y le tocó sumar partidarios en una zona prácticamente rural al sur de la ciudad, lo que hoy es la Villa 21-24. Allí conoció y afilió a un inmigrante paraguayo que se llamaba Rogelio del Puerto. “Era un filósofo el tipo, un filósofo villero, muy instruido, pero tenía mil problemas. Era alcohólico, era tapicero y cuando murió era el armero del barrio”, recordó Víctor.

⁵⁰ Daniel Filmus por ese entonces era Senador por la Ciudad de Buenos Aires. Unos meses más tarde, perdería su banca a manos de los opositores Gabriela Michetti y Fernando “Pino” Solanas.

⁵¹ Juan Cabandié era legislador de la Ciudad de Buenos Aires. Luego pasaría a ser Diputado por la C.A.B.A.

⁵² Juan Manuel Abal Medina (hijo) era Jefe de Gabinete de Ministros de la Nación.

Algo del primer encuentro con aquella zona semirural y ese representante de la intelectualidad villera marcaron a Víctor, quién, tras muchos años sin contacto, regresó en 1983 dispuesto a desplegar su militancia allí. En esta oportunidad, más enfocados en la acción cultural, Víctor y Rogelio establecieron un cineclub en la casa de este último, pasando películas sobre temas como la Guerra de Malvinas y política latinoamericana para fomentar el debate. Allí Víctor conoció al “Flaco” Villar, un militante de la izquierda tradicional, que luego se vinculó al peronismo y que siempre mantuvo su rol de líder del barrio.

Análogo a ciertas trayectorias de militancia peronista descritas por Frederic (2017), hacia el final de la década de los '80, Víctor volvió a centrar sus esfuerzos en la participación política. En 1989, con la asunción de Carlos Menem como presidente, ocupó el cargo de Jefe de Gabinete de la Secretaría de la Función Pública hasta 1992. Posteriormente, se desempeñó casi un año como Subsecretario de Relaciones con la Comunidad, cargo desde el que debía fomentar la articulación de las relaciones entre el Estado nacional y la sociedad civil. Después de una serie de gestiones que Ramos encabezó, en el año 1995 se crea el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI). Trabajando en este organismo, Víctor (quien primero fue interventor y luego presidente hasta el año 2000) conoció a las/os Zarza. Primero al mayor de ellos y, posteriormente, a Nidia. Fue ella quien, en el marco de un proyecto del INADI contra la discriminación urbana, comenzó el trabajo cultural en su barrio, la Villa 21-24. Así nació Fraternidad del Sur, una escuela de artes a la cual Víctor siempre apadrinó y que se convertiría en la plataforma para pensar en grande.

Los ambiciosos proyectos que Víctor imaginaba recibieron un gran espaldarazo gracias a la amistad que había forjado con Jorge Coscia. Ambos eran militantes justicialistas, coincidían a nivel ideológico, en especial en lo que hacía a su entendimiento respecto de la cultura y lo que con ella podía lograrse. Aparentemente se complementaban a la perfección, uno como financista, el otro como productor cultural. Como presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), entre 2002 y 2005, Coscia habría beneficiado a personas de su círculo íntimo con subsidios para realizar documentales⁵³ que, en muchos casos finalmente no se realizaron⁵⁴, entre ellas Víctor Ramos.

Ambos expresaron que sin el otro no hubiesen podido hacer mucho de lo que hicieron. “Cuando nos juntamos, su visión con la formidable plataforma de una secretaría de estado como Cultura, se disparó”, comentó Jorge en lo que podría entenderse como la conjunción de los recursos de una secretaría de Estado nacional con la llegada a un territorio de acumulación política. Coscia, desde los diversos organismos estatales en los que se desempeñó, brindó acompañamiento permanente a las

⁵³ <https://www.lapoliticaonline.com/nota/nota-68862/>.

⁵⁴ <https://www.ambito.com/espectaculos/tristan-bauer-sucederia-jorge-alvarez-el-incaa-n3488947>.

iniciativas de Víctor, quien aportó la “base estructural”, es decir, la presencia territorial que venía desarrollando especialmente en las villas de la ciudad de Buenos Aires.

Cuando Jorge va a Cultura, ahí le proponemos varios proyectos [Ramos quería instalar centros culturales en todas las villas, propuso también institucionalizar las fiestas típicas de las principales comunidades de inmigrantes en el país y dice haber sido el impulsor de los festejos del bicentenario]. Jorge ya conocía esto [el galpón donde Víctor quería que se instalara un centro cultural]. Aparte, el abuelo de él fue ferroviario entonces a él le picó también, él se sintió muy involucrado también en lo personal. Ahí jugaron varias cosas. Pero, sobre todo, más que lo personal, que le da un toque de color, el convencimiento ideológico de ir a los márgenes. Por eso ese galpón lo elegimos porque estaba lleno de basura, era un desarmadero de autos, era un lugar terrible. Lo vimos con el padre Pepe [José María Di Paola, en ese momento párroco en la Villa 21-24 y una figura de enorme importancia para el barrio], elegimos ese lugar, a Jorge enseguida le encantó y empezamos a trabajar como centro cultural. A medida que avanzábamos, Jorge se iba entusiasmando más y se iba amigando más con el barrio, con la gente. Porque empezó a ir, a hacer un seguimiento diario de la obra, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Efectivamente, el abuelo de Jorge Coscia había sido jefe de los talleres del tren en una estación llamada Ingeniero Brian. Su padre se había criado allí, en Barracas. La familia vivía en una casa de estilo inglés y tenían un cocinero chino. “Era como la India más o menos”, acotó Jorge quien, luego de investigar un poco, descubrió que la estación Brian estaba donde actualmente está emplazada la Villa 21-24. Incluso Víctor logró encontrar la casa de la infancia del padre de Jorge. “Hay una posibilidad no remota de que los galpones donde está la Casa [de la Cultura] los haya construido mi abuelo. Si no los construyó él, a esos talleres seguro los dirigía él”, comentó, incorporando también en este caso aspectos casi míticos que parecieran alegar cierta predestinación para sus empresas.

La trayectoria personal de Ramos y los vínculos que había tejido parecían confluir en la posibilidad de concretar el anhelo de un gran centro cultural en la Villa 21-24. Rápidamente interpretó el proyecto “Casas de la Historia y la Cultura del Bicentenario” como la oportunidad para darle el puntapié inicial a la idea, pero no era una Casa del Bicentenario lo que tenía en mente. Al respecto manifestó:

las Casas del Bicentenario eran más fortalecimiento institucional de las casas culturales de las provincias. Esto era algo nuevo. Aparte dependería de la Secretaría de Cultura. En principio usamos esa fórmula, pero sabíamos que no era. El objetivo político-cultural

era irradiar desde ahí un ejemplo a todo el país. Pepe [el párroco del barrio] decía: “la Ciudad de Buenos Aires tiene mucho que aprender de la Villa 21, de los valores éticos, culturales, morales que hay en el barrio, a pesar de la ausencia del Estado”. Todos esos valores queríamos transmitirlos desde ahí hacia afuera, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Víctor tenía la visión política que seguramente forjó con la influencia de personas de la villa con las que interactuó, como por ejemplo el Padre Pepe, un referente del barrio con un importante trabajo a nivel cultural para hacerle frente a algunas de las problemáticas que sufrían sus habitantes. A su vez, Ramos contaba con el pragmatismo y la astucia de resignificar una política pública a fin de amoldarla a su propia visión. Pero esta capacidad también se sustentó por los modos de hacer política pública en este período del kirchnerismo y, más precisamente, la manera en la que se encaraba el vínculo territorial con los sectores populares. Ferraudi Curto (2014) describe una situación similar en el caso de la urbanización en una villa del conurbano bonaerense como “estatalización del barrio y barrialización del Estado” en el sentido de “un modo de apropiación subordinada de dispositivos estatales que actualiza un tejido barrial complejo, sus jerarquías internas y las relaciones con ‘afuera’” (Ferraudi Curto, 2014:31).

La idea era crear un gran centro cultural como lo necesitaba Fraternidad del Sur, pero también como soñaba Julio Arrieta o le hubiese sido útil a Gustavo “el Paragua” Benítez y su ONG Vientos Limpios del Sur. Un lugar de reunión, de contención, de esparcimiento, de expresión, de aprendizaje y de trabajo para los habitantes del barrio; pero también un sitio desde el cual promover la inclusión de aquel barrio marginalizado con el resto de la ciudad a partir de generar nuevas interacciones. En definitiva, este espacio debía ser un punto de encuentro. El centro cultural podía proyectar la rica actividad cultural que tenía lugar en la Villa 21-24 hacia “afuera” y así generar las condiciones para derribar las fronteras sociales.

El entonces secretario de Cultura mencionó una serie de modelos que influyeron en su intención de llevar adelante el proyecto del centro cultural en la Villa 21-24 y en su manera de imaginarse el espacio. Una referencia ineludible, consideró, fue la política de descentralización cultural de Malraux en Francia. Otras de las experiencias mencionadas como modelo, y que el funcionario conoció de primera mano, fue la creación de espacios para el desarrollo de actividades culturales en España y, principalmente, en Alemania. “Donde había una fábrica abandonada te ponían un centro cultural”, recordó. Otros modelos mencionados fueron las “extraordinarias” políticas culturales de Juca Ferreira, en Brasil, y los parques biblioteca en Medellín.

Tener acceso a la cultura genera inclusión. Y tener una casa en un barrio de emergencia, no es que la idea era que la Casa (el centro cultural) sea una ínsula dentro de la villa. Tiene que ser una puerta de entrada y salida. Por esa puerta entra lo mejor del proyecto cultural, pero también por esa puerta sale lo de la villa para acceder a todos los espacios de cultura que tiene la ciudad o la Argentina, (entrevista a Jorge Coscia, 29 de junio 2018).

La idea del “acceso a la cultura”, plantea un flujo en la dirección opuesta a la planteada más arriba. Es decir, la cultura de “afuera” ingresando al barrio a través de la Casa de la Cultura. En esta cita se conjuga la visión democratizadora del acceso a la cultura, con aspectos que pueden atribuirse a un enfoque más cercano a la “democracia participativa” (García Canclini, 1987). La idea de una coexistencia de múltiples culturas y el fomento de un “desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo en cada cultura y de cada cultura respecto de las demás” (García Canclini, 1987:50). El centro cultural nació con estas ideas en cierta medida contradictorias en cuanto a la manera en la que debía vincularse con el barrio y con el “afuera” a fin de no quedar aislada.

3.1.1.1 “Los pibes”

Teniendo una visión de lo que se quería hacer y el apoyo político necesario, el camino parecía allanado para que el proyecto llegara a buen puerto. Pero pronto comenzaron las dificultades. Víctor contó que nada fue sencillo, desde trabas burocráticas propias de un organismo como la Secretaría de Cultura, hasta situaciones como la que se dio ni bien comenzaron las obras.

Un grupo de vecinos alterados y auspiciados por los narcos nos tomaron toda la vereda, para lotear ahí adelante. Entonces llego yo, un domingo a las nueve de la mañana y veo a un grupo de gente de la Comisión Nacional de Tierras. Estaba la gente de D’Elía⁵⁵, tomando mate en la puerta, como organizando, o dándole legalidad, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

⁵⁵ Luis D’Elía es un docente y político argentino, dirigente de la Federación de Tierra, Vivienda y Hábitat (FTV), una de las varias agrupaciones de desocupados creadas en los años 90. Junto a la Corriente Clasista y Combativa se volvieron las organizaciones de las llamadas piqueteras (por manifestarse cortando calles y autopistas) más importante de la zona oeste del conurbano bonaerense. Al asumir en 2003, el presidente Néstor Kirchner convocó a D’Elía para que se hiciera cargo de la Subsecretaría de Tierras para el Hábitat Social. Según Pagliarone (2012), para la FTV esto significó la desactivación de la movilización en las calles y la integración progresiva en la estructura de gobierno, proceso que se dio con múltiples contradicciones. Tras una serie de intervenciones que generaron polémica, en noviembre de 2006 Luis D’Elía debió renunciar a su cargo a pedido del presidente Kirchner.

Víctor interpretó esta situación como un boicot. Por un lado, desacreditó por completo la intervención de actrices y actores locales al denominarlos “vecinos alterados y auspiciados por los narcos”. Por el otro, lo indignaba el hecho que un sector del mismo gobierno que lo estaba patrocinando se interpusiera en su camino. Como señala Manzano (2008), la metodología de ocupación, cuya base es el modelo de ocupación de tierras, fue característico de la FTV, organización piquetera de las por entonces llamadas oficialistas. No obstante, las ocupaciones de espacios públicos continuaron con el objetivo de forzar el compromiso de autoridades gubernamentales. Puede considerarse que, una vez que el Estado, la Secretaría de Cultura mediante Coscia y Ramos, posó su interés en el viejo galpón, éste se tornó un trofeo para colectivos que luchaban por tierra y vivienda. Ocuparlo significaría, en el mejor de los casos, obtener ese predio privilegiado dentro de la villa, o en todo caso contar con un recurso que fortaleciera su posición negociadora para obtener algún otro terreno en donde establecerse.

Sin embargo, Víctor, que consideraba que los fines que perseguía no sólo contaban con la legitimación que le aportaba la Secretaría de Cultura, sino que, además, los entendía como nobles y urgentemente necesarios, no tenía ninguna intención de que el asunto derivara en una mesa de negociación. Sin dudarlo recurrió a sus relaciones para destrabar la situación prontamente. En el marco del rodaje del film “La 21 Barracas” en 2010, Ramos había desarrollado vínculos con algunos referentes de los llamados “pesados” al interior del barrio quienes habían participado como actores.

Yo como loco empiezo a llamar a los pibes. Había familias ya puestas ahí, con cintas, todo loteado. Entonces vienen los pibes de la peli, “flaco, flaca, tomátelas la puta que te parió. Si querés tomar, vamos a tomar a la Estación Buenos Aires”. Donde están haciendo el ProCreAr⁵⁶ ahora. “Si te hace falta la vivienda, vamos a tomar ahí, no esto que va a ser una escuela y la Casa de la Cultura”. Esto era para hacer comercio, sobre la avenida... después terminan vendiendo. Estaban todos armados. Y ahí lo recuperamos. Fue algo ganado, conquistado. Eso le dio autoridad al grupo nuestro que estaba construyendo la Casa. Como diciendo “me chupa un huevo, narcos, las pelotas, lo que sea”. Y ahí lo ganamos, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Según Ramos se trataba de un proyecto con enormes beneficios para el barrio que se enfrentaba al oportunismo y la codicia de ciertos dirigentes que pretendían utilizar las necesidades de las personas

⁵⁶ ProCreAr es una iniciativa del gobierno nacional que desde el año 2012 otorga créditos accesibles para facilitar el acceso a la vivienda propia a personas con un nivel de ingresos medio. En este caso Víctor se refería a viviendas que se construían en terrenos que pertenecían a Ferrocarriles Argentinos, situados entre el estadio del club Huracán y la Estación Buenos Aires.

para luego hacer sus propios negocios. Por tanto, se requería oponer resistencia y enviar un mensaje que impidiera que una situación similar se repitiera, y esto, desde el punto de vista de Víctor, indefectiblemente debía ser por la fuerza. La situación recuerda a la película “La 21 Barracas”, mencionada en el anterior capítulo, en cuanto a que en la villa regirían códigos diferentes a los del resto de la ciudad, y, por tanto, los conflictos deben dirimirse internamente y mediante el uso de la violencia.

Es así como entraron en funcionamiento los vínculos con “los pibes” que el director consolidó en la producción de la propia “La 21 Barracas”. Estas personas estaban en condiciones de hacerse valer en base a amenazas que fuesen tomadas en serio por una contraparte que también era de peso. El “conocimiento local” (Ferraudi Curto, 2014) de Ramos, quien provenía de “afuera” pero contaba al interior de la villa con los respaldos sociales clave, posibilitó realizar una obra de semejante envergadura en el barrio. Como vemos en este caso, no alcanzaban los vínculos con referentes culturales y con los curas villeros, también parecía ser indispensable tener a favor la “ley de la villa”. Beraldo (2021) la describe, para el caso de una favela en Belo Horizonte, como un código preestablecido de normas que regulan la convivencia al interior del barrio. Los responsables de velar por el cumplimiento de esta ley y de sancionar cualquier tipo de incumplimiento son los traficantes, “que utilizan la violencia como una herramienta importante para imponer el código compartido en el territorio (traducción propia)”, (Beraldo, 2021:40).

El proyecto de la Casa de la Cultura entonces se me presentaba como un iceberg. Estaba su parte oficial, visible y mostrada con orgullo al gran público, que nos hablaba del Estado nacional construyendo por primera vez un centro cultural en un barrio marginalizado, los vínculos entre funcionarios y referentes del trabajo social y cultural en el territorio. Pero también, y no menos importante, existía una porción de la iniciativa hundida, tácita, que operaba fuera del escrutinio público, pero sin embargo mantenía a flote a la superficie visible. La referencia es para el entramado de relaciones al interior del barrio con personas que no se deseaba hacer público, pero, no obstante, constituyó la condición de posibilidad para que el centro cultural se convirtiera en una realidad.

Otros aspectos que se mantenían ocultos fueron lo que Víctor consideraba trabas burocráticas. Su carácter ejecutivo chocaba contra licitaciones y procesos de aprobación propios del Estado, y su oportunismo político por momentos desafiaba los límites éticos y legales que supone la administración del erario público, como había sucedido con presuntos desvíos de fondos mientras Coscia se desempeñaba en el INCAA y como veremos más adelante se repitió en este caso.

3.1.1.2 Sebastián

Ramos se había convertido en un referente para muchos (especialmente quienes integraban la agrupación Patria Grande) tanto por su frecuente presencia en el barrio a pesar de no residir allí -en su estudio sobre la politicidad en un asentamiento del conurbano bonaerense, Durán (2020) recalca la centralidad que el “estar en el barrio” tiene para generar confianza-, como por su llegada a diversos entes estatales. Similar a un caso de estudio descripto por Semán (2006) en el que una misma persona actuaba indisolublemente como pastora pentecostal y mediadora política, Víctor conjugaba su militancia en Patria Grande con la realización de películas en el barrio.

Este rol de mediador lo ubicó frente a dificultades relacionadas con la complejidad que implicaba el territorio. Cómo las interpretaba daba cuenta de su mirada sobre el barrio y el rol que debía cumplir el centro cultural.

Un día que viene una compañera de la cooperativa que trabajaba ahí y me dice “¡lo echaron a Sebastián!”. “¿Quién es Sebastián?”. “No, bueno, el chico que estaba trabajando... dicen que tiene 15 años entonces no puede trabajar”. Tiene que ir a la escuela, no tiene que estar trabajando. No le di bola. Al día siguiente, vuelve la señora. “Víctor, pero lo de Sebastián”. “Bueno, pero no puede trabajar. Es un delito contratarlo”. Me dice “¿sabés lo que pasa?, la mamá tiene 31 años, tiene 4 hijos, él es el mayor, está en situación de calle, la madre está de paco y estaba contenta de que Sebastián hace una semana que empezó a trabajar y hace una semana que no se drogaba ni iba a robar”. Entonces yo digo “bueno, contrátenlo de vuelta y que facture otro”. Esa madre estaba en una situación calamitosa en la calle, con 3 chicos, y el más grande, de 15 años, que se iba a robar. Y estaba contento cargando arena con la pala. Estábamos en un lugar donde casos como esos te conmueven, te hacen ver que las leyes y determinadas normas van contra esa realidad, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Este relato, como partes de la historia de Gustavo “el Paragua” Benítez, buscaba señalar los beneficios de brindarle una “salida de vida” a las personas marginalizadas y, por carácter transitivo, legitimar las iniciativas que Víctor llevaba adelante en el barrio. Su premisa era que, mediante la cultura, directa o indirectamente -porque en el caso de Sebastián se trataba de obra pública encargada por la Secretaría de Cultura- se podía cohesionar, mejorar la autoestima y las perspectivas de las personas marginalizadas. Observando casos similares, Yúdice (2002) considera que la cultura crecientemente ha sido legitimada como recurso para resolver problemáticas que antes correspondían al ámbito de la economía y la política. Resulta difícil establecer si lo que hacía Ramos en el barrio era política cultural

o cultura con fines políticos, si es que, en este contexto, ambos términos no se volvían indisociables. Lo que parece más claro es que las actividades culturales eran una puerta de ingreso a la militancia barrial, habitualmente de difícil acceso para quienes no son del barrio.

Retomando lo planteado en el capítulo introductorio de este trabajo, son, entre otros aspectos, las condiciones de marginalización que se viven en barrios como el que nos ocupa las que delimitan un “adentro” y un “afuera”. “Adentro” se plantean dicotomías que “afuera” resultarían una afrenta a los valores que ostentan para sí las clases medias y altas. El caso de Sebastián era particularmente complejo porque, según lo planteaba Víctor, las alternativas eran trabajo infantil o delincuencia y consumo problemático.

El contexto de marginalización parecía naturalizar semejantes dicotomías y, por tanto, legitimar la elección del mal menor. Actores como en este caso era una cooperativa y el propio Estado quedarían habilitados a cumplir parcialmente o directamente incumplir con la legalidad que los debería regir a fin de perseguir valores que se podían considerar deseables para la sociedad en su conjunto, tal como en este caso el bienestar de un joven. El caso de Sebastián se asemejaba al de la intervención de “los pibes” para imponer respeto en el sentido de que ambos funcionaban como un relato que Ramos presentaba para justificar su accionar, muchas veces acusado de ser por lo menos poco transparente. Serían las características del entorno y la priorización de objetivos nobles los que lo llevaban a manejarse como lo hacía

Más allá del caso particular de este joven que presuntamente se mostraba ansioso por participar, la construcción del centro cultural no sólo entusiasmaba a los funcionarios gubernamentales, sino que era también una pequeña revolución para muchos habitantes del barrio.

3.1.2 Christian

Otra persona sumamente interesada en que este proyecto llegara a buen puerto era Christian Arrieta, uno de los hijos de Julio. Él y sus hermanos querían ver concretado el sueño de su padre (el uso del masculino “hermanos” en este caso se debe a que, efectivamente, eran los varones quienes continuaron relacionados a actividades artísticas. Las mujeres solían trabajar en diversas escuelas y/o ser amas de casa. Todas ellas estaban con “los evangelios”⁵⁷). “Nosotros vinimos a ayudar, tanto en la limpieza del lugar como para el trabajo de albañilería. En 2010 acá estaban los narcos”, recordó.

⁵⁷ Tal como señala Semán (s/f), los pentecostales suelen ser denominados “evangelios” por el hecho de que siempre “están con eso de los evangelios”. El integrante de la familia Arrieta con el que más hablé al respecto, usa la palabra con un tono despectivo, como a quienes le “lavaron la cabeza”.

Desde su óptica, el gobierno recién decidió avanzar con la construcción del centro cultural después de que él y otras/os vecinas/os ocuparan y pusieran en condiciones el galpón. “Nos turnábamos para empezar a limpiar el lugar y quedarnos a dormir acá. Estuvimos casi un año cuidando el lugar”. Incluso, se trasladaron ahí varias actividades, como por ejemplo los ensayos de la murga. Su recuerdo de los acontecimientos difiere del de Víctor Ramos.

A la gente que ocupaba el lugar vinimos a hablarles como vecinos, como gente de acá del barrio, de cero, sin el apoyo del gobierno. Tomamos el lugar y empezamos a limpiarlo. Empezó la murga, empezamos a hacer trabajos sociales dentro de este lugar, hasta que después de un año vino el gobierno y se presentó con un partido que andaba dando vuelta por acá por el barrio. El que estaba con Víctor Ramos, (entrevista a Christian Arrieta, 19 de junio de 2017).

Existen varias versiones sobre la génesis del proyecto y el grado de participación de las diversas agrupaciones que tuvieron injerencia en que se concretara. También hay que tener en cuenta que desde 2007, en el galpón lindero, funcionaba la Escuela 6 D.E. 5 y que el Gobierno de la Ciudad proyectaba convertir esta zona en un polo educativo. Sobre lo que sí hay concordancia es que, una vez que el gobierno comenzó las obras, numerosas/os vecinas/os colaboraron con la albañilería y otras tareas. Al respecto, Christian rememoró que:

estuvimos un año trabajando con la gente del gobierno que trajeron arquitectos, electricista, y con los chicos nos pusimos a ayudar. A cada técnico que venía nosotros le poníamos cinco o diez pibes a ayudar en todo lo que necesitaba. Todo sin ver un peso. Estuvimos todo un año trabajando sin ver un peso (entrevista a Christian Arrieta, 19 de junio de 2017).

No me quedó claro por qué algunos vecinos, como Sebastián, sí cobraban por las tareas que realizaban, y para otros, tal es el caso de Christian, representó una colaboración casi altruista. Es de presumir que, como sospechaba Christian, no formar parte de la cooperativa, sumado a la falta de afinidad con Víctor Ramos y el “partido que andaba dando vuelta por el barrio”, dificultaron su ingreso a la nómina de quienes podían facturar. Sin embargo, Christian perseguía mucho más que un contrato. Dado el vínculo que lo unía a su padre -era su ladero en todos sus proyectos y, creo, también su protegido-, colaborar en la construcción y el funcionamiento de este centro cultural era para él un verdadero mandato. Tiempo después, explicando el orgullo que le producía mantener ardiendo la llama que había encendido Julio Arrieta, declararía “la Casa de la Cultura es mi vida”.

Situaciones poco claras, como la de Christian, aparentemente no eran una excepción, lo cual da la pauta de que lo que podría haberse imaginado como un proyecto en pos de un objetivo común, era en realidad un cúmulo de voluntades y ambiciones tanto individuales como de pequeños grupos que participaban con ideas disímiles y objetivos a veces hasta contrapuestos. El hecho de arribar a un territorio con tanta actividad cultural preexistente producía también que existieran muchas ideas particulares de cómo debería funcionar ese espacio. Por otro lado, la presencia tan contundente del Estado en un ámbito marginalizado, con índices de desempleo y subempleo mayores a la media de la ciudad, aumentaba la presión en cuanto al provecho que se le podía sacar a semejante oportunidad. Cada quién pugnaba por su lugar en la institución, una vez fuera inaugurada.

3.1.3 Cultura Construcciones

Coscia había mencionado que la Casa de la Cultura debía ser “una puerta de entrada y salida” al y del barrio. Por lo pronto, su construcción motorizó una serie de inversiones paralelas que permiten entenderla en esta etapa como un portal para el ingreso de fondos públicos. Aprovechando el entusiasmo que el proyecto generaba en la Secretaría de Cultura, Víctor Ramos propuso construir a orillas del Riachuelo el Puerto de la Patria Grande. Así fue como, con madera de la obra que se estaba realizando sobre Avenida Iriarte, se armó una plataforma flotante. La Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo (ACUMAR)⁵⁸ aportó tres botes y Víctor convenció a la ministra de Seguridad, Nilda Garré, para que los prefectos, apostados en la zona como parte del Operativo Cinturón Sur⁵⁹, enseñaran náutica a jóvenes del barrio. Esto nos habla tanto de lo bien vinculado que estaba Víctor al interior del gobierno, como de su visión de lo que el Estado debía hacer en barrios como la Villa 21-24 y su sentido de la oportunidad.

A su vez, y también financiado por la Secretaría de Cultura con la argumentación de que servían para realizar eventos artísticos como recitales y obras de teatro, se refaccionaron las principales canchas de fútbol del barrio. La emblemática cancha de Cacho Laborde en Luna e Iriarte, la que administraba Cristian Heredia (desde fines de 2012 coordinador de la Junta Vecinal del barrio), y una en Tierra Amarilla (un sector del barrio ubicado al norte de Iriarte). Con la venia de Coscia y el potencial de

⁵⁸ La Autoridad de Cuenca Matanza Riachuelo es un ente estatal autárquico responsable de trabajar con los gobiernos de la Nación, la provincia de Buenos Aires y la ciudad de Buenos Aires en la implementación de un plan de saneamiento, atendiendo a la preocupante situación de deterioro ambiental de la dicha cuenca.

⁵⁹ Lanzado por el gobierno nacional a mediados del año 2011 con el objetivo de enfrentar la alta tasa de delitos cometidos en la zona sur de la Capital Federal, el operativo disponía destinar unos 2500 efectivos de Gendarmería Nacional y de Prefectura Naval a reforzar el accionar de la Policía Federal en este sector de la ciudad.

una vigorosa Secretaría como la que éste presidía, Víctor y su agrupación se posicionaron con fuerza en el barrio e incluso proyectaron su presencia al resto de las villas de la Capital. Rápidamente se comenzó a pensar en replicar el gran centro cultural en la emblemática Villa 31⁶⁰, al tiempo que el multimedios Mundo Villa se expandía a la Villa 1-11-14, también al sur de la ciudad de Buenos Aires, en el barrio de Flores, y Fuerte Apache, ubicado en el conurbano bonaerense, entre otros barrios.

Hasta acá el análisis del proceso previo a la inauguración del centro cultural, cuyos cimientos parecen haber sido los sueños, los ideales, las ambiciones y las relaciones de varias/os actrices y actores vinculados al Estado y/o habitantes de la Villa 21-24. El proyecto difícilmente se hubiese podido concretar sin la participación activa de numerosas personas residentes del barrio, aunque su intensión por sí sola no bastaba para materializar el anhelo. La idea reiterada desde la visión oficial de que la iniciativa partía “desde el barrio” parecía apuntar a aportarle mayor legitimidad al centro cultural más que a describir cómo efectivamente se llegó al día de la inauguración. Tampoco se ajusta a la realidad describir el proyecto de manera lineal, es decir, como una propuesta que se planificó y se llevó a la práctica. Este caso constituye un ejemplo patente de que la política es el arte de lo posible, y lo posible se fue construyendo al andar.

Inicialmente pensado como una nueva Casa del Bicentenario y luego de sorteadas numerosas dificultades, finalmente, el lunes 9 de septiembre de 2013, el centro cultural fue inaugurado como Casa de la Cultura Villa 21 Barracas. De una u otra manera, los acontecimientos recopilados influyeron en su posterior devenir.

3.2 Inauguración y después. Los primeros meses

Pasado el mediodía comenzó a congregarse la gente sobre Avenida Iriarte al 3500. De los postes de luz colgaban pasacalles dándole la bienvenida a la presidente y había montado un imponente escenario sobre el que los presentes pudieron disfrutar de diversos espectáculos musicales. Rápidamente los grupitos aislados de personas se convirtieron en una multitud. Flameaban banderas de las agrupaciones Unidos y Organizados⁶¹, La Campora⁶² y, sobre todo, las azules y rojas de Patria

⁶⁰ El Barrio Mugica, también conocido como Villa 31 y 31bis, es el más emblemático por su ubicación estratégica, ya que se encuentra junto al principal centro de trasbordo de pasajeros de la Capital y a escasos metros de los barrios más cotizados de la ciudad.

⁶¹ Unidos y Organizados es una agrupación que nuclea partidos políticos peronistas o cercanas al peronismo de corte progresista. Surgió en 2012 en apoyo al gobierno de Cristina Fernández de Kirchner.

⁶² La Cámpora es una agrupación política juvenil de la Argentina de orientación peronista y, más precisamente, kirchnerista. Formalmente fundada en el año 2006, tomó gran relevancia y fortaleza después del fallecimiento de Néstor Kirchner, el 27 de octubre de 2010.

Grande. La militancia era central en la construcción de la política pública kirchnerista y, en este caso, estaban presentes muchas de las diversas agrupaciones que conformaban al Frente para la Victoria. El acto era central, no tanto por lo que lo motivaba sino porque en un año de elecciones legislativas, tenía lugar en la villa más grande de la ciudad de Buenos Aires, bastión del principal partido opositor. En lo alto pendían grandes globos rellenos de helio sobre los que decía “Casa de la Cultura Villa 21 Barracas, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación”. Pudieron verse también transitando la avenida los caporales de la comunidad boliviana. Cuando comenzó a atardecer llegaron hombres vestidos de traje oscuro a despejar la zona por la que, un rato más tarde ingresaría al colorido galpón la presidente Cristina Fernández junto a su nutrida comitiva.

La primera mandataria dio un discurso tras un pequeño atril cubierto por una bandera firmada por integrantes del multimedios Mundo Villa. A su derecha se encontraba la bandera argentina y una pequeña Virgen de Caacupé. Entre varios otros funcionarios estaban también Jorge Coscia, y Nidia Zarza, designada directora del centro cultural. A su izquierda, se sentaron Cristian Heredia, coordinador de la Junta Vecinal de la Villa 21-24, el padre Pepe y el padre Toto, párrocos del barrio. Y en el segundo piso, casi escondido entre militantes de la agrupación Patria Grande, estaba Víctor Ramos, a quien la oradora le dirigió unas palabras provocando los aplausos de las/os presentes. Víctor asumió el cargo de coordinador general del espacio.

Tal vez por la presencia de los curas villeros, tal vez al tanto de la importancia de la parroquia por la fuerte religiosidad de los habitantes de la Villa 21-24 producto de su origen mayoritario de zonas rurales paraguayas, bolivianas y del interior argentino, en particular de Santiago del Estero (Arteta, 2016); el discurso de la presidente de la Nación giró en torno a que la creación de la Casa de la Cultura Villa 21 Barracas (CC) fue un milagro hecho posible por la política. Recalcó que muchos vecinos participaron en la construcción del centro cultural y, por tanto, se instaló una placa⁶³ con sus nombres reconociéndoles el aporte, algo poco habitual ya que estas placas suelen mostrar sólo los nombres de las principales autoridades políticas responsables por la inauguración. En su página web, Cristina Fernández calificó al espacio como “inédito” y resaltó que “la mayoría de los puestos de trabajo de la Casa de la Cultura serán ocupados por habitantes de la Villa 21”⁶⁴.

⁶³ La placa dice: “Construyeron la Casa de la Cultura Villa 21 Barracas”. Luego figuran 60 nombres de habitantes del barrio ordenados alfabéticamente por la primera letra del apellido. Finalmente se leen los nombres de Víctor Ramos como coordinador general, Nidia Zarza directora, los administradores, encargados de la seguridad, los arquitectos y el capataz de obra. En la parte inferior de está el escudo nacional, “Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación”.

⁶⁴ <http://www.cfkargentina.com/casa-cultura-villa-21-barracas/>.

La construcción requirió una inversión total de \$20.803.864 (alrededor de 4,3 millones de dólares). Se trata de un espacio de unos 1500 metros cuadrados en los cuales hay un auditorio para más de 160 personas, tres aulas equipadas para dictar talleres y un espacio multimedia de archivo y documentación. En el hall central se pueden ver un vitral, “La fuente de la inspiración”, realizado por el artista Héctor Chianetta en alusión a la mitología guaraní y el sueño de concretar la Patria Grande. También está exhibido un mural de Horacio Sánchez Fantino realizado con latas recicladas que representan el mapa de la Villa 21-24. Además, el centro cultural contaba con un inédito patrimonio de arte argentino. “Artistas x la 21 Barracas” era una colección permanente compuesta por más de 50 obras de reconocidos artistas contemporáneos.

Paralelamente, y como muestra de que el emplazamiento del centro cultural excedía la mera creación y difusión cultural, sino que, dado el contexto, vehiculizaría la resolución de demandas insatisfechas y necesidades postergadas, se firmó un convenio con la empresa Agua y Saneamientos Argentinos (AySA) para que el sector de Tierra Amarilla (situado frente a la CC, del otro lado de la Av. Iriarte) tuviera agua potable y cloacas. Cabe destacar que las obras comenzaron años más tarde y, al finalizar el trabajo de campo, buena parte del barrio seguía sin este derecho humano garantizado⁶⁵. A su vez, ya con el centro cultural funcionando, Víctor comenzó a reclamar una ambulancia.

Cualquier pueblito de 2000 habitantes tiene una ambulancia y Villa 21 con 50.000 habitantes, no [la cantidad de habitantes del barrio oscilaba entre los 50.000 y 80.000, según la fuente de información]. Para que entrara la ambulancia tenía que entrar con patrulleros, tardaba más de dos horas en llegar y era un desastre. Hablamos con el Gobierno de la Ciudad, no nos dio bola. Entonces le planteamos al ministro de Salud, creo que Manzur, y también presiona Jorge [Coscia], y conseguimos una ambulancia. Yo veía la ambulancia y 16 puesto de trabajo. Tenías cuatro choferes, por los turnos, cuatro camilleros, más los médicos. Ahí se generó con la ambulancia una movida. Fue una fiesta popular cuando fuimos con la ambulancia [a fines de enero de 2014]. Recorriendo todos los pasillos con la ambulancia. Toda la gente atrás de la ambulancia tirando papelitos. El padre Toto y el padre Charly la bendijeron. Teníamos claro que no sólo era una cuestión de artes plásticas. Jorge dice, pongámosle la ambulancia cultural. La idea era plotearla... Fue una cantidad enorme de tareas que asumió la Secretaría de Cultura, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

⁶⁵ Según el Relevamiento Nacional de Barrios Populares realizado por la ONG Techo en 2018, a nivel nacional, solo un 2% de los asentamientos informales tenía acceso a la red cloacal pública, un 8% contaba con agua potable y un 28% poseía conexión formal de luz.

Por todo lo que trajo aparejado, pero especialmente por la potencialidad del centro cultural mismo, la CC representaba un hito y revestía una gran importancia, no sólo para las/os habitantes del barrio. Según la por entonces máxima mandataria, se trataba de la construcción del “primer edificio público con carácter cultural construido en una villa de emergencia”. Y más que eso, ante la decisión de Jorge Coscia de mudar su despacho allí, el viejo galpón se convirtió en el primer edificio público de una máxima autoridad de gobierno en una villa. “Es una toma de posición clara y contundente por parte de la presidenta. Es un cambio de paradigma cultural”, señaló el secretario de Cultura de la Nación⁶⁶, quien le asignó a esta mudanza una enorme significación simbólica. En tanto Víctor Ramos comentó al respecto:

los diarios, que en ese momento eran opositores, lo toman como algo anecdótico. Pero, sin embargo, Coscia se muda. A partir de ese momento, el único que no era del barrio era Coscia, porque yo, en cuanto inaugura la presidenta, me voy. Queda Nidia directora, el último trabajador era del barrio, entonces me voy a la 31⁶⁷. Por este barrio no puedo hacer más nada, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Jorge Coscia efectivamente trabajaba regularmente desde una oficina en la CC preparada para que fuera su despacho. Como veremos más adelante, luego se puso en duda el impacto que pudo haber tenido la presencia del secretario de Cultura en el lugar. Uno de los argumentos era que el funcionario prácticamente no tenía contacto con las/os habitantes del barrio. Él mismo lo confirmó, “yo llegaba, no salía a caminar solo por la villa porque me podían matar, pero si salía a caminar me acompañaban unos muchachos que eran muy pesados”. Este comentario da cuenta de que “los pibes” seguían en contacto estrecho con los asuntos de la CC. Sin embargo, para Coscia su presencia allí era trascendente y lo consideró “su mayor orgullo”⁶⁸. “Una vez salen las nenitas de la clase de danzas paraguayas y una dice ‘ahí se va Jorge’. Esto es increíble, que una chica de la Villa 21 llame Jorge al secretario de Cultura de la Nación. Yo era Jorge para ella, yo estaba ahí”, comentó. Esto a lo que Coscia, Ramos y hasta la presidente de la Nación otorgaron inmensa importancia simbólica, fue minimizado en la prensa opositora por tratarse únicamente de la mudanza del despacho del secretario sin mayores consecuencias⁶⁹.

Poco tiempo después del 9 de septiembre de 2013, fecha en la que quedó inaugurada la Casa de la Cultura Villa 21 Barracas, comenzaron los talleres. Algunos de las/os talleristas eran habitantes del

⁶⁶ <http://www.telam.com.ar/notas/201312/45573-cuando-el-estado-nacional-se-mudo-a-la-villa-21.php>.

⁶⁷ Refiere a la Villa 31, otro asentamiento ubicado en el barrio porteño de Retiro, cerca del microcentro capitalino.

⁶⁸ <https://www.perfil.com/noticias/opinion/opinion-jorge-coscia-cultura-en-la-villa-21.phtml>.

⁶⁹ https://www.clarin.com/politica/solo-secretario-coscia-mudara-villa_0_ByXuaQivme.html.

barrio, pero otras/os no. Por ejemplo, se sumó como profesora de “Actuación frente a cámara” a Antonella Costa, quien conocía el barrio por haber protagonizado la película *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), que en parte se filmó en la Villa 21-24. También fue enviado personal desde la Secretaría de Cultura para que capacitara a las/os trabajadoras/es de la CC en, por ejemplo, el uso del equipamiento para gestionar el sonido, la iluminación y el proyector del auditorio. Estas interacciones, sumadas a la infraestructura de primer nivel y el apoyo de la Secretaría permitían a numerosas formaciones culturales del barrio -en el sentido que las define Williams (1994), es decir como formas de organización y auto-organización de la producción cultural- soñar con que este espacio fuese un catalizador de las diversas actividades que con esfuerzo venían realizando. Parecían subyacer a nivel colectivo las ideas que también identifica Wortman (2017) con relación al Programa Puntos de Cultura⁷⁰, es decir la vinculación de la cultura con el desarrollo, por un lado y la cultura como una vía de inclusión social, en términos “casi de políticas sociales, las cuales pueden convertirse en microemprendimientos, con cierto impacto social”.

3.2.1 “Cada uno se ubicó en el lugar que más o menos le correspondía”. Criterios de selección del personal

Uno de los representantes de esas formaciones culturales era Christian Arrieta, hijo de Julio. Desde el primer momento quiso colaborar con la creación de la CC. De hecho, su nombre figura en la placa que fue colocada en la entrada en agradecimiento a las/os vecinas/os que ayudaron en la construcción del centro cultural. Él lo percibía como la manera de concretar el sueño de su padre.

Cuando se inauguró [la CC], cada uno se ubicó en el lugar que más o menos le correspondía. La gente de seguridad, talleristas, nosotros acá en el auditorio que al tiempo le pusieron el nombre de mi viejo. Y bueno, hasta hoy, que son cuatro años que está inaugurado el lugar seguimos trabajando. Hace dos años que estamos con Nahuel [uno de sus hermanos] haciéndonos cargo del lugar, y hace un año que cobramos con Nahuel, que nos pudieron dar un contrato. Antes lo hacíamos por otra causa, que era lo que quería mi viejo, (entrevista a Christian Arrieta, 19 de junio de 2017).

⁷⁰ En Argentina, el Programa Puntos de Cultura brindaba subsidios y apoyos a organizaciones sociales y colectivos culturales, con o sin personería jurídica, que desarrollaban iniciativas artísticas y culturales que promovían la inclusión social, la identidad local y la participación ciudadana. Además, contaba con una Red Nacional de Puntos de Cultura conformada por 677 Puntos de todo el país, (<https://www.cultura.gob.ar/institucional/programas/puntos-de-cultura/>).

Como vimos anteriormente, la CC despertaba el interés de muchos de las/os habitantes del barrio. Las posibilidades de fomentar actividades culturales que abría un espacio así eran, sin dudas, uno de los motivos. Pero también lo era la oportunidad de conseguir un trabajo para sí y, eventualmente, para familiares y amigos dentro de la estructura estatal. En este sentido, durante la fase de construcción de la CC se dio un período de “acomodamiento” para que, una vez inaugurada, las personas que hubiesen colaborado pudieran acceder a puestos en la planta de trabajadores del centro cultural.

Tras un primer momento de zozobra, los Arrieta (Christian y Nahuel, ambos hijos de Julio) se fueron haciendo su lugar en el auditorio. Este lugar, un poco más tarde, pasó a ser llamado Auditorio Julio Arrieta y, en la placa que se instaló, figuraba una frase que solía repetir el homenajeado: “La cultura es derecho de todos y no patrimonio de algunos”. Este fue un gesto conciliador de parte de Nidia Zarza, directora de la CC, que con los Arrieta mantenía una relación de cierto resquemor de la época en la que tanto ella como Julio dirigían escuelas de teatro en la Villa 21-24. Sin embargo, más adelante los Arrieta recordarían muy positivamente su labor al frente del centro cultural. Por su parte, Mario Gómez, un referente por su trabajo social en el barrio, comentó que “enhorabuena el auditorio de la CC se llama Julio Arrieta. Él es, digamos, el alma mater de ese espacio, el corazón, la raíz de eso, claramente ahí está el alma de Julio. Y el auditorio es un bastión Arrieta”. Así como algunos Arrieta se fueron haciendo su lugar en el auditorio, varios otros grupos relacionados con Víctor Ramos se hicieron cargo de la seguridad, del Centro de Producción Audiovisual (CePA), de puestos administrativos y demás espacios que hacían al funcionamiento del flamante centro cultural. Muchos vecinos se arrogaban haber sido, desde un principio, partícipes indispensables para la concreción del proyecto.

Como plantea Quirós (2008), los criterios a partir de los cuales se asignaron puestos de trabajo revelan que “se tejen relaciones e instituyen sistemas de derecho que escapan a las fórmulas del propio Estado”. El principal requisito para la mayoría de los cargos fue residir en la Villa 21-24. Este fue un aspecto que desde el Estado se ponderó⁷¹. Ciertos saberes específicos también resultaron un factor clave para ocupar puestos que los requerían. Pero también es de suponer que, en muchos casos, y especialmente para algunas áreas, los criterios de selección respondieron a una retribución para quienes de una u otra manera hicieron posible la obra, y/o a la cercanía con la red política de Víctor Ramos.

La mayoría de las personas contratadas, tanto en puestos operativos como también talleristas, eran habitantes de la Villa 21-24. Es decir que la CC, con más de cien contratos (sin contar, por ejemplo,

⁷¹ La presidenta publicó en su página web que “la mayoría de los puestos de trabajo de la Casa de la Cultura serán ocupados por habitantes de la Villa 21” (<https://www.cfkargentina.com/casa-cultura-villa-21-barracas/>).

la ambulancia), representó una importante fuente laboral para el barrio, y, por tanto, una herramienta que permitía construir una estructura de poder para quien tuviese la potestad de administrarlos. Al tiempo que el ofrecimiento a las/os talleristas estaba supeditado a la posesión de ciertos saberes y una trayectoria que habilitaran su desempeño como docentes, en otros casos la idoneidad técnica no fue factor determinante. La militancia en Patria Grande fue, sin dudas, una importante pauta de selección. Nidia era presidente de Fraternidad del Sur y militante de Patria Grande, una referente política y cultural del barrio. Puede considerarse que, más allá del vínculo con Víctor, su designación como Directora se justificaba también por sus características y trayectoria personales. Los cargos en seguridad, por otro lado, fueron una suerte de ofrenda para quienes, dado su peso específico, pudieran resguardar el espacio de eventuales coletazos producto de disputas al interior del barrio. Así como en su momento se requirió la intervención de “los pibes” para evitar que el viejo galpón fuera tomado, ahora se incorporaba a personas con la capacidad de generar cierto contrapeso respecto de agrupaciones barriales que, por diversos motivos, pudieran alterar su normal funcionamiento. Por último, y fiel a su carácter autogestivo, hubo quienes prestaron su colaboración para despejar el lugar inicialmente, y ayudar en la construcción luego. Esto determinó que, tras la inauguración, reclamaran para sí un espacio en la planta de empleadas/os del centro cultural como reconocimiento por las labores prestadas. Y en muchos casos lo obtuvieron sin quedar particularmente obligados con ningún político o partido, aunque como vimos, los vínculos políticos existían e influyeron en acontecimientos que se sucedieron posteriormente.

Hubo también habitantes del barrio, como Christian Arrieta, que pasaron meses e incluso años hasta que comenzaron a cobrar. El hijo de Julio Arrieta alegó una suerte de predestinación a trabajar en el centro cultural como continuación del legado de su padre. Ese era, en principio, el único motivo por el cual colaboraba de manera tan entusiasta. Pero cuando todos a su alrededor comenzaron a recibir un sueldo, varias de estas personas sin siquiera ir a trabajar, según comentó, inició su reclamo. Suponía que el hecho de no formar parte ni de Patria Grande ni tampoco de la cooperativa le jugaban en contra. Las diferentes situaciones contractuales y el merecimiento de trabajar en la CC o no, rápidamente se convertirían en motivo de intrigas y malestares.

3.2.2 Algunos descontentos iniciales

Muy poco tiempo había pasado desde la inauguración y comenzaron a aflorar rispideces que el entusiasmo había mantenido aplacadas. Hubo quienes se quejaron de que no los dejaban ingresar a la CC. Por ejemplo, Eugenia Nogueira manifestó “yo era maestra de la escuela y hubo una secuencia

muy rara, yo venía con mis pibes acá (a la CC) y no me dejaron entrar”. Según ella, quienes respondían a Víctor Ramos tenían la orden de no dejar ingresar a militantes de La Cámpora. Por otro lado, no tardaron en generarse desencuentros también al interior de la planta de empleadas/os del centro cultural. Varias/os se quejaron de que, sin ninguna relación con las tareas que desempeñaban, existían grandes diferencias entre los sueldos que percibían las/os trabajadoras/es. Aparentemente, también estaban quienes “vienen, firman y se van”. “Te pone a vos en un lugar de decir: ‘la puta madre, para qué mierda estoy laborando?’”, se quejó un vecino que se desempeñaba en la CC. Otro foco de conflicto eran los tipos de contrato y su asignación que en algunos casos generaban dudas. Por lo que manifestaron diversas fuentes, existían contratos a través de una cooperativa, contratos para talleristas dependientes del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), contratos anuales que no se renovaban automáticamente como los de locación de servicios y contratos para empleados de planta transitoria con renovación automática. Varios fueron las/os que expresaron que no fueron para nada claras las pautas por las cuales se asignaron los tipos de contrato y los montos a cobrar.

Por otro lado, tratándose de un centro cultural para un barrio con tanta actividad cultural, sólo un número proporcionalmente reducido de formaciones y referentes integraban el proyecto (ya sea en la construcción del mismo, como, posteriormente, en su planta de empleados). La mayoría de las personas vinculadas con la cultura de la Villa 21-24 no fue consultada sobre cuestiones que iban desde lo estructural y edilicio, hasta lo que refería a qué actividades se deberan realizar este espacio.

En lo que respecta a la cuestión edilicia, los ideólogos del proyecto estaban orgullosos del hecho de que se hubiera instalado un centro cultural de primer nivel, tanto en lo que respectaba a los materiales de construcción como en el equipamiento. Víctor Ramos comentó satisfecho que “el impacto es el de un shopping, el impacto fue muy fuerte”, en relación con los pisos de porcelanato blanco y el ascensor vidriado. A su vez, en su página web, la presidente destacaba que la sala de teatro y cines con capacidad para casi 200 espectadores estaba “equipada con tecnología de última generación”⁷². Estos comentarios me evocaban lo que Varela (2019) identifica en la Ciudad Infantil presentada en el film “Soñemos” (Amadori, 1951), en el que “el peronismo buscaba repartir entre los niños desvalidos el mismo lujo (y no otro distinto) con el que contaban los niños ricos”. Asimismo, los planes de vivienda de los primeros gobiernos de Perón, en los que se construyeron chalets con techos de tejas y pisos de parquet, cosa que escandalizaba a las/os antiperonistas que no veían el sentido de hacer viviendas populares de tal calidad.

⁷² <https://www.cfkargentina.com/casa-cultura-villa-21-barracas/>.

En tanto el frente del edificio fue idea de Jorge Coscia.

Filmé a Marino Santa María⁷³ que es el tipo que hizo el Pasaje Lanín⁷⁴. Entonces él hace las paredes del Pasaje Lanín, las decoró con colores. Primero con pintura después con cerámica. Entonces se me ocurrió aplicar la fórmula de Marino y con una artista plástica [Silvina Aguirre] armamos el frente y empezamos a fraccionarla y distribuir colores que expresen los colores de las banderas latinoamericanas, (entrevista a Jorge Coscia, 29 de junio 2018).

Desde un primer momento, la reacción de algunas/os de las/os artistas de la Villa 21-24 fue la de sentir un distanciamiento. Unos hicieron la analogía con “un ovni que un día aterrizó en el barrio”. Esta comparación contrastaba fuertemente con la idea de un centro cultural por y para el barrio que repetían los funcionarios, apoyados en el hecho de que la mayoría de las/os trabajadoras/es y la propia directora eran habitantes de la Villa 21-24. Queda claro que, desde el punto de vista de quienes no fueron involucrados al proyecto, esta institución, por más que se encontrara en el barrio, representaba una exterioridad. “Maka”, profesor de varios instrumentos y uno de los referentes del Espacio Creativo Musical Orilleros, un centro cultural que también ofrecía diversos talleres, charlas-debate y eventos musicales, no tenía una postura de enfrentamiento con respecto a la CC. De hecho, participaba del taller de vitrales y lo encontré a menudo como espectador o incluso como músico en recitales que se realizaron en el auditorio. Sin embargo, no sentía al espacio como algo propio y cercano. “Nunca participé demasiado. Nunca estuve ahí porque siempre hay una movida más política partidaria”. Y no es que se considerara apolítico, según explicó, todo lo contrario, pero aspiraba a una militancia más social e independiente de los grandes partidos, a los que veía con desconfianza. En definitiva, el espacio no representaba “la casa de todos”, tal es eslogan que utilizaba el centro cultural inicialmente y que su directora recalcó en una nota periodística⁷⁵. “Maka” ponía de manifiesto cierto descontento de varias/os artistas del barrio que no se sintieron reconocidas/os.

Por último, y relacionado a sospechas que signaron al proyecto desde un principio, cabe mencionar también que existieron -y persistían al finalizar mi investigación- dudas sobre la utilización de los fondos que la Secretaría de Cultura invirtió en las obras. Esto abrió la puerta a suspicacias en torno a por qué el Estado refaccionó canchas de fútbol que posteriormente usufructuarían privados, qué exactamente se hizo con el abultado presupuesto de construcción de la CC y dónde quedaron

⁷³ Jorge Coscia conducía en el canal de cable Magazine un programa llamado Puerto Cultura, en el que entrevistaba a personalidades del pensamiento, el arte y el espectáculo.

⁷⁴ Se trata de una calle en el barrio de Barracas que se convirtió en una muestra de arte urbano debido a que Marino Santa María, quien tiene tu casa y taller sobre este pasaje, pintó de colores los frentes de 35 viviendas.

⁷⁵ <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/la-casa-es-de-todos-la-construyo-toda-la-gente-del-barrio>.

numerosos equipos e instrumentos que pertenecían al centro cultural y desaparecieron. Este halo de desconfianza motivó a que, por un lado, las sucesiones en el Ministerio de Cultura y la CC encararan sendas investigaciones para auditar lo realizado y, por el otro, a que muchas personas vieran al centro cultural como un espacio en cierta medida contaminado. “Yo no estuve, pero se ve que es como un espacio corrupto, como un espacio no claro”, comentó Gabriela Sennes, quien llegó a la CC en 2015 para asistir en la coordinación de las exposiciones, en base a su percepción e interacción con las/os habitantes del barrio. A esto hay que sumarle las quejas de personas que veían al centro cultural como “un búnker de Patria Grande”, tal es el caso de Eugenia Nogueira, quien manifestó que, a pesar de ser maestra en la Escuela 10 D.E. 5, no podía ingresar al edificio por su identificación con La Cándida.

3.2.3 “Una cosa es con plata y otra cosa sin plata”. La programación

Desde incluso antes de su inauguración el centro cultural se hizo de más de 40 obras, entre ellas cuadros, fotografías, esculturas, serigrafías, entre otras, de renombrados artistas argentinos y latinoamericanos contemporáneos. Las mismas retratan personajes populares como el Gauchito Gil, temas vinculados a los derechos humanos e imágenes de la villa y su gente. En octubre de 2013 se presentó este patrimonio en la exposición llamada “Artistas x la 21”. En este marco, el artista plástico Leo Vinci expresó que el contacto con la “gente de la villa, la gente del pueblo” les daría a los artistas pautas que les permitiera desarrollar una obra “propia, de identidad y de realidad que hasta ahora está un poco escondida en esa cosa un poco colonizada que tenemos todos todavía en América”. Unos meses antes, Víctor Ramos había considerado que, estas “obras tan importantes” generarían en los “grandes artistas del barrio” un efecto contagio al ver “un camino para expresarse”.

A principios de 2014 “Artistas x la 21” salió de gira por el país, ante lo que el secretario de Cultura consideró que: “junto con la muestra, viaja también toda una concepción de la cultura: uno de los barrios más pobres de la ciudad más rica del país sale al mundo a compartir su valiosa exposición”. Al mundo salieron también algunos artistas de la Villa 21-24. En mayo de 2014, Carolina Chorolque, José Martínez, Luis Simone y Luis Rojas, entre otras/os, expusieron sus obras en la “hermana” Casa del Bicentenario con la curaduría de Guadalupe Fernández, coordinadora de la sala de exposiciones de la CC.

Con respecto a cómo hacer para que las/os habitantes del barrio circundante se acercaran a la CC, hay que mencionar los diversos talleres para jóvenes y adultos que podían inscribirse en artes visuales, teatro, diversos tipos de danza, guitarra, percusión, vitrales, actuación frente a cámara, apoyo escolar,

entre otros. También las visitas de chicas/os de los colegios aledaños que veían las exposiciones, películas, obras de teatro o utilizaban las computadoras que el espacio ponía a disposición.

Respecto de la programación Ramos comentó lo siguiente que:

una cosa es con plata y otra cosa sin plata. Sin plata, hacés participar, como hacemos nosotros, a los artistas del barrio. Los propios artistas del barrio son convocantes de su gente. Si tenemos plata traíamos a Norma Aleandro, a los mejores artistas, las mejores obras de la calle Corrientes⁷⁶ las traíamos ahí. Y sin plata, con los artistas populares, la gente del barrio, las danzas paraguayas, recreamos las danzas bolivianas. Eso se llena. No hay un salón como ese. Y en verano, en enero, se llena por el aire acondicionado. A las tres de la tarde pasábamos dibujitos y venían todos. Los padres chochos, ¿sabés lo que es, las vacaciones y no tener dónde ir con los chicos? Aparte está lleno, niños niños niños, es un quilombo de chicos. Después organizábamos para los más grandes ‘Chipá y política’. Nos poníamos a hablar de la Guerra del Paraguay, de Solano López, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Esta cita, al igual que la que refiere al efecto contagio que las/os artistas consagradas/os debía provocar en quienes desde la villa querían dedicarse a actividades culturales, revelaba la compleja relación entre cultura de elite, cultura masiva y cultura popular a la que también refiere Rubinch (2015) al tematizar de qué manera son recuperadas las experiencias populares, si en tanto culturas distintas o definidas únicamente a partir de sus carencias. Queda claro que la cultura producida por los villeros era considerada en este caso una alternativa de menor valor con respecto a la de la cultura masiva. En este sentido, se podría pensar que la oferta de la CC asumía características similares a lo que el mismo autor (1993) llama extensionismo, “en el cual se piensa la acción cultural como la oferta de bienes culturales tradicionales a distintos grupos de población”, en especial los sectores populares. Sin embargo, la clara gradación de los bienes culturales estaba al servicio de la atracción de un espectro de público amplio. La prioridad pareció no haber sido poner a disposición un tipo de cultura determinada, sino atraer a la mayor cantidad de personas posible. Aquí cobraban relevancia obras de consumo masivo y de renombre.

Como proveedora de estos espectáculos se firmó un acuerdo con La Gira Producciones para que se hicieran cargo de la programación en el auditorio, así como de la promoción de la misma mediante

⁷⁶ La Avenida Corrientes, en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, es, a partir de sus numerosos bares y teatros, el eje de la vida nocturna y bohemia de la capital. Sobre esta arteria se encuentran las principales salas teatrales donde se exhiben las obras de la corriente principal. Existe también una escena de teatros *under* desperdigados por la ciudad.

afiches, volantes, trípticos, revistas y banners. Esta productora, que especialmente para formatos audiovisuales trabajó asiduamente con el Estado (Educ.ar⁷⁷, Paka Paka⁷⁸, Encuentro⁷⁹), explicaba en su página web que “entre el año 2014 y 2015 coordinamos la programación de 624 funciones de teatro para adultos e infantiles del ciclo Teatro 21”⁸⁰. La programación estuvo a cargo de Ester Goris⁸¹ y por el escenario del auditorio Julio Arrieta pasaron “prestigiosos actores, músicos y bailarines”. Al igual que con la infraestructura, se querían poner a disposición del barrio contenidos de primer nivel.

De contar con los recursos, el principal argumento para atraer al público era la cartelería y folletería con la imagen de artistas conocidas/os. Esto surtió efecto; el renombre de las obras y sobre todo de las/os artistas que se presentaron allí generó enormes convocatorias. En gran medida el público estaba compuesto por vecinas/os del barrio, pero también de mucha gente de “afuera” de la villa que aprovechaba la oportunidad, evitaba tener que viajar hasta el centro y pagar entradas caras.

Este modo de programar los espectáculos podía tener dos grandes beneficios. Por un lado, permitirles a personas que nunca habían ido a un teatro o al cine, poder disfrutar de una obra con actores renombrados o una película en pantalla gigante. Por el otro, invitaba a gente que no solía acercarse a la Villa 21-24 a concurrir al centro cultural y compartir el evento con las/os villeras/os, situación que podía ayudar a derribar mitos y temores que levantaban barreras entre un adentro y un afuera la villa, un “nosotros” y un “ellos”.

Sin embargo, no parecía haber certeza sobre cómo se fomentaría a artistas del barrio, más allá de alguna exposición aislada que se logró organizar. En base a los comentarios de Ramos y cotejándolos con la documentación sobre programación artística durante este período, es de suponer que las/os artistas locales hacían las veces de alternativa secundaria y de menor valor que las personalidades ya consagradas y los espectáculos de la cultura masiva.

Si bien es cierto que en el barrio existía con anterioridad a la inauguración de la CC una productiva escena cultural, para que realmente funcionara como una “puerta” mediante la cual se encontraran las expresiones culturales del “afuera” y el “adentro”, las/os artistas necesitaban ser apoyadas/os. En la medida en que no existiera un fomento sostenido en el tiempo, personas de ámbitos marginados como la Villa 21-24 no tendrían oportunidad de desarrollar contenidos propios que pudieran presentar al público en condiciones similares a los del circuito oficial de museos, teatros, cines, auditorios, etc.

⁷⁷ Portal educativo oficial del Ministerio de Educación de la República Argentina.

⁷⁸ Canal de televisión abierta argentino enfocado a la audiencia preescolar, infantil y juvenil.

⁷⁹ Canal de televisión abierta argentino de índole educativo.

⁸⁰ http://www.lagiraproducciones.com.ar/teatro21_programacion.php

⁸¹ Esther Goris es una actriz y escritora argentina.

3.2.3 Una “historia de transformación”. Potencialidad de las actividades culturales

La CC rápidamente comenzó a desbordar de actividades. Empezaron talleres de los que participaban especialmente niñas/os y adolescentes. En el hall de entrada se expusieron las obras de la muestra “Artistas x la 21 Barracas”, que además se compilaron en un cuaderno de la más alta calidad. Las/os docentes de las escuelas aledañas llevaban a sus alumnas/os al espacio con frecuencia. Tal era la interacción con las escuelas que la N°6 tenía una puerta que la comunicaba directamente con la CC. No tengo certeza de que haya habido otros casos como el de Eugenia que tenía vedado el acceso por militar en La Cámpora.

En el Centro de Producción Audiovisual (CePA) se editaba el material audiovisual que luego era utilizado para difundir las actividades que ofrecía el centro cultural. El auditorio regularmente albergaba espectáculos de gran nivel, lo cual para muchas/os significó la primera vez que accedían a este tipo de consumos culturales. Tito Arrieta, nieto de Julio y sobrino de Christian y Nahuel, enfatizó que esto era a todas luces beneficioso, especialmente en el caso de los jóvenes, “para que vean otras cosas, no sólo violencia en la tele, violencia en la calle”. Christian, en tanto, consideró que “acá un chico que viene a ver una obra es un cliente menos para el narcotraficante. Le ganamos a la violencia de género, al maltrato familiar, a muchas cosas”. Este comentario recuerda a las historias que relató Víctor sobre jóvenes que dejaban el consumo problemático al poder colaborar con una causa noble. Según Christian, que los chicos vieran obras de teatro repercutía en su formación, “acá hay chicos que salen de ver una obra de teatro y salen hablando con otro léxico, otra manera de hablar. Ya se cortó eso del chico de la villa diciendo ‘eh gato, eh zorra, eh loco’”.

El impacto en la vida de las/os habitantes del barrio que tuvieron acceso a los consumos culturales que ofrecía la CC es objeto de otro trabajo (Pansera, 2022). Lo que quedaba claro a partir de los testimonios de quienes trabajaban en el centro cultural, era que sus vidas se transformaron considerablemente. El Estado contrató en su mayoría a habitantes del barrio. Algunos de ellos estaban desempleados, otros subempleados, realizando changas, y estaban las/os que se desempeñaban en trabajos arduos en término del tiempo que les demandaba y/o del esfuerzo físico que implicaba, en la construcción, por ejemplo. Más allá de la demora con la que algunos empezaron a percibir sus haberes y la precariedad de los contratos, para todos ellos representó una inmensa mejora. La misma se fundamentaba en cuestiones tan concretas como la cercanía del puesto de trabajo y la paga relativamente buena, como en aspecto inmateriales tales como el placer y el orgullo de trabajar en un lugar agradable, realizando tareas que les resultaban reconfortantes y que sentían le hacían bien a su barrio. En este sentido, Cruz da Silva (2008) señala con respecto a movimientos sociales para los cuales la cultura es el principal motivo de existencia, que es a partir de la cultura que pueden mejorar

la autoestima de las personas, además de poder proporcionar un ingreso y desarrollarse según cómo se desea vivir.

Por otro lado, existía también cierta idea, que puede interpretarse como una reminiscencia de una época pretérita, de que al Estado uno ingresaba para jubilarse allí. “No creo que nos puedan echar. ¿Qué, van a cerrar la CC? No, no creo”, comentó en un momento de zozobra en torno a la continuidad de varios puestos laborales un joven que trabaja en el CePA. Mientras tanto, puede constatar con Castel (2012) la caída del Estado social y el deterioro de la sociedad salarial con la consecuente fragilidad de la situación de los individuos. En este sentido, las/os trabajadoras/es de la CC paulatinamente se fueron desengañando respecto al Estado en tanto empleador.

Por último, algunos de los puestos que asumieron habitantes del barrio en la CC requerían ciertas habilidades y conocimientos con los que éstas/os no contaban. Se dio, por tanto, un proceso de aprendizaje que en algunos casos se basó en capacitaciones formales, en otros dependió más bien de la práctica y el autoaprendizaje (mediante videos de la plataforma YouTube, por ejemplo). Así fue como, por citar un caso, Tito Arrieta, nieto de Julio, que ingresó a trabajar en el auditorio con posterioridad a sus tíos, aprendió a manejar la consola para la iluminación. El propio Tito comentó que “el gobierno dijo ‘bueno, pongo la plata para que se haga y después capacito a la gente del barrio, traigo gente de afuera del barrio también para que se haga ese intercambio y que capaciten a la gente del barrio’”. Es decir, en la interacción con personal calificado que enviaba la Secretaría de Cultura, las/os trabajadoras/es de la CC rápidamente adquirieron los conocimientos necesarios para poder desempeñarse de manera profesional, brindando un servicio de calidad. Cuando llegué al campo, por ejemplo, quienes operaban la parte técnica del auditorio, estaban en condiciones de trabajar de igual a igual con cualquier artista que allí se presentara; y lo hacían con enorme compromiso y responsabilidad. Incluso Víctor Ramos habló de una “historia de transformación”. “En mi grupo, que venían con historias de prontuarios y cárcel, hoy, salvo dos casos que son espantosos, el resto terminó integrado, laburando, como actores o en la CC, o muy integrados con sus familias bien armadas. Sentimos que el proyecto ayudó como una salida de vida para mucha gente”. Estas historias de transformación eran, para Ramos, una de las pruebas de que el proyecto fue exitoso.

3.3. El proyecto como política cultural.

Como, entre otros, indica Segura (2006), ante políticas públicas para los sectores populares suelen utilizarse adverbios que aluden a la asimetría entre el organismo público, que se encontraría “arriba”, y los beneficiarios, ubicados “abajo”. Consultada por su inserción en la política barrial, una de mis

anfitrionas explicó que se involucraba porque el Estado “baja cosas para la gente y no llegan a la gente”. Por el aislamiento que provoca la exclusión (Segura, 2006), también son activadas metáforas referidas a la situación insular de los barrios marginales, a los cuales el Estado alcanzaría a partir de una acción de “desembarco”. Con motivo del lanzamiento del “Operativo Cinturón Sur”, por ejemplo, se podía leer en prensa sobre el “desembarco de 2.500 agentes federales en el sur porteño”⁸². En ambos casos está implícita la idea de que, al tiempo que el o los entes estatales son los actores de la iniciativa, las/os ciudadanas/os marginalizadas/os son receptoras/es pasivas/os de la política implementada.

Más allá de que fueron activadas las metáforas anteriormente mencionadas y que el centro cultural fue comparado hasta con una nave espacial, en el caso que analizamos se puede observar que no se trató del Estado Nacional “bajando” al barrio con una política pública de la que las/os vecinas/os fueran pasivas/os beneficiarias/os, sino que la CC fue configurada también “desde abajo” y, por tanto, determinada por particularidades del territorio en el que buscaba influir. Como vimos, previo a la decisión de instalar allí un centro cultural, existían ya en el barrio diversos grupos y actores que influyeron tanto en la concreción del proyecto con sus características particulares, como para tornar compleja su cotidianidad una vez puesto en marcha.

Para comprender un poco mejor el devenir del centro cultural es necesario entender tanto las condiciones que lo tornaron posible, como las ideas y concepciones que subyacían al proyecto y que influyeron en cómo se construyó y desarrolló posteriormente.

3.3.1 “Estado posible”. La construcción del proyecto

En cuanto al contexto que abrió la oportunidad de concretar el proyecto, si bien la construcción de centros culturales en barrios marginados no parecía formar parte de la agenda política, se pueden mencionar al menos tres aspectos que apuntan a que una iniciativa como la que asumió la Secretaría de Cultura haya pasado a lo que Tamayo (1997) llama la “agenda institucional”, es decir, el conjunto de temas que el gobierno considera prioritarios en un momento determinado.

Un primer aspecto fue la tendencia a nivel mundial de reelaborar la noción de cultura ampliándola progresivamente para desligarla de su restricción a las bellas artes y las letras y vincularla con la idea de desarrollo (Bayardo, 2008). En este marco, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en manos

⁸² “La seguridad en Puerto Madero y las villas 21-24 y Zavaleta pasan a la Policía de la Ciudad”, Clarín, 21 de febrero de 2021.

del PRO⁸³, comenzó a sectorizar la urbe en distritos “creativos”. Se trató de una modalidad de intervención pública en la cual el Estado actuaba como facilitador del mercado, otorgando beneficios económicos a inversoras/es interesadas/os en radicarse en áreas específicas. Puede considerarse que esta iniciativa abreva en el modelo de ciudad creativa propuesto por Florida (2005). Estos distritos fueron ubicados principalmente en el sur de la ciudad “como política pública de desarrollo económico, pensados como espacios temáticos que crecen alrededor de una industria⁸⁴”.

A nivel político-cultural, los primeros dos gobiernos kirchneristas, en tanto, propugnaron un cambio en el *ethos* neoliberal que marcó la década de los 90 y principios de los 2000. En este sentido, persiguieron la “reconstrucción de la nación cultural” en base a un revisionismo histórico que buscaba saldar dos deudas: los derechos humanos y la inclusión social (Zamorano, 2016). A su vez, el gobierno nacional, no se centró en la creatividad sino en una concepción de la cultura como motor del desarrollo, pero como construcción colectiva. No obstante, puede verse en una iniciativa como el Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA), que desde 2011 visibilizar y potenciar las industrias culturales nacionales, ciertas similitudes de enfoque. En la Memoria del Estado de aquel año, en el apartado dedicado a la Secretaría de Cultura, se plantearon como norte los siguientes ejes: “la federalización de la política cultural, el incentivo a las industrias culturales, la inclusión no sólo material sino también simbólico-cultural, [...]”⁸⁵. Al reconocer la diversidad del país en términos de sus divisiones territoriales-políticas, la inclusión social trascendería la dimensión material para pasar también al plano cultural.

En segunda instancia, en 2008 se había desatado una profunda crisis financiera internacional. En este contexto, el gobierno buscó implementar una modificación a la alícuota de los derechos para exportaciones de productos primarios. Esto desembocó en un fuerte conflicto con el capital agropecuario que logró presentarse a sí mismo bajo el apelativo “el campo”. Esta situación influyó en el resultado de las elecciones legislativas de 2009, en las que el gobernante Frente para la Victoria sufrió un duro revés. Como respuesta, la presidente decidió profundizar el rumbo político⁸⁶ en lo que

⁸³ Propuesta Republicana (PRO) era un partido político de centroderecha que gobernó la ciudad de Buenos Aires desde 2007. Uno de sus fundadores y principal referente era Mauricio Macri, quien después de dos períodos como jefe de Gobierno asumió la Presidencia de la Nación entre 2015 y 2019.

⁸⁴ <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/los-distritos-creativos-crecen-en-el-sur>.

⁸⁵ <https://www.argentina.gob.ar/jefatura/memoria-de-la-nacion>.

⁸⁶ La imagen del gobierno había sido afectada por la crisis financiera global del 2008, pero especialmente por un intenso conflicto con las cuatro principales organizaciones del sector empresario de la producción agroganadera. En este contexto se resintió también la relación con los mayores medios de comunicación del país, lo que posibilitó la promulgación, en 2009, de la Ley 26.522 que regula el funcionamiento y la distribución de licencias de los Servicios de Comunicación Audiovisual, una norma que reemplazó la instituida durante la última dictadura cívico-militar y que le valió al gobierno la ruptura definitiva con los principales multimedios del país.

Cantamutto (2017) considera un “vuelco hacia el “pejotismo”⁸⁷”. Uno de los cambios fue reemplazar a José Nun, de amplia trayectoria académica, con Jorge Coscia, el primer secretario de Cultura peronista del kirchnerismo. La cultura debía ser “eje central de la transformación en el proyecto nacional”⁸⁸. En términos de Yúdice (2002), se trataba de conectar políticas culturales con una transformación de la cultura política. La Capital Federal era gobernada por el opositor partido PRO, liderado por Mauricio Macri y el Estado nacional necesitaba reforzar allí “batalla cultural” a la que aluden Prato y Segura (2020) respecto del activismo estatal que resignificó el vínculo entre cultura y política⁸⁹. Al respecto dice Wortman (2017):

el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (CFK) estaba perdiendo legitimidad como consecuencia del debilitamiento de ciertas variables económicas y es entonces que se apoya en acciones político culturales, entre otras intervenciones, para reafirmar la dimensión hegemónica del proyecto político iniciado en el 2003 con Néstor Kirchner (NK) y continuado por CFK en el 2007 el cual se había fortalecido junto con el crecimiento económico de los primeros años de gobierno de NK pero ya manifestaba ciertas fisuras.

Un tercer aspecto contextual que impulsó y le dio factibilidad al proyecto de la CC fue la conmemoración, en 2010, del Bicentenario de la Revolución de Mayo⁹⁰ y la voluntad de erigir emblemas de la gestión. En cuanto a las festividades, en 2008 se creó la Unidad Bicentenario que respondía directamente a Cristina Fernández, lo que daba la pauta del rol central que el poder ejecutivo le asignaba al proyecto cultural. Los festejos se extendieron durante todo el año 2010 y a lo largo y ancho del país, aunque el epicentro fue del 21 al 25 de mayo en la ciudad de Buenos Aires, donde se presentaron desfiles, shows artísticos, eventos deportivos, entre otras atracciones. En el programa central de las festividades puede verse que, además de anunciar la puesta en marcha de 200 casas de la historia y la cultura, “como espacios de encuentro, formación y recreación de nuestros niños y jóvenes”, en reiteradas ocasiones la conmemoración es aludida como un “puente”. Por un lado, un “puente al mundo” para intensificar la presencia argentina a nivel global y así posibilitar que “nuestros productos, nuestros talentos, nuestras inversiones y nuestra cultura sigan abriendo

⁸⁷ Refiere al Partido Justicialista (PJ), continuador del Partido Peronista por Juan Domingo Perón en 1946.

⁸⁸ “Otra baja en el gabinete tras la derrota electoral del oficialismo. Se fue Nun de Cultura y lo reemplaza Jorge Coscia”, Clarín, 8 de julio de 2009.

⁸⁹ “Dimos una profunda batalla cultural”, Página/12, 22 de octubre de 2009.

⁹⁰ La Revolución de Mayo fue una serie de acontecimientos revolucionarios ocurridos en la ciudad de Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata, dependiente del rey de España, en 1810. Desembocaron en la destitución, el 25 de mayo, del virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros, quien fue reemplazado por la Primera Junta de gobierno.

oportunidades”. Por el otro, “será el puente para desarrollar un ambicioso plan de intervenciones que valoriza el patrimonio cultural argentino”⁹¹.

En la misma línea de fastuosos eventos y edificios de carácter cultural, en 2011, se inauguró una megamuestra de arte, ciencia y tecnología llamada Tecnópolis, y en 2015, el Centro Cultural Kirchner. Ubicado en el edificio que fuera anteriormente sede del Palacio de Correos y Telecomunicaciones, este espacio para las artes visuales, espectáculos musicales y exposiciones era el centro cultural más importante en tamaño de América Latina y el tercero a nivel mundial. Sobre estos “megaproyectos” Fernández (2020) considera que, más que responder a demandas de la población, se trató de la construcción de emblemas materiales y simbólicos de la gestión.

Víctor Ramos aprovechó el contexto y el lanzamiento de la Red Nacional de las Casas del Bicentenario para darle un puntapié inicial al proyecto, a pesar de que tenía en mente algo diferente. Con el gran centro cultural para la Villa 21-24 ya en marcha, fue torciendo las características que asumiría ese espacio a fin de concretar su visión y la de otras/os habitantes del barrio que añoraban un lugar donde exponer sus obras, desarrollar habilidades, distenderse y sociabilizar. Sin embargo, las rispideces que se dieron a partir de la inauguración dan cuenta de que este sueño compartido, cada una/o lo soñaba por su cuenta, con sus ambiciones y su propia historia de legitimación. Como alerta Cefaï (2009), no es posible comprender las acciones colectivas en términos de “consenso de representaciones” o “congruencia de motivaciones” o “agregación de compromisos”. Dependen de una “pluralidad de gramáticas del yo, del tú y del nosotros” que varían según la sociedad en la que se enmarcan.

La manera en que se fue montando el proyecto nos habla de cómo se construyó Estado en este caso particular. Aguilar (1996) indica sobre la implementación de políticas públicas que “más allá del diseño está la implementación de la decisión. Y más allá del presidente y de la legislatura está la compleja red de organizaciones públicas, con sus intereses y sus hábitos, que se encargan de transformar las decisiones en hechos efectivos”. En este caso, entre el proyecto original y la institución que finalmente se inauguró existió una metamorfosis que se relacionó íntimamente con la red de relaciones sociales que influyeron para, capitalizando un contexto propicio, arribar a un centro cultural de semejante envergadura y las obras que se realizaron paralelamente, tal es el caso del puerto, las canchas de fútbol, incluso la ambulancia. Pero no solamente intervinieron relaciones sociales, sino como plantea Renoldi (2015) entran en juego un conjunto de componentes híbridos -en el sentido dado por Latour (1991)- compuestos por elementos, personas y agencias, que se

⁹¹ <http://www.tfaba.gov.ar/Bicentenario.pdf>.

interrelacionan desafiando permanentemente el orden formal que provee y exige el Estado. Para que se concretara la CC, fueron claves tanto Coscia y Ramos, como “los pibes”, Nidia Zarza, los curas villeros y muchas otras de las personas que habitaban el barrio, pero también el contexto nacional, que fue allanando la posibilidad política, y, desde luego, la existencia de aquel galpón de la ex DGI estratégicamente ubicado.

Especialmente por el carácter único y la magnitud del proyecto, el camino se hacía al andar y no estuvo exento de dificultades. Ya fuera la toma del predio previo al comienzo de las obras, disyuntivas como la de Sebastián, o trabas y demoras impuestas por los mecanismos estatales sobre los cuales Víctor se quejó amargamente. “Desde el punto de vista burocrático tuvimos infinidad de problemas [...], Jorge se tenía que involucrar él para destrabar los pagos, hacer las contrataciones, que era todo un desastre”.

Víctor supo sacar provecho del entusiasmo que provocaba la iniciativa entre funcionarios de primera línea para activar su red de contactos políticos a fin de obtener el mayor rédito posible para el barrio y, seguramente, para sí mismo también. Cabe retomar el concepto de “incrementalidad” que cita Aguilar Villanueva (1992) de Lindblom. El análisis incremental no ofrece soluciones finales y exhaustivas a las problemáticas públicas, sino “procesos de intervenciones sucesivas y graduales”. En este caso la incrementalidad se dio en plena construcción del centro cultural, cuyo alcance se fue expandiendo a medida que se iban generando las posibilidades. Sin embargo, así como esta modalidad supuso obras que se pueden considerar beneficiosas para el barrio, también generó sospechas y recelos entre las/os habitantes de la villa. Renoldi (2015) llama “estado posible” al producto de las acciones de las personas en los intersticios que delimitan los programas estipulados.

La evidente distancia entre el modelo y las tramas vitales puede alojar propuestas disidentes de las formas legales, y no necesariamente resistencias o luchas de poder con el Estado, desafiando aquello que separamos conceptualmente (adentro y afuera, Estado y sociedad). Toda la normatividad estatal es promovida a partir de cosas y de gente cuyas agencias pueden reorientar el curso formal previsto, aun dentro del propio orden administrativo y burocrático.

Este abordaje suspende los juicios en cuanto a lo que el Estado teóricamente debería ser. El foco, por tanto, se orienta a la agencia de las personas y los objetos intervinientes. En este proyecto el planteo de fines amplios como la inclusión social o la garantía de derechos humanos constituyeron el discurso legitimador para el aprovechamiento de cualquier resquicio que pudiera brindar el Estado y la justificación de los medios utilizados.

3.3.2 “No sólo era una cuestión de artes plásticas”. Los objetivos del proyecto

Para profundizar un poco en las ideas que originalmente motivaron la creación de la CC resulta pertinente recapitular brevemente algunos hitos históricos. Víctor Ramos, desde el INADI, había comenzado a trabajar el tema de la integración urbana. Luego se formaron la escuela de artes Fraternidad del Sur y Patria Grande que eran la base estructural de Ramos y su grupo en la Villa 21-24. Cuando Jorge Coscia asumió en la Secretaría de Cultura se abrió una puerta para impulsar con fuerza la presencia territorial de la agrupación política de Ramos, en especial en las villas de la ciudad de Buenos Aires. Por esta época también fue tomando forma el multimedios villero Mundo Villa. La idea era comenzar con la CC en la Villa 21-24 y, posteriormente, replicar la experiencia en la 31 y demás villas.

Tanto Víctor como Jorge tenían en claro que “no sólo era una cuestión de artes plásticas. [...] Fue una cantidad enorme de tareas que asumió la Secretaría de Cultura”. Entre ellas pueden contarse, la ambulancia, el puerto, las canchas de fútbol. Ambos parecían adherir al discurso que, desde los años 70, crecientemente le fue atribuyendo a la cultura un rol fundamental en el desarrollo, la inclusión social, la diversidad y el derecho, en políticas sociales, especialmente en las que abordaban las problemáticas de los sectores marginalizados (Bayardo, 2007, 2008).

Como vimos, en un principio la Casa Nacional del Bicentenario estaba pensada como espacio para exposiciones de diversa índole en torno a los 200 años de independencia del país. En base a la impronta que Coscia y especialmente Ramos le fueron dando en base a sus propias concepciones y, eventualmente, las de quienes los circundaban (Fraternidad del Sur, Patria Grande, otras personalidades de la villa), la iniciativa fue mutando hacia un lugar más vinculado al territorio, donde las/os habitantes de la villa pudieran consumir bienes culturales a los que normalmente no tenían acceso, pero que también que quienes no vivieran en la villa pudieran apreciar diversas expresiones artísticas de los villeros. La idea era que fuera una suerte de “puente” o “avenida”, tal lo expresó Víctor, entre la villa y el resto de la ciudad, y a su vez, un ejemplo que se irradiara a las demás villas. Nuevamente aparecía la metáfora del puente, recurrente en políticas culturales de este tipo, como por ejemplo también en Viva Rio, que buscaba generar un sentimiento de pertenencia con respecto a la ciudad de Río de Janeiro, más allá de las diferencias “de opinión, ideológicas, religiosas y políticas” de sus habitantes (Yúdice, 2002). La CC debía posicionarse entre el “adentro” y el “afuera” del barrio a fin de establecer un vínculo que permitiera ir diluyendo aquella frontera invisible pero real.

Víctor quería vehiculizar la potencia del Estado para brindar soluciones a las problemáticas que acuciaban a las/os villeras/os. En este sentido, las actividades culturales le resultaron la herramienta privilegiada a partir de la cual dar visibilidad a esta temática, mejorar la vida a las personas y posicionarse como nexo entre el Estado y el barrio. La CC, en tanto presencia estatal en la villa, debía poder brindar todo tipo de servicios y asistencias a la población del barrio. Y no sólo se trataba de estar a disposición de quienes se acercaran, sino que también iba en busca de aquellas personas consideradas las más necesitadas. “A los pibes los mandaba a buscar de las márgenes de las márgenes. Los pibes del paco pasaban al baño a ducharse, a sentarse en las máquinas. Era un hospital más que una Casa de la Cultura” comentó el entonces coordinador general de la CC. Más allá de la escuela, el hospital y las fuerzas de seguridad, el centro cultural pasó a ser la más asequible presencia pública en el territorio. Por tanto, era esperable que tuviera que lidiar con asuntos que iban más allá de las actividades culturales. Como comentó Gladys, una habitante del barrio, “yo no lo llamaría centro cultural, sino centro de contención. Porque contiene a los chicos, los tiene acá, les enseña actividades y eso está buenísimo”.

A la caracterización de Gladys de la CC como espacio de contención, Coscia le sumaba un rol político-ideológico. Como secretario de Cultura, se planteaba que desde el Estado debía generar inclusión, es decir que su trabajo debía comenzar por quienes se encontraban “fuera del sistema”.

El pibe de la villa que va a la escuela aprende a leer y escribir, por ahí deja de ir, va porque le dan de morfar, pero no sale de la escuela diciendo bueno, mi abuelo es paraguayo y yo soy parte de un proyecto yo soy tan argentino y tengo derecho a ser argentino porque la Argentina forma parte de la Patria Grande... eso es lo que nosotros entendíamos que podía dar la CC. La pata política de inclusión consistía en hacerle entender al nieto de un paraguayo que tenía tanto derecho como cualquiera, y a veces más que otros, por la tradición política del Paraguay, de Solano López, de pertenecer a un proyecto nacional, argentino, latinoamericano. Eso era el proyecto nuestro, no era solamente te enseñó a tocar la guitarrita, te enseñó a hacer bonsái, actividades varias. No, era ideológico. Era militancia del Estado, (entrevista a Jorge Coscia, 29 de junio 2018).

Incluso Cristina Fernández, en la inauguración del centro cultural, había considerado sumamente positivo que los jóvenes, en vez de “hacer huevo” hicieran “cosas vinculadas con la cultura”, lo cual “los aleja de todas las cosas malas y todas las cosas que nos entristece ver”. Vemos que la CC era pensada en diversos niveles. Por un lado, debía integrar la villa al resto de la ciudad para lo cual debía hacer las veces de “puente”. Por el otro, se trataba de dar respuesta activa para brindar contención a

los casos más apremiantes. Lo que añade la cita de Coscia es la idea del centro cultural como un complemento a la escuela. En la villa más grande de la ciudad de Buenos Aires, transmitir una línea ideológica era considerado clave para el proyecto político. El secretario de Cultura señaló, “toda gestión cultural tiene que estar atravesada por una concepción política”, y en este caso se trataba de integrar a los habitantes del barrio y del país en un proyecto nacional y latinoamericanista. En consonancia, Cruz da Silva (2008) citando a Mello considera que “el arte siempre es político, siempre va a impactar a sus espectadores y así desencadenar un cambio subjetivo en la percepción que los sujetos tienen de sí mismos y del mundo”.

Sin embargo, al ser aludidas como “tocar la guitarrita” o “hacer bonsái” (miniaturización netamente ornamental), se percibe cierto desdén por las actividades que tenían lugar en los talleres en paralelo con la “militancia del Estado”. En la misma línea, según la presidente, en contraposición a lo que sucedería en el centro cultural, lo que los jóvenes hacían fuera del mismo carecía de valor (“huevo”), e incluso eran “las cosas malas y todas las cosas que nos entristece ver”. Estas afirmaciones pueden ser comprendidas en línea con lo que comentaba Víctor respecto a la programación de espectáculos en la CC, (“sin plata, hacés participar, como hacemos nosotros, a los artistas del barrio”). Es decir, la cultura barrial era percibida *a priori* con cierto menosprecio, por lo cual el centro cultural debía, cuanto menos, complementarla con la cultura oficial, ligada a una bajada de línea político-ideológica. Nuevamente Mello alerta sobre la desvalorización que puede sufrir la actividad cultural cuando es instrumentalizada por la política (Cruz da Silva, 2008). Estas concepciones abonan los planteos de Zamorano (2016) en cuanto a que la política cultural kirchnerista se situó enfrentada a la tesis liberal multiculturalista, diluyendo cualquier diferencia al interior de lo nacional-popular y, por tanto, no otorgándole “un reconocimiento activo que suponga un sistemático tratamiento diferencial”.

Finalmente, y relacionado al objetivo del centro cultural en cuando vehículo para propiciar la integración social, es preciso retomar el lugar en el que se posicionó Víctor Ramos. Su rol de mediador entre el Estado y el barrio se vinculaba a su intención de afianzar la presencia de Patria Grande en todas las villas de la ciudad, lo cual a su vez estaba relacionada con sus aspiraciones políticas. A partir de este rol pudo impulsar la candidatura de Cristian Heredia, que en 2012 se convirtió en presidente de la Junta Vecinal de la Villa 21-24. El acrecentamiento de la llegada territorial puede pensarse como plataforma para que en 2015 lanzara su candidatura a jefe de Gobierno por Revolución Urbana, una lista que ocupaba un lugar secundario dentro del Frente para la Victoria⁹².

⁹² El Frente para la Victoria fue la coalición política mediante la cual en 2003 llegó a la presidencia de la Nación Néstor Kirchner. Esta agrupación representó al kirchnerismo hasta las elecciones legislativas de 2017.

En su spot de campaña “Historia de dos ciudades”⁹³, planteaba como principal objetivo la urbanización de las villas. En este sentido, se diferenciaba tanto de Macri, el entonces jefe de Gobierno por PRO, pero también de La Cámpora. Su afirmación “sólo el peronismo puede hacerlo”, con referencia a integrar las villas para alcanzar la justicia social, implicaba una denuncia en cuanto a que La Cámpora no sería verdadero peronismo. Seguramente, consciente de que no ganaría en las elecciones Primarias Abiertas Simultáneas y Obligatorias (PASO), -de hecho, su lista quedó en la sexta posición, muy por detrás del camporista Mariano Recalde⁹⁴- intentó sentar posición y tomar lugar dentro del peronismo capitalino. Resulta importante destacar con Rocca Rivarola (2016) que, si bien La Cámpora podía ser interpretada a simple vista como una corriente interna dentro del Partido Justicialista, en la práctica, distaba de serlo y su relación con el Partido Justicialista (PJ) fue oscilante y compleja. No sólo no se postulaba como la encarnación del peronismo organizado, sino que incluso le disputaba sus redes territoriales.

3.3.3 “Cultura nacional”. Concepciones sobre cultura

Como vimos anteriormente, la diversidad cultural durante el kirchnerismo en general, y entre los principales responsables de erigir y llevar adelante la CC en particular, era concebida subsumida bajo la idea de una cultura nacional y popular, al interior de la que las diferencias debían disolverse (Zamorano, 2016). En el discurso de inauguración, Cristina Fernández dijo que “la cultura es de todos y para todos”. Un tiempo después se colocaría en la entrada del auditorio una placa con el nombre de Julio Antonio Arrieta y una frase que pronunciaba una y otra vez, “la cultura es derecho de todos y no patrimonio de algunos”. En ambos casos se hablaba de *la* cultura, de una cultura. La idea de integración, de armonía social, como lo planteó la presidente en el acto de apertura del centro cultural, se entendía como la participación de todos los ciudadanos de una cultura compartida. “Porque nuestra cultura es el latir de nuestro pueblo”, expresaba el programa de las fiestas del Bicentenario. Esto se condice con una de las propiedades que según Oszlak (1978) debe presentar un Estado, que es la

⁹³ Éste es el título de una novela de Charles Dickens que recrea los inicios de la revuelta social y política que supuso la Revolución Francesa. La historia se desarrolla entre Londres y París. La primera ciudad simbolizaría de algún modo la paz y la tranquilidad, la vida sencilla y ordenada; mientras la segunda representaría la agitación, el desafío y el caos, el conflicto entre dos mundos en una época en la que se anuncia drásticos cambios sociales. (Citado del blog Leer es vivir dos veces: “Reseña de Historia de dos ciudades de Charles Dickens”).

⁹⁴ Mariano Recalde fue presidente de la empresa estatal Aerolíneas Argentinas desde 2009, puesto al que renunció para postularse por el Frente para la Victoria a jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 2015. Dentro del peronismo Recalde es referente de la agrupación La Cámpora. Entre 2017 y 2019 fue legislador de la Ciudad de Buenos Aires en representación de Unidad Ciudadana.

“capacidad de internalizar una identidad colectiva, mediante la emisión de símbolos que refuerzan sentimientos de pertenencia y solidaridad social”.

La idea de cultura en singular parecía entrar en contradicción con los testimonios de algunas de las personas a las que entrevisté que consideraban que el espíritu del centro cultural era, precisamente, funcionar como un “puente” mediante el cual pudieran entrar en contacto culturas diversas, desunidas por miedos y rencores. Las comparaciones de la CC con un “ovni” o un ente proveniente de otro mundo, también refieren a esta diferencia. Las oposiciones “adentro” y el “afuera”, e incluso las existentes al interior de la villa entre “frente” y “fondo” ponían en duda la idea de una cultura en singular.

Por un lado, pensar en una cultura puede remitir a la universalización de la “alta cultura”. En este sentido respondería a lo que Rubinich (1993) llama una concepción extensionista de la acción cultural, o, en términos de García Canclini (1987), podría ser asignada a paradigmas de políticas culturales que van desde el “tradicionalismo patrimonialista”, que se caracteriza por el uso acrítico del patrimonio tradicional para la identificación de todas las clases sociales, hasta la “democratización cultural”, que implica la difusión de la alta cultura, pasando por el “estatismo populista”, en tanto distribución de bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular por parte del Estado. En estos términos, el concepto de cultura, como plantea Abu-Lughod (1993), tal como la idea de raza, implicaría una tendencia a aplanar diferencias y conflictos constitutivos de cualquier sociedad. Al neutralizar en el campo de la cultura diferencias sociales existentes y persistentes, el concepto mismo se volvería contraproducente.

Consultados con mayor profundidad sobre a qué apuntaban cuando hablaban de “la” cultura, tanto Coscia como Ramos mencionaron una “cultura nacional”. Como veremos más adelante, en una etapa posterior del centro cultural cobró relevancia la noción de “cultura popular”. Debido a que los entrevisté en 2018, quise verificar si entendían ambas nociones como intercambiables o si presentaban diferencias. Coscia, por un lado, explicó que, desde su punto de vista,

la cultura popular son las expresiones surgidas de lo que reconocemos por uso del campo popular y el campo no clásico o las llamadas artes elevadas. La cultura es un término tan genérico que abarca desde los grafitis hasta el rock o el folklore, yo diría que es más fácil definir lo que no es que lo que es, (entrevista a Jorge Coscia, 29 de junio 2018).

En tanto Ramos desechó de plano la idea de una cultura popular.

Cultura nacional en todo caso. Cultura popular es un criterio izquierdista, falso progresista, antipopular. Un desconocimiento absoluto de la cultura nacional. Por eso

desde el peronismo histórico hablamos de la cultura nacional, porque lo que penetra, justamente, es la cultura antinacional. Con la tele y todo eso. El concepto cultural nuestro es latinoamericanista, de la Argentina morena, del mestizaje cultural. La mezcla entre lo hispánico, lo lusitano, lo criollo, los pueblos originarios. Esa amalgama somos nosotros, con el condimento europeo en las ciudades puerto. Después, una América profunda. Toda esa diversidad tan rica que tiene América Latina, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio 2018).

Al tiempo que Coscia la consideraba una noción problemática, Ramos la descalificó ubicándola en la trinchera enemiga en su disputa con lo que consideraba falso peronismo, en alusión directa a La Cábora.

En similar sentido se manifestaron varios de quienes trabajaban en la CC. No le encontraban mucho sentido al concepto de “cultura popular”. Algunos apuntaron a que sería “lo mismo, pero sin plata”, en referencia a una cultura de clase media o alta. Otros que “la cultura siempre es una mezcla de todo tipo”. Tito, nieto de Julio Arrieta, por ejemplo, consideró que “la cultura es de todos, no hay porqué dividirla”, dando a entender que imponer un límite entre lo que sería popular o no, requeriría de una violencia muy grande. Al igual que su abuelo, pensaba a la cultura que se hiciera desde el barrio como una manera de contestar, al menos parcialmente, los discursos difundidos por los principales medios masivos de comunicación en tanto productores y reproductores de estereotipos sobre las/os villeras/os y la villa.

Parecía existir cierta coherencia en cuanto a cómo entendían la cultura tanto la entonces presidente de la Nación, los responsables directos del proyecto de la CC y muchas de las personas que se desempeñaban en el centro cultural. Existiría una cultura propia del país y de la región que se conformaría a partir de una amalgama de conocimientos, ideas, tradiciones y costumbres aportadas por los diversos pueblos que confluyeron en estas tierras.

La cultura nacional y latinoamericana era entendida como una construcción que cobraba entidad a partir de la oposición con respecto a lo antinacional, que sería la cultura que proviene de los países centrales, en el caso latinoamericano especialmente de los Estados Unidos, a partir de la impregnación de contenidos mediante la industria cinematográfica y las grandes salas de cine, las empresas multimedios y los operadores económicos, capaces de influir en la producción audiovisual local. Esta tradición de pensamiento abrega principalmente en las ideas de Jorge Abelardo Ramos y Arturo Jauretche y sostiene que las cosmovisiones antinacionales propugnan intereses foráneos y colonialistas que van en detrimento del “modo de vida” (Williams, 2003) latinoamericano. De esta

contradicción se desprenden otra subsidiaria como la que distingue a la cultura del pueblo frente a las clases acomodadas u oligarquías. Mientras estas últimas aspiran a un cosmopolitismo que las iguale a las clases medias y altas de los países centrales, la cultura del pueblo es la que conservaría los trazos originales y auténticos de esta zona del mundo. En su afán de distinción⁹⁵, las clases medias y altas producen y reproducen estos estereotipos a los que refería Tito y que los sectores populares cargan como estigmas.

La idea de cultura nacional, por tanto, era muy amplia. Su límite lo demarcaba la cultura propia de las potencias centrales como los Estados Unidos y Europa; una frontera que resultaba por demás difícil de trazar. En consecuencia, los contenidos en el centro cultural eran heterogéneos. Había desde Danzas Paraguayas o encuentros de “Chipa y política”, hasta un taller de Ballet y proyección de las últimas películas de Disney en el auditorio. Queda claro que la necesidad de atraer público al centro cultural tensionaba la concepción de cultura de quienes gestionaban el espacio. No obstante, la programación se demostró eficaz en la medida que logró atraer tanto a habitantes de la villa como, incluso, a vecinas/os de barrios aledaños, en lo que puede interpretarse como un primer paso para que la CC se convirtiera en aquel “puente” tan frecuentemente mencionado.

Por otro lado, y como vimos anteriormente, en varias entrevistas la razón de ser de este centro cultural fue presentada como trascendente a las artes visuales. Por este motivo, en paralelo a los talleres, las exposiciones y los espectáculos, también se organizaron viajes a Miramar por los que alrededor de 3000 chicos conocieran la playa⁹⁶, había clases de remo en el Puerto de la Patria Grande, se invitaba a jóvenes con consumos problemáticos a trabajar con las cámaras e islas de edición y el secretario de Cultura de la Nación ocupaba regularmente su despacho situado en la Villa 21-24 en lo que se pretendió como un mensaje de cercanía del Estado hacia sectores históricamente marginalizados.

En este sentido, se puede suponer que el centro cultural estaba encaminado a propiciar una mayor integración para los habitantes de la villa mediante sus diversas ofertas, pero también a partir de

⁹⁵ En términos de Bourdieu (1979), la distinción de las diversas clases sociales se da a partir de su relación de proximidad (o lejanía) con respecto a la cultura legítima representada por la clase dominante. Grignon y Passeron (1991) critican la postura de centrarse en la cultura legítima para definir a las demás. “La cultura popular aparece, necesariamente, en esta perspectiva, como un conjunto indiferenciado de carencias, desprovisto de referencias propias, en el interior del cual podemos tratar apenas de distinguir estratos de densidad simbólica decreciente, que van de la ‘cuasi-símil-cultura’ de las capas sociales fronterizas con la pequeña burguesía [...] a la no cultura del subproletariado y de los excluidos”. El “dominocentrismo” de este punto de vista lleva al “miserabilismo” que define la cultura popular tan sólo por sus carencias.

⁹⁶ Los viajes a la ciudad balnearia de Mar del Plata habían sido un rasgo central de peronismo de posguerra. “El Turismo Social tendrá como finalidad posibilitar el acceso de la población trabajadora a los lugares de turismo y será organizado facilitando a los servicios de bienestar y asistencia social de las asociaciones profesionales, la construcción de hoteles y colonias de vacaciones, y las franquicias posibles en los medios de transporte”, anunciaba Perón en 1953 hablándole a los trabajadores sobre el II Plan Quinquenal.

generar un entorno en el que pudieran convivir personas del barrio y de “afuera” para, al menos, comenzar a disipar aquellas fronteras invisibles. Democratizar ciertas prácticas y consumos culturales, en consonancia con la premisa de que “la cultura es derecho de todos y no patrimonio de algunos”, aumentaría las oportunidades de superar la situación de marginalidad para poder desarrollarse personal y económicamente.

En base a las actividades que se desarrollaron, la integración se relacionaba con un proceso subjetivo basado en multiplicar las posibilidades de experimentar el mundo que rodeaba al barrio y de transmitir que las/os villeras/os también tienen derecho de vivirlo y disfrutarlo. Desde ir a conocer el mar, lo que constituye un clásico del peronismo, pasando por ir al cine o al teatro, hasta modalidades más actuales, como mostrar su propia mirada a partir de manejar una cámara o incluso a sí mismos al pararse frente a ella. Probablemente esta instancia no pueda equipararse con beneficios como los que enumera Clammer (2015) en su estudio sobre iniciativas económico-culturales en comunidades tribales del este de la India, donde se dio un alivio de la pobreza, la preservación y desarrollo cultural y un fortalecimiento del autoestima cultural, pero seguramente sí es de suponer que a nivel subjetivo se estaban comenzando a producir cambios en la manera en la que las personas se percibían a sí mismas, su entorno y su horizonte de posibilidades. Como identifica Pansera (2022), la CC funcionaba tanto como “hito urbano”, un punto de referencia geográfico al interior del barrio, como un buen motivo para salir de la casa (muy especialmente para las mujeres y niñas), de esparcirse, de socializar. Actividades como la danza, por ejemplo, generaba en las anfitrionas un bienestar consigo mismas que les permitía sentirse “autosuficientes, que no dependen de los hombres y que han podido terminar los vínculos que no deseaban sostener” (Pansera, 2022:135).

Para poder comprender realmente los alcances del trabajo que se estaba realizando se requiere una mirada de mediano y largo plazo. Sin embargo, como veremos en el próximo capítulo, fue muy breve el lapso de tiempo con el que contaron Nidia como directora, Víctor como coordinador general y Jorge como secretario de Cultura de la Nación con su despacho en la Villa 21-24, para gestionar la CC. No obstante, en esta primera etapa era destacable el hecho de que el centro cultural comenzara a funcionar y que rápidamente se volviera convocante para grandes cantidades de personas, lo cual lo ubicó como un espacio clave en la dinámica barrial. Los talleres, exposiciones y prestigiosos espectáculos lo volvieron un polo de atracción para adultas/os y, sobre todo, para jóvenes y niñas/os. Si para algunas personas adultas ingresar a una institución como la CC significaba enfrentarse a temores por no estar habituadas a transitar espacios similares, esta problemática seguramente no se repetiría con las/os alumnas/os de las escuelas vecinas e, incluso de barrios linderos, que rápidamente se acostumbraron a aprovechar los salones, equipamiento y espectáculos que allí se ofrecían. Existió

también la oportunidad para artistas del barrio de presentar sus obras, aunque puede considerarse que la programación dispuesta por la productora contratada obturó en gran medida las posibilidades de mayor difusión de los talentos locales.

4. Casa Central de la Cultura Popular Villa 21-24 (2014-2015).

Este capítulo aborda una nueva etapa en la existencia del centro cultural en cuestión. En el marco de luchas políticas al interior del partido que ostentaba el gobierno nacional, se dieron cambios en la cartera de Cultura que tuvieron su turbulento correlato en la Casa de la Cultura. Veremos qué es lo que se estaba disputando, las particularidades de la nueva dirección y cómo éstas se plasmaron en el funcionamiento del centro cultural. Finalmente, se indaga en torno a las concepciones de cultura que le dieron forma a este segundo período.

Al igual que para el apartado anterior y dado que el lapso de tiempo analizado es previo al trabajo de campo, también en este caso se trata de una reconstrucción basada en testimonios de personas vinculadas de diferentes maneras al funcionamiento del centro cultural, así como en la consulta de diversas fuentes, escritas y audiovisuales. Se repite también una suerte de interrogante latente en cuanto a los motivos que desembocaron en la situación de menoscabo que vivía la Casa de la Cultura al tiempo que realicé el trabajo de campo.

4.1 El espacio en disputa. Cambios en Cultura

Exactamente medio año había transcurrido desde la inauguración de la CC cuando, el 9 de abril de 2014, la presidente de la Nación firmó el decreto que designaba subsecretario de Políticas Socioculturales a Franco Vitali. Decretos como éste se suceden constantemente, son parte del funcionamiento de las diversas dependencias gubernamentales, pero éste en particular conllevaba un significado especial. La subsecretaría de Políticas Socioculturales tenía injerencia directa sobre la CC.

Para comprender las implicancias de este nombramiento es preciso rastrear con Rocca Rivarola (2019) el surgimiento y expansión de la “juventud oficialista” La Cántora. Si bien había nacido unos años antes, esta agrupación ganó visibilidad en los medios desde el conflicto de 2008 entre el gobierno y las entidades de productores agropecuarios por las retenciones móviles a los productos primarios. Como señala la autora, “especialmente luego de 2010, las distintas dependencias del Estado nacional y las listas electorales se convertirían en suertes de escenarios de una disputa entre La Cántora (cuya presencia era promovida por el propio gobierno), por un lado, y las redes del PJ y otras organizaciones, por otro” (Rocca Rivarola, 2019:22). A pesar de su “ascenso meteórico”, para 2014 La Cántora carecía aún de presencia en la Secretaría de Cultura.

Para Coscia y Ramos era la concreción de un presentimiento. A partir de la llegada de Vitali, La Cántora comenzaría a ganar espacio también en Cultura. Al secretario le reemplazaban una persona

de suma confianza por otra que, *a priori*, le generaba cierto recelo. En tanto Víctor, quien nunca disimuló su animadversión hacia La C mpora, no dudó en inmediatamente interpretar esta movida como evidencia de que la agrupación quería quedarse con la CC. Cabe recordar que la relación entre Patria Grande, la agrupación presidida por Ramos, y La C mpora, a pesar de integrar un mismo partido político, fue siempre de rivalidad. “Cuando Coscia nota que Franco Vitali le quiere pasar por arriba, le dice textualmente ‘si me van a poner un comisario político, elijan a otro secretario de Cultura’”, contó Víctor.

Siguiendo a Cantamutto (2017), Néstor Kirchner había llegado a la presidencia tras haber obtenido una minoría de los votos. Necesitaba, por tanto, generar una “ruptura populista” para luego construir un orden político de tipo hegemónico en base a una nueva alianza de fuerzas. La misma se dio bajo el nombre de “transversalidad” y logr  convocar a sectores de las clases dominantes, de diversos partidos políticos, de organizaciones sociales y de las centrales sindicales. Sin embargo, poco después de las elecciones de 2007, se dio el feroz conflicto con el capital agropecuario que logr  presentarse a sí mismo bajo el apelativo “el campo”. Tal vez el hecho de que el voto que dio por tierra la resolución que impulsaba el gobierno haya provenido del vicepresidente Julio Cobos, un radical “transversal”, aceler  el proceso de “afirmación particularista de la identidad kirchnerista” que marcar a su segunda fase (Cantamutto, 2017). Según Rocca Rivarola (2015) se da un “momento de ‘reperonizaci n’ de la militancia oficialista”. Es decir, adquirió centralidad la tradición iconográfica y emocional peronista, aunque esta vez reapropiada por parte de una militancia que no integraba el partido. Esto generaba el encono en sectores históricos del PJ.

Como vimos, la “batalla cultural” (Segura y Prato, 2018) adquirió en esta nueva etapa características particulares. Al tiempo que el gobierno buscó legitimarse a través de la validación institucional, tendió a confirmar y afianzar su fuerza propia dejando de lado gran parte de las alianzas y volcándose hacia agrupaciones jóvenes afines al oficialismo. Se fue consolidando una identidad propiamente kirchnerista con mayor peso de componentes ideológico-políticos (Cantamutto, 2017). En este marco, como señalan Ferraudi Curto, Pinedo y Welschinger (2017), se buscó la “organización” colectiva orientada por el “proyecto nacional y popular” e identificada con la “conducción” de la Cristina Fernández, lo que fue desplazando hacia los márgenes -o incluso excluyendo- a numerosas agrupaciones que no cumplían con este *ethos* militante. La designación de camporistas en Cultura en 2014 permite observar que la “camporizaci n” del gobierno nacional fue un proceso progresivo, que se fue radicalizando con miras a las elecciones presidenciales de 2015.

El día 6 de mayo la presidente firmó dos nuevos decretos. El primero jerarquizó la Secretaría de Cultura al rango de Ministerio, mientras mediante el segundo nombr  a Teresa Parodi ministra de

Cultura de la Nación. El apartamiento de Jorge Coscia significó un duro golpe para la agrupación Patria Grande y su líder Víctor Ramos, quien, más allá de la preocupación por mantener el control sobre la CC, veía minadas sus aspiraciones a ser el candidato del Frente para la Victoria a Jefe de Gobierno⁹⁷ en las elecciones del año siguiente. El enfrentamiento sordo entre Patria Grande y La C mpora se materializó sobre todo en la Villa 21-24, donde la tensión rápidamente se convirtió en hostilidad abierta. Se veían mutuamente como el enemigo, aun cuando a nivel electoral tenían el desafío conjunto de vencer en las elecciones de Capital Federal al PRO, el partido con el que en 2007 accedió al poder el por entonces Jefe de Gobierno, Mauricio Macri.

4.1.1 “Hay dos tipos de peronismo”. La C mpora en el centro cultural

A pesar del clima enrarecido y bajo un cielo encapotado, el 8 de mayo, frente a la CC sonaban los bombos de la murga Los Compadritos de Barracas, al tiempo que un grupo de vecinos sostenía tres grandes banderas de tela amarilla⁹⁸. “Gracias Jorge”, decía una y tenía pintado un corazón rojo. “Bienvenida”, se le a en la segunda. “Teresa Parodi”, completaba la frase la tercera. Un nutrido grupo de personas, entre ellas Nidia Zarza, Cristian Heredia y el padre Toto esperaban delante de la puerta que llegaran los funcionarios. Cuando Teresa Parodi se baj  del auto todos querían saludarla y abrazarla. Jorge Coscia, Víctor Ramos y Nidia Zarza fueron quienes se encargaron de recibirla y presentarle el centro cultural.

Después de un rato, el auditorio lucía colmado. Estaban las banderas amarillas, había muchos militantes de Patria Grande con remeras o pecheras, bombos y platillos. Sobre el escenario hablaron Víctor Ramos, Nidia Zarza, el padre Toto, Jorge Coscia y, finalmente, la agasajada, Teresa Parodi. Todas/os hicieron hincapié en que la CC era un enorme logro y que era preciso continuar lo que se venía haciendo, incluso profundizarlo. Esto es lo que prometió hacer la nueva ministra. El clima era festivo y nada permitía presagiar que la situación no tardar a en cambiar.

Ante la propagación de ciertos rumores en cuanto a despidos y el atraso en el pago de algunos sueldos, en junio Víctor Ramos organizó en la CC una asamblea en la que, junto a Nidia Zarza y Cristian Heredia, explicar an que todo continuaba como antes de los cambios⁹⁹. Sin embargo, la desconfianza generalizada hacia La C mpora era indisimulable. Una trabajadora del centro cultural tom  la palabra y acusó a esta agrupación de estar conformada por jóvenes de clase media que no conocer an los

⁹⁷ En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Poder Ejecutivo es ejercido por la o el Jefe de Gobierno.

⁹⁸ La elección de este color resulta llamativa por tratarse del color con el que se identificaba el opositor PRO.

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=goabPc3aJ9I>.

problemas del barrio, “ayudan a muy poca gente y después se atribuyen trabajos ajenos, que es lo que a mí me molestó en realidad”, dijo. Otra mujer agregó “esos chicos de La C mpora no ven lo que pasamos día a día acá, los que tenemos que estar acá (en la CC) somos la gente del barrio”, consigna que todos los demás apoyaron con un aplauso cerrado. Finalmente, Héctor Arrieta (hermano mellizo de Christian y padre de Tito) explicó que habr a dos tipos de peronismo. El “real”, que practicaban ellas/os, y el peronismo revolucionario que es el que llevar an a cabo las/os jóvenes de La C mpora. Éste último se caracterizar a por prescribir soluciones a los problemas de las/os vecinas/os desde la buena voluntad, tal vez, pero sobre todo a partir de un profundo desconocimiento de la situación de las/os villeras/os. Por lo tanto, nunca pasar a de las buenas intenciones, por lo que para Héctor no es verdadero peronismo y resultaba un menosprecio inaceptable. En estos discursos se plasmaban en parte las críticas que se lanzaban a la agrupación juvenil oficialista desde la oposición. Esto es, el interés por ocupar cargos en el Estado más que en llevar adelante una gestión eficaz y transformadora, y la deficitaria preparación para desempeñar las tareas asignadas. A esto se sumaba la recurrente diferenciación entre el “adentro” y el “afuera” de la villa. Quienes venían de “afuera” difícilmente pudieran comprender la situación de las/os villeras/os. Es de suponer que Ramos, a pesar de provenir de “afuera”, se diferenciaba de las/os camporistas por su presencia asidua y de larga data en el barrio.

A partir de la decisión de realizar cambios en la dirección de la CC, desde el ministerio enviaron a un representante para que ocupara la oficina que dej  vacante Coscia y coordinara el traspaso. La persona designada fue Emiliano Gareca, subsecretario de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular. “[...] Fue tremendo. Ese pasaje fue tremendo. [...] A Emiliano [Greca] lo echan. Lo sacan a patadas, y ahí no nos dejan ingresar más en la Casa. Lo sacan a patadas, literal, creo que hay videos”, contó Eugenia Nogueira, maestra de escuela y militante de La C mpora en el barrio. Aparentemente, lo que enfureció a varias/os trabajadoras/es de la CC es que este funcionario de rango menor quisiera ocupar el lugar que era de la máxima autoridad de la exsecretar a de Cultura. Además, como primera acción habr a pedido la planilla de los horarios que debía cumplir cada una/o de las/os empleadas/os del centro cultural. Se buscaban dar de baja contratos de personas que no concurrían a su puesto de trabajo. Para Eugenia era indispensable hacer una evaluación de qué es lo que estaba pasando en la CC que, desde su punto de vista, era manejada con suma discrecionalidad por las autoridades. “Esto era un búnker de Patria Grande, real, pero te digo abrir el CePA y tener banderas... como si nosotros tuviéramos una b sica¹⁰⁰ acá”.

¹⁰⁰ Refiere a una unidad básica, como en Argentina se denomina al centro local o barrial donde se reúnen los simpatizantes y militantes peronistas para realizar distintas actividades relacionada a la política partidaria, sociales, solidarias y de capacitación.

Llama la atención que las acusaciones de Eugenia hacia Patria Grande responden a otra serie de críticas que recibía la “juventud oficialista”. Los principales medios de comunicación difundían que La Cmpora se apropiaba de entes públicos y los utilizaban como bastiones propios. A su vez proliferaban denuncias en cuanto a la discrecionalidad con la que se contrataba personal para el Estado y se ponía en duda “la calidad” de estas/os empleadas/os¹⁰¹ ya fuera por su idoneidad para el puesto y/o porque presuntamente cobraban su sueldo sin realizar trabajo alguno.

En la CC comenzó un período de fuerte crisis. Varias actividades quedaron en suspenso, muchos contratados dejaron de cobrar, especialmente el personal de limpieza, que debían hacerlo a través de una cooperativa. A fin del año 2014 la situación era prácticamente insostenible. Había personas que llevaban hasta seis meses sin percibir su sueldo. Tomaba fuerza el rumor de que todos iban a ser despedidos, no había programación para los meses de verano y los bandos enfrentados se lanzaban acusaciones cruzadas. “A todo esto, nosotros no teníamos acceso a este lugar”, manifestó Eugenia Nogueira.

El centro cultural estaba paralizado y el tiempo que llevaban sin cobrar el personal y la incertidumbre sobre lo que podría pasar lo convertían en un polvorín a punto de explotar. Recién en enero de 2015, un mes relativamente tranquilo, las nuevas autoridades pudieron acceder al centro cultural.

Yo ingreso en enero, estaba de vacaciones y me llaman: ‘necesitamos que vengas a ocupar un espacio, un puesto de trabajo como coordinadora de los talleres’. ‘Pero, yo estoy de vacaciones’. ‘No, el 13 ingresamos a la Casa y necesitamos que sea alguien del barrio y bla bla bla’. Y el 13 ingresamos, con Mario [Gómez, quien será el nuevo director de la CC], Julieta Chinchilla [Coordinadora General del Programa Nacional de Fortalecimiento de la Cultura Popular] Emiliano Gareca [subsecretario de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular], Ale Filipini [asesor en la Subsecretaría de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular] con una culebrilla en la cabeza por los nervios. Estos espacios son magníficos, pero tienen una dinámica única donde a veces es casi irreal tener un espacio así con una dinámica así. Y no s cómo decirlo, una quiere hacer una dinámica para crear y no para..., (entrevista a Eugenia Nogueira, 31 de agosto de 2018).

Según Levitsky (2005), “en la práctica, las UB son autónomas. El partido no las crea ni es propietario de sus oficinas, los activistas las fundan por su cuenta. Cualquiera puede crear una UB, en cualquier momento y en cualquier lugar. Con frecuencia, los punteros establecen una UB en su propia casa y así se convierten, literalmente, en sus dueños.

¹⁰¹ <https://fortuna.perfil.com/2015-03-15-157963-cristina-deja-el-gobierno-con-un-record-de-empleados-en-el-estado/>.

Más allá de que existían negociaciones entre Víctor Ramos y la cúpula de La Cámpora, los militantes y funcionarios de esta agrupación tenían prohibido el ingreso a la CC. Por este motivo la efectiva toma de posesión de los cargos que debían asumir en el centro cultural se dio prácticamente por asalto en una época de muy poca actividad. Las nuevas autoridades ingresaron y rápidamente dieron una conferencia de prensa desde el interior del espacio que pasaría a llamarse Casa Central de la Cultura Popular (CCCP). Se le agregaron las palabras “central”, porque “la idea era armar un proyecto donde todas las villas de capital puedan venir a este espacio”, y el término “popular”, precisamente porque la cultura que allí se desarrollaría tendría que ver con los barrios, con los sectores populares, tal explicó Eugenia. Al mismo tiempo, el Ministerio de Cultura anunció la creación del primer Programa Nacional de Fortalecimiento de la Cultura Popular, cuyos objetivos centrales, según fuentes periodísticas¹⁰², serían la promoción de la cultura popular en los barrios de todo el país y el acceso a la cultura por parte de los sectores populares. Como coordinadora general fue designada la historiadora Julieta Chinchilla, que trabajaría desde la CCCP, donde también le brindaría asesoramiento a Mario Gómez, nuevo director del centro cultural.

4.1.2 “Una zona muy oscura”. Consecuencias de la disputa

La nueva etapa del centro cultural inició con un proceso que de un lado fue considerado un hostigamiento y una persecución política y del otro una reestructuración lógica y necesaria para posibilitar la gestión de la institución. Al respecto Eugenia recordó:

Te diría que fue una cuestión de laburo. Es real, las cabezas fueron las que tocamos y salieron. Y el resto... desconozco cuántos había antes y cuántos se sacaron. Un montón, pero no estuve en esa parte y agradezco a la vida no haber estado, (entrevista a Eugenia Nogueira, 31 de agosto de 2018).

Se realizaron entrevistas con cada una/o de las/os empleadas/os del centro cultural que varias/os interpretaron como interrogatorios para llevar adelante una persecución política. Cuando se concretaron los despidos la relación entre Patria Grande y La Cámpora terminó de romperse. Mundo Villa, el multimedio dirigido por el hijo de Víctor Ramos, por ejemplo, denunció en marzo de 2015 “Malos tratos en la Casa de la Cultura de Villa 21”. Y continuaba:

¹⁰² <http://www.elciudadanogba.com/14/01/2015/se-crea-el-primer-programa-nacional-de-fortalecimiento-de-la-cultura-popular/>.

Ya transcurrieron más de dos meses desde que los funcionarios de ‘La C mpora’ tomaron por la fuerza la Casa de la Cultura de la Villa 21-24 de Barracas y realizaron una ‘limpieza’, seguida de persecución política y violencia laboral. Con los que quedaron: malos tratos y persecución, (Mundo Villa, 10 de marzo de 2015).

También era tensa la relación con la Junta Vecinal, ubicada físicamente en frente de la CCCP, que respondía políticamente a Patria Grande. En definitiva, la nueva dirección se enfrentaba a un escenario sumamente adverso. A la interna contaba con un grupo de trabajadoras/es heterog neo que, o estaba abiertamente en su contra o, cuanto menos, desconfiaba por los largos meses de zozobra que venían soportando. “Teníamos que hacerle entender al barrio que La C mpora o los compañeros que venían del Ministerio de Cultura no eran los malos”, comentó Eugenia Nogueira. A su vez, la CCCP estaba inserta en el no menos complejo escenario político de la Villa 21-24. Cualquier articulación con alguna institución o agrupación del barrio, como por ejemplo la Junta Vecinal, afectaba muchas susceptibilidades tanto en la villa (público) como en el centro cultural (trabajadoras/es). Esto impactaba directamente tanto la afluencia de público, como el clima de trabajo en el centro cultural. “Vos est s conduciendo esa institución, tenés que ver qué articulación te genera un costo interno que después te imposibilita hacer cosas”, explicó Martín D’Amico, un entonces estudiante de abogacía que militaba en la agrupación filokirchnerista USINA (luego FUTURA). En la Villa 21-24, este colectivo tenía su punto de reunión en el club Vanulen, donde Martín conoció a Mario Gómez. Al ser designado nuevo director del centro cultural, Mario contrató a Martín para que lo asesorara tanto con cuestiones legales como aportando su “mirada esclarecedora” respecto de la burocracia estatal.

Ante este panorama tan conflictivo, Franco Vitali, secretario de Políticas Socioculturales, de quien dependía el centro cultural, necesitaba una figura que pudiera descomprimir un poco la situación, o al menos no azuzar aún más el conflicto. Debía ser una persona del barrio, reconocida y respetada. En este sentido, Mario Gómez pareció ser la persona indicada. Tal como lo describe Arteta (2016), se trataba de un “vecino conocido por todos en el barrio desde hace más de 30 años”. Mario era un referente prácticamente indiscutible, entre otros por ser delegado del camino de sirga en defensa de las personas que vivían a orillas del Riachuelo y debían ser reubicadas (Fainstein, 2019).  l mismo lo describió en los siguientes términos:

Yo soy conocido y tengo una referencia por el trabajo que tengo con el sostenimiento de derechos, con cuestiones sociales, con pensar o repensar al barrio desde la inclusión. Como tenía ese respeto barrial y para destrabar un conflicto que se había generado en el

barrio respecto a la Casa de la Cultura, es que buscaron una figura que no tuviera contaminación. Y bueno, me convocaron a mí. Yo lo consulté, busqué consejos, entre ellos los curas villeros, con los cuales uno tiene un ida y vuelta, porque ellos acá tienen una presencia muy firme. Me convencieron y acepté, (entrevista a Mario Gómez, 17 de marzo de 2018).

A lo largo de las entrevistas realizadas, la consulta a los curas villeros frente a decisiones importantes para el barrio se fue erigiendo como una constante. La parroquia Nuestra Señora de Caacupé parecía ser una referencia clave para cualquiera, independientemente de la ubicación ideológico-partidaria en la que se posicionara. Y fueron precisamente los curas villeros quienes lograron convencer a Mario de asumir un puesto candente, pero para el que era prácticamente la única opción. Ninguna/o de mis interlocutoras/es puso en duda su extensa trayectoria de lucha por el barrio y su gente, aunque con Víctor Ramos evidentemente existía un enfrentamiento. Recordemos que fue Mario quien planteó una versión alternativa a la de Víctor en cuanto a la ayuda que éste último le habría prestado a Gustavo “el Paragua” Benítez en sus últimos meses de vida.

A pesar del nombramiento de Gómez la tensión no decreció, más bien lo contrario. Después de que las nuevas autoridades de la CCCP despidieran a varios referentes identificados como pertenecientes a Patria Grande y otros tantos que aparentemente no tenían una tarea asignada, se sucedieron protestas que llegaron a su punto culminante el 28 de julio de 2015. Por la tarde partieron dos micros desde la Villa 21-24 con destino a la sede del ministerio de Cultura ubicada en Alvear 1690, Recoleta, donde confluían con otros transportes que llegaban desde las villas 1-11-14 de Flores, y 31 de Retiro. Quienes se trasladaban eran extrabajadoras/es de la CCCP y otras dependencias del ministerio despedidas/os después de la asunción de Teresa Parodi. Con banderas, bombos y redoblantes ingresaron al edificio y lo tomaron, dejando atrapada en su despacho a la ministra. En este contexto, Víctor Ramos declaró para el opositor diario Clarín¹⁰³ que:

El conflicto viene desde que la ministra Teresa Parodi y Franco Vitali de La Cámpora despidieron a más de 100 empleados [...]. El motivo es desconocido, pero el factor común es que todos los despedidos tienen un vínculo con mi persona [...] Fuimos

¹⁰³ Vale señalar que para ese entonces Clarín era un diario netamente opositor. Desde 2008, ante el conflicto con el capital agroexportador, la relación entre el gobierno nacional y este multimedios se fue deteriorando, lo cual influyó en que, un año más tarde, fuera promulgada la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. El Grupo Clarín impugnó la aplicación de esta norma mediante sendas medidas cautelares.

incorporando a lo largo de seis años a poco más de cien jóvenes de las villas a distintos trabajos en el Ministerio. Pero con la llegada de La Cámpora de un plumazo fueron despedidos y sus lugares fueron ocupados por otros jóvenes de la clase media porteña, militantes de La Cámpora. (Clarín, Sociedad, 29 de julio de 2015).

Finalmente, hubo un proceso de negociación que derivó en la recontratación de algunas personas y en la incorporación de otras nuevas. Sin embargo, la situación no se apaciguó por completo, se generaron internas y suspicacias que hasta el momento de finalizado el trabajo de campo afectaban la dinámica de trabajo en el centro cultural. Es preciso entender esta situación como parte de las habituales disputas políticas, incluso cuando ambos bandos formaban parte de un mismo espacio político. Era año de elecciones, lo cual funcionaba como factor exasperante, por un lado, y como silenciador, por el otro. Si bien la CCCP se vio fuertemente afectada por estas internas, también hubo cuestiones que se silenciaron para minimizar el impacto en la imagen del gobierno nacional. Como señaló Mario Gómez, “ahí hubo una zona muy oscura que creo que el poder político terminó dándole un manto por no generar un daño”.

Así como existieron sospechas en cuanto al manejo de los fondos durante la gestión de Coscia en el INCAA, ahora las había para el período en que estuvo al frente de Cultura. “[Teresa Parodi] armó hasta una comisión investigadora de mi gestión. Ella con los pibes de la Cámpora”, se quejó el exsecretario. En tanto en la CCCP, lo primero que hizo Mario Gómez al tomar el cargo de director, fue contratar un escribano para hacer un inventario. “Hay que decir las cosas por su nombre. Hubo robo, hubo saqueo. Yo cuando llegué a la Casa de la Cultura tuve que hacer el patrimonial, de un 100 había un 20”. En este caso, La Cámpora no era la acusada, como era habitual en los medios de comunicación opositores, sino la que denunciaba hechos de corrupción. Sin embargo, y a diferencia de Ramos, la estrategia que siguió fue la de no hacer pública esta interna para evitar desgastar al gobierno propio.

4.1.4 Política moral o política real

Como señalan Oszlak y O'Donnell (2007), las políticas públicas son espacios donde se desarrollan conflictos, coaliciones, movilización de recursos, grados relativos de autonomía y poder. En este caso, los conflictos pasaban por el poder y la movilización de recursos que, debido a los manejos poco claros de las partidas presupuestarias que fluyeron hacia el centro cultural, generaron todo tipo de suspicacias. Mis anfitrionas/es referían a las mismas ya sea mencionándolos como rumores que circulaban, o con humoradas. “Ah, ¿vas a hablar con tal? Fijate si no tiene por ahí unas computadoras

que dicen Casa de la Cultura”, bromeaban con relación al supuesto robo de equipamiento del centro cultural. Por el contrario, los desplazados consideraron esto como una jugada de La C mpora para acceder a las villas, donde su presencia era exigua. Para hacer valer sus reclamos solían acudir a medios opositores, ya sea para confirmar la imagen de La C mpora que éstos difundían, o como amenaza. “Entonces le digo a Larroque¹⁰⁴, ‘mir , si no la reincorporan a Nidia ahora, mañana est  saliendo en Clarín’”, contó Ramos sobre el conflicto que se suscitó cuando fue despedida Nidia Zarza, anteriormente directora de la CCCP, estando embarazada. Después de un tiempo ella se fue a vivir al exterior. Interesado en entrevistarla, la contact . Pero cuando le dije que se trataba de la Casa de la Cultura dej  de contestarme. Estimo que para ella la situación fue particularmente dolorosa por lo que habrá significado dirigir aquel centro cultural y tener que dejarlo tan rápidamente, y por quedar entrampada en una disputa política que probablemente afectó a su reputación en el barrio.

Como vimos, la creación del centro cultural no estuvo exenta de disputas, lo cual es habitual en políticas públicas de estas características. No obstante, la conflictividad fue en aumento, especialmente a partir del cambio de gestión en el flamante ministerio de Cultura. Gabriela Sennes, profesora nacional de pintura y licenciada en artes visuales y coordinadora de las exposiciones entre 2015 y 2019, consideró que “es como un espacio corrupto, como un espacio no claro”. Esta apreciación en cuanto a que el centro cultural estar a contaminado por cómo se gestió y desarrolló puede remitir a uno de los tipos de relación entre contaminación y moral que enumera Douglas (1973), quien indica que “cuando una acción que se considera moralmente mala no provoca indignación moral, la creencia en las consecuencias perjudiciales de la contaminación puede tener el efecto de agravar la importancia de la ofensa, y de alinear así a la opinión pública del lado de lo que es justo”, (Douglas, 1973:180). En este sentido, es esta impureza la que dificultar a el desarrollo del centro cultural.

A su vez, esta concepción dio pie a una discusión con Héctor Chianetta, autor del vitral que decora el frente del de la CCCP y también profesor de uno de sus talleres. Este artista milit  desde muy joven en el peronismo, de hecho, varias de sus obras presentan imágenes de Perón y, sobre todo, de Evita. La conversación giró en torno a si era posible generar un centro cultural como este sin las vicisitudes propias de la política. Mientras Gabriela se describía como “muy moralista” en lo que a política refería, Héctor manifestó que:

nunca hay nada puro. No estaba inspirado por el demonio [el centro cultural]. Estaba inspirado en cosas buenas, las cuales, en algunas cosas, el demonio a veces participa.

¹⁰⁴ Andrés "Cuervo" Larroque es uno de los fundadores y secretario general de La C mpora.

Entonces la intencionalidad tiene que ver con una lógica general de todo un proceso. Había una decisión política para eso. Incluso el ministro se mudó acá. Lamentablemente duró dos meses nada más porque después parece que han hablado algunos niños mimados y... Hubo un problema interno y lo sacaron. Ese fue un golpe muy complicado, porque después, en ese traslado, que duró mucho tiempo, hubo gente que se fue, que echaron. Fue una herida absurda. [...] Tipo corcho flotamos, (entrevista a Héctor Chianetta, 4 de julio de 2018).

En esta disputa al interior del partido gobernante -al que apoyaba-, que llamó “problema interno”, se posicionaba, como Víctor Ramos, del lado de un peronismo más tradicional y enfrentado a La C mpora, a la que atacaba con los argumentos habituales -“niños mimados”-, es decir, jóvenes que lograron ocupar cargos no por su trayectoria o capacidad, sino por sus vínculos privilegiados con la c pula del Estado nacional. Particularmente por el madrinazgo de Cristina Fernández.

El punto de vista de Héctor era pragmático. Consideraba la CCCP como una gran política de estado con un enorme potencial. Entendía que pudo haber zonas grises y que se podían suceder altibajos a lo largo de su historia, pero eso no la deshabilitaba.  l veía la política como un constante devenir en el que nada estaba dicho definitivamente nunca. En este sentido, su perspectiva resultaba similar a lo que Renoldi (2015) plantea como “estados posibles” en tanto dejar de lado los juicios que denuncian las incongruencias entre lo que el Estado deber as ser y lo que realmente es. Gabriela, por el contrario, estaba convencida de que, si bien se trataba de una iniciativa sumamente positiva, por cómo se gestion  y desarrolló, estaba unida por lo más oscuro de la política y esto se trasladaba y se seguir a trasladando a su funcionamiento.

Y, efectivamente, la cotidianidad del centro cultural sufrió las luchas políticas. Eugenia Nogueira explicó que “en la transición de Secretaría [de Cultura] a Ministerio, empieza como a mezclarse toda una realidad política, por el patrimonio de la Casa [de la Cultura]”. Acá la cuestión del “patrimonio” fue una referencia soslayada al equipamiento con el que contaba la CCCP y que habr a sido sustraído al ser desplazado Patria Grande del espacio, pero también una disputa sobre lo que con el centro cultural se podía conseguir. Ramos consideró que la toma de posesión por parte de La C mpora se fundamentaba en la codicia de esta agrupación por manejar este espacio que les dar a acceso a los sectores populares, con los que hasta entonces tenían poca conexión.

Reflexionando sobre el chiquitaje, ideológicamente, a La C mpora nosotros los corríamos por izquierda. Nosotros teníamos llegada a lo popular, a las villas, y ellos no. Nosotros les gener bamos, dentro del Peronismo, una situación incómoda. Entonces

ellos decían, ‘o la manejamos nosotros o no la maneja nadie’, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio de 2018).

Como señala Rocca Rivarola (2019), tanto para generar identificación en los jóvenes como para rebatir las habituales críticas en cuanto al inexplicable enriquecimiento de sus dirigentes a partir de la participación en el Estado, La Cámpora se mostraba como una agrupación de militantes rasos que trabajaban primordialmente en el territorio. Ramos entonces consideró que debieron arrebatarle al PJ su estructura territorial para obtener la llegada a los barrios que de otra manera sería únicamente retórica.

También Coscia lo vivió como un despojo por parte de “chicos con buenas intenciones, pero absoluta inexperiencia”. Su argumento apuntaba, nuevamente, al hecho de que estos jóvenes acapararon cargos para los que no estaban preparados. Al respecto indicó que “accedieron [La Cámpora] muy rápidamente a manejar la secretaría y, vamos a hablar de la Casa, no supieron qué hacer. Porque ya estaba desvirtuada su... es como tener un cañón y usarlo para matar a un pájaro”. El exsecretario de Cultura aseveró que la conducción que lo sucedió sólo quería hacerse del espacio y que luego, una vez que lo consiguieron, no supieron qué hacer con él. Es cierto que los integrantes de La Cámpora eran relativamente jóvenes y con poca trayectoria como funcionarios, pero el argumento de la inexperiencia también puede considerarse una estrategia de sectores tradicionales del PJ para aferrarse a estructuras que les otorgaban un importante rédito político.

Si bien en este caso las acusaciones no giran en torno a la corrupción o la malversación de fondos, las cuales le cabían a Ramos y Patria Grande, vemos que la crítica desde el PJ en buena medida se condice con la de la oposición, complejizando la imagen de una división taxativa entre el kirchnerismo y al antikirchnerismo que comenzaba a señalarse desde los medios masivos de comunicación (Pertot, 2015).

Hubo numerosas negociaciones e intentos de apaciguar la situación para evitar lo que en la jerga militar se denomina “fuego amigo”, es decir, ataques al interior del propio bando. Sin embargo, las hostilidades continuaron, especialmente desde Patria Grande, quienes fueron los grandes perjudicados de la maniobra. La disputa se fue zanjando con el tiempo. De un lado contaban con el apoyo de todo el gobierno y del otro, no abandonaron el Frente para la Victoria, pero pasaron a ser parias. “¿Sabés lo que es pasar de ser un tipo central en el kirchnerismo a que el kirchnerismo piense que sos el enemigo?”, preguntó Coscia cuando lo entrevistamos, al tiempo que le echaba la culpa a Víctor de haber llevado la cuestión demasiado lejos. Ramos, en tanto, siguió reclamando al gobierno nacional fondos para culminar la obra de la Casa de la Cultura Villa 31. Tras no obtener respuesta, el

centro cultural finalmente fue inaugurado en 2019 gracias a un convenio con la Secretaría de Integración Social y Urbana de la Ciudad¹⁰⁵, es decir, con un ente administrado por Juntos por el Cambio, el partido que antagonizaba con el Frente para la Victoria.

En cuanto a los objetivos que perseguía el gobierno nacional y, en particular, La C mpora, puede mencionarse con Cantamutto (2017) el de dar una “disputa cultural progresista”. Luego del conflicto “gobierno versus campo” en 2008, que también Kulfas (2016) identifica como desencadenante de una nueva fase del kirchnerismo, la estrategia de la “transversalidad” fue reemplazada por un vuelco hacia la estructura tradicional del PJ. Tras el contundente triunfo electoral en 2011, el gobierno entró en una fase de “afirmación particularista de la identidad kirchnerista”, lo cual implicó reforzar el acercamiento del Estado al territorio en el marco de una política de reconocimiento de derechos. Esta vez, a partir de cuadros políticos propios que le evitaran “negociar alianzas que no reconocieran esta absoluta primacía”. Por un lado, se ocuparon espacios en manos del PJ tradicional con huestes propias y, por el otro, se procuró contrarrestar el avance de movimientos piqueteros de izquierda y, especialmente, el del PRO, que en la capital había crecido fuertemente en las villas. En la Villa 21-24, por ejemplo, según los dichos de Mario Gómez, Cristian Heredia, el presidente de la Junta Vecinal, que daba “fe cristinista”, rápidamente se había convertido “en un sirviente de la Subsecretaría de Hábitat e Inclusión [de la ciudad]”, que era la que le proveía recursos, por lo que mantenía una relación de mucha cercanía con varios funcionarios del gobierno del PRO. Por lo tanto, a los objetivos propios del centro cultural, se sumaba cierta urgencia por posicionarse políticamente en el barrio.

En paralelo a todas las dificultades mencionadas, la CCCP continuó con sus actividades, las cuales aumentaron con respecto a su primer año de funcionamiento. En tanto el contexto eleccionario tensionaba las concepciones en cuanto al vínculo entre cultura y política.

4.1.4 “La Casa sigue”. Política partidaria en el centro cultural

Más allá de los conflictos y sospechas que viciaron su imagen y cotidianidad y que, según Gabriela, dificultaban su crecimiento pleno, retrospectivamente, la mayoría de mis anfitrionas/es recordaron este período de la CCCP con nostalgia. En base a la documentación recopilada, incluso puede afirmarse que 2015 fue su año más prolífico. Con más de diez exposiciones artísticas, una fuerte interacción con otras instituciones culturales dependientes

¹⁰⁵ https://www.lanacion.com.ar/sociedad/cinco-anos-despues-del-primer-anuncio-terminaron-nid2233752/?fbclid=IwAR3QL9C_EXOhppKYdkAyhZaeLsVCTP9MSKe5QtrG17FraewJ5SImaIVK1j0.

del Ministerio de Cultura, alumnas/os de los talleres pudiendo participar de festivales y producciones a nivel nacional, la continuidad de las obras de teatro programadas por La Gira Producciones, proyecciones de películas y multitudinarios festivales musicales, además de los talleres y las visitas de los colegios de la zona, la actividad en el centro cultural alcanzó su pico en esta época. Sin embargo, no era sencillo llevar adelante los proyectos.

La Casa sigue, nosotros teníamos la obligación como proyecto nacional y popular de seguir manteniéndola o de explotarla al doble. Y con la coordinación de Mario... nunca vimos una situación tan zarpada como la que vivimos esos meses en este espacio. Digo, traer acá a Agarrate Catalina¹⁰⁶, la Delio Valdéz¹⁰⁷, todo en un escenario ahí, gradas, en la calle. Por noche éramos alrededor de 6000 personas, ahí mirando, murgas, zarpado, y en un lugar muy complejo de realizarlo. La primera noche tiran un tiro, acuchillan a otro, (entrevista a Eugenia Nogueira, 31 de agosto de 2018).

Eugenia Nogueira se desempeñaba como coordinadora de los talleres y recordó esta etapa con una sensación ambivalente. Por un lado, la entusiasmaba y hacía feliz trabajar en un lugar que para ella significaba una forma de darle mayor vida a la cultura del barrio, “que la Casa sea un eslabón para que estos pibes y pibas y artistas y volatis puedan juntarse y armar un gran colectivo artístico”. Ella era maestra en la escuela primaria N°10, situada en Av. Iriarte y Amancio Alcorta, y venía militando en el barrio, en an Blas, un sector ubicado a orillas del Riachuelo, en lo que las/os vecinas/os denominan “el fondo”. Esta experiencia le representaba la posibilidad de potenciar todo lo que venía haciendo. Sin embargo, al mismo tiempo la azoraba y hasta desencantaba la manera en la que el centro cultural se vio afectado por internas políticas y lo difícil que se podían tornar allí las dinámicas de trabajo. “Es uno de los espacios más complejos para laburar, en donde lo político y sobre todo la situación barrial se mezclan y se pierde el eje de muchas de las cosas culturales”.

Como indica Logiódice (2012), las políticas culturales se configuran en terreno de luchas por el poder y las definiciones sociales de la realidad. Plantea reflexionar sobre “las mediaciones entre lo político de lo cultural y lo cultural de lo político” (2012: 82) a fin de contrarrestar posiciones tecnocráticas que buscan ocultar su dimensión ideológica. En general, las personas entrevistadas para este trabajo reconocían, en mayor o menor medida, una relación entre lo cultural y lo político. No obstante, se generaron rispideces con la utilización partidaria del

¹⁰⁶ Se trata de una popular y galardonada murga uruguaya que participó también de los festejos del Bicentenario argentino en 2010.

¹⁰⁷ La Delio Valdez es una orquesta de cumbia conformada por una cooperativa de músicos. En 2015 participó del ciclo de recitales en puntos turísticos del país llamado “Verano de emociones”, que también tuvo como sede a la CCCP.

centro cultural, con la pretensión de convertirlo en una suerte de bastión de alguna agrupación o partido particular. Esto atentaría contra su propósito de ser un espacio atractivo para la mayor cantidad de personas posible. En este sentido, aparentemente La C mpora repitió prácticas que le reprochaba a Patria Grande. Al respecto Christian Arrieta comentó:

nosotros no queremos que se confunda cultura con política. La política and  a hacerla a una unidad básica, acá no. Acá vino La C mpora y quiso poner banderas por todos lados y con Nahuel (Arrieta, su sobrino) se las hicimos bajar porque no quer mos herir los corazones de nadie. La vida est  llena de colores, sabores y tenés que respetar a todo el mundo. Por más que yo sea peronista no quiero ser alguien que imponga lo mío. No, quiero escuchar a las distintas voces. Quiero probar distintos sabores y quiero ver distintos colores (entrevista a Christian Arrieta, 19 de junio de 2017).

Si bien se declaraban peronistas, los Arrieta que trabajaban en la CCCP no estaban encolumnados dentro de ninguna fuerza políticas en particular. Nahuel tenía frecuentes y acaloradas discusiones con Julieta Chinchilla porque sentía que sus puntos de vista no eran tomados en cuenta. “No somos de La C mpora, somos personas que hacen política a través del arte, no tenemos una bandera política. Tenemos afinidad en algunas cosas, en otras no. Es lo que queremos, ser escuchados. Y escucharlos también”, afirmó Tito Arrieta. Si nos valemos de la línea que imagina Cruz da Silva (2008) entre movimientos sociales para los cuales la idea de cultura es un medio para hacer política, de un lado, y los que conciben a la cultura como un fin en sí mismo, del otro, la visión de Tito estar a ubicada en el primer extremo. Esto es, consideraba el arte como desencadenante de cambios individuales y colectivos, pero no por ello aceptaba la idea de utilizarlo como instrumento político.

Era año de elecciones presidenciales y esto exacerbaba la actividad política al tiempo que dificultaba la planificación artística a mediano y largo plazo. En lo que a las actividades y espectáculos refiere, el cambio de autoridades produjo algunos cambios, pero en general la nutrida actividad durante 2015 mostró una continuidad respecto de las bases que habían sentado Víctor, Jorge y Nidia. No obstante, resulta valioso observar qué nueva impronta quiso aportar la nueva dirección y analizar las concepciones que moldearon este período de la CCCP.

4.2 “Darle vida a un barrio”. Objetivos propuestos

Los nuevos dirigentes se hicieron cargo del centro cultural con la premisa de los objetivos que planteaba el Programa Nacional de Fortalecimiento de la Cultura Popular, creado a principios del

2015. Se trataba de promover “la cultura popular en los barrios de todo el país y el acceso a la cultura por parte de los sectores populares”¹⁰⁸, lo cual permitía vislumbrar un primer esbozo de lo que se entendía por cultura y marcaba la aparición en el vocabulario del ministerio de Cultura del concepto de “cultura popular”. No me fue posible encontrar ningún documento oficial que profundizara en los contenidos de dicho programa, pero según las palabras de Mario Gómez, director de la CCCP,

La idea es revitalizar lo que como cultura podamos dar desde estos barrios. [...] La Villa está compuesta por inmigrantes y migrantes del país, que son de Chaco, Corrientes, Formosa, Santa Fe, Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago... Esa linda mixtura tiene ganas de dejar su impronta. Y nosotros somos la herramienta. Acá tenemos una nave espacial... esto es algo impresionante. Es un espacio que tiene piso, pero no tiene techo, y hay que explotarlo en toda su magnitud¹⁰⁹.

La “cultura popular”, entonces, era entendida como el resultado de la mixtura que se da en los barrios populares del país, donde conviven inmigrantes (especialmente de países limítrofes) y migrantes del interior de la Argentina. El centro cultural representaba un vehículo, una “nave espacial”, con la potencialidad de hacer despegar al barrio. Fomentar su cultura podía permitir alcanzar objetivos ambicionados de integración y desarrollo social. La utilización de esta conjunción de conceptos, “cultura popular”, que también se agregó al nombre del centro cultural, implicaba una diferencia con respecto a la dirección predecesora, que la rechazaban de plano. Por tanto, es preciso observar en qué medida esta nueva concepción se plasmó en los objetivos de la CCCP.

Como mencionado anteriormente, hubo continuidad en gran parte de las actividades que allí se desarrollaron. Se mantuvieron los talleres, los cuales contaban con pleno apoyo del Ministerio de Cultura. Éste, por ejemplo, pagó el viaje de jóvenes que iban a tocar un instrumento o a presentar un corto o a recibir un premio o a participar de la filmación de una serie en el interior del país. También se siguieron fomentando las visitas de escuelas tanto del barrio como de barrios aledaños, esto con transportes escolares gratuitos. Continuó la práctica de ir a buscar a vecinas/os del “fondo” de la Villa 21-24 que de otra manera probablemente no se hubiese acercado al centro cultural y aumentó la publicidad de los espectáculos que tendrían lugar en la CCCP mediante cartelera en la entrada del centro cultural y, sobre todo, en redes sociales como Facebook. También continuó el convenio con La Gira Producciones, que proveía obras teatrales de gran renombre.

¹⁰⁸ <https://www.cultura.gob.ar/noticias/la-casa-de-la-cultura-de-la-villa-2124-sera-la-sede-central-de-la-cultura-popular/>.

¹⁰⁹ <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/villa-2124-una-casa-para-la-cultura-popular>.

Si bien el clima entre La Cámpora y Patria Grande según Eugenia siguió “superdenso”, pasados unos meses, los nuevos encargados de dirigir el centro cultural reconocieron a Coscia, a Ramos y, especialmente a Nidia Zarza, como grandes impulsores de este espacio y ponderaron muchas de las iniciativas que llevaron a cabo. A continuación, veremos algunas continuidades y otros aspectos en los que se podía reconocer la impronta diferenciada que la nueva gestión le quiso imprimir al espacio.

4.2.1 “Ahí está el Estado”. Continuidades y novedades

En esta etapa de la CCCP, la planificación de actividades y espectáculos estuvo, en general, marcada por la continuidad, aunque se llegaron a vislumbrar algunos rasgos de la impronta que las nuevas autoridades le quisieron dar al espacio.

Si bien el acuerdo para que en el auditorio se presentaran obras de la calle Corrientes generaba importantes convocatorias, también resultó un impedimento para programar espectáculos con artistas del barrio que Mario Gómez, como director, quiso impulsar. La idea era, por un lado, seguir acercando propuestas culturales a las que las/os vecinas/os habitualmente difícilmente podían acceder. En este sentido apuntaban las obras teatrales para adultas/os y para chicas/os con actrices y actores afamados y las numerosas exposiciones. Éstas últimas adquirieron durante este período un carácter más doctrinario, relacionadas a algunos de los pilares del gobierno de Cristina Fernández tales como la democracia y el respeto a la diversidad, la memoria y los derechos humanos, la soberanía y revalorización de la Patria Grande latinoamericana¹¹⁰. En 2013 tuvo lugar “Artistas x la 21”, una muestra de obras realizadas por habitantes del barrio. Ya en 2014, entre otras, tuvieron lugar “Glorias Mundiales”, una exposición de pelotas de fútbol intervenidas, “Retratos del Rock”, “Miradas Docentes”. En tanto durante 2015 se presentaron “Economía y Política”, “Mujer y Memoria”, “Malvinas e Islas del Atlántico Sur por la memoria, la paz y la soberanía”, “Homenaje a Paco Urondo”, etc.

Posiblemente este cambio en el carácter de las exposiciones dio pie a que durante esta segunda etapa se plantearan algunos interrogantes en cuanto a lo que Jaroslavsky y Pansera (2020) llaman “desarrollo de públicos”. Esta tarea propone indagar respecto a las/os distintas/os consumidoras/es de las propuestas culturales, tanto existentes como potenciales, a fin de propiciar su acercamiento al centro cultural. Uno de sus objetivos centrales es “incluir a aquellas poblaciones y colectivos que habitualmente, ya sea por razones económicas, de hábito o por no sentirse interpelados, no tienen

¹¹⁰ <https://www.cfkargentina.com/asuncion-de-cristina-kirchner-10-de-diciembre-de-2011/>.

acceso”¹¹¹ a contenidos de la llamada cultura oficial o hegemónica. Al respecto, Gabriela Sennes, coordinadora de las exposiciones y las visitas guiadas, consideró que este era un aspecto que el centro cultural llegó a desplegar sólo parcialmente.

No hay una circulación por ese espacio. Primero porque mucha gente no sabe ni lo que es una sala de exposiciones. Ya les resulta chocante entrar a un lugar, no saben si pueden entrar, si no pueden entrar. No tienen la capacidad para interpretar si no hay una guía, porque es lógico. Pasa en otros espacios, pero hay otros espacios que están más armados, como el Museo de Bellas Artes, por ejemplo. Pero mucha gente no va al Museo de Bellas Artes porque se siente ajena a ese espacio, por una cuestión cultural y de historia. Entonces el objetivo que tendría que tener la Casa de la Cultura es una doble circulación, una salida de artistas del barrio que luego vayan a exponer en otros lugares, como sucedió. Y una entrada de artistas que genere que los chicos y las personas del barrio, sin trasladarse, puedan tener un acercamiento, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

Sin dudas, existieron numerosos casos de habitantes de la Villa 21-24 que no tenían las posibilidades económicas de ir al cine, al teatro o a un museo. Por otro lado, en la cercanía inmediata del barrio no había oferta cultural de lo que podría considerarse el circuito oficial, aunque sí abundaban pequeños centros culturales y estaba el Centro Metropolitano de Diseño que ofrecía capacitación en diversos oficios, más allá de que el microcentro de la ciudad estaba a unos 30 minutos en colectivo de distancia. Según planteó Gabriela, las dificultades de acceso, no obstante, más que geográficas y económicas, eran culturales. A partir de las citas presentadas en el Preludio podemos comprender que, para muchas/os villeras/os, salir de su circuito habitual y conocido para moverse, por ejemplo, por el centro de la ciudad, era una empresa temible. Y estos miedos se acrecentaban si se trataba de un espacio del que desconocían los códigos o les preocupaba ser discriminados por su apariencia.

Por un lado, se mantuvo la gratuidad de los talleres y espectáculos lo que, sumado a la ubicación de la CCCP, sin dudas oficiaba de aliciente a acercarse. Sin embargo, si nos guiamos por los dichos de Gabriela, la mera proximidad y/o que el personal estuviera compuesto en su gran mayoría por vecinas/os no eran suficientes para derribar prejuicios, dudas e inseguridades fuertemente arraigados. Según relevó Pansera (2022), varias de las personas adultas que participaban de algún taller, lo hacían porque habían llevado a hijas/os o incluso nietas/os a alguna clase y, finalmente, después de entrar en confianza con el lugar, o por insistencia de alguna persona que trabajara allí, decidieron inscribirse.

¹¹¹ <https://www.teatrocervantes.gob.ar/publicos/>.

Por el otro, persistieron también algunos dispositivos que podían considerarse barreras para la accesibilidad por resultar intimidantes para muchas de las personas que ya de por sí se sentían inseguras en un espacio como este. Ni bien se cruzaba el portón de entrada al centro cultural, las/os ingresantes se topaban con una suerte de mesa de entrada en la que había personal de seguridad encargado de vigilar el ingreso y, eventualmente, preguntarles a las personas qué es lo que iban a hacer al interior del edificio. En algunas entrevistas fue mencionado un guardia en particular por su actitud intimidatoria cuando, siendo un espacio público, el ingreso y la permanencia deberían haber sido irrestrictos y hasta fomentados. “O sea, fui a usar las compus, el tipo medio con cara de orto [...], vine una sola vez a buscar algo, ya me miró con cara de culo, me fui a la mierda”, contó Rogelio.

Esta persona, empleado de una empresa de seguridad privada, realizaba su trabajo a conciencia para preservar un clima armonioso al interior del centro cultural. Sin embargo, esto molestaba a varias/os de las/os asistentes del lugar, que consideraban que se estaba tomando atribuciones que no le correspondían. En mi caso, siempre traté de evitarlo, de que no me divisara. Ya me había echado un par de veces, incluso a pesar de verme con cierta regularidad. No obstante, siempre que me solicitó que me fuera de donde estaba, la motivación me pareció comprensible y hasta deseable. Por ejemplo, una vez estaba en el segundo piso, esperando a que comenzara un taller. Al mismo tiempo y a escasos metros se estaba desarrollando la clase de ballet. El guardia, sabiendo que no era familiar de ninguna/o de las/os alumnas/os (en su gran mayoría niñas de unos 6 años), me explicó que allí no podía estar¹¹².

Otra práctica que continuó y que Colomer (2014) destaca como “la estrategia más eficiente para crear nuevos públicos”, fue las visitas de jardines, primarias y secundarias. Cabe recordar que, por estar inserta en un polo educativo perteneciente a la ciudad de Buenos Aires, el convenio que la en su momento Secretaría de Cultura firmó con el Ministerio de Educación e Innovación de la Ciudad fue que el centro cultural debía articular con el jardín de infantes y las escuelas primaria y secundaria que la circundarían. De hecho, la CCCP tuvo por un tiempo una puerta que la comunicaba directamente con la Escuela 6. Para los establecimientos educativos no tan próximos había micros escolares gratuitos.

También puede considerarse un punto de coincidencia respecto de la anterior gestión la idea en cuanto a que el desafío que enfrentaba un centro cultural de estas características iba mucho más allá de cubrir

¹¹² Es menester aclarar que existe un “sentimiento de inseguridad” (Kessler, 2009), en especial en mujeres de los sectores populares, frente a la posibilidad de ser víctimas de hechos de violencia de diversa índole. Esta percepción tiene su asidero en la proliferación de casos objetivos de violencia contra las mujeres, absolutamente subrepresentada en las estadísticas, tanto porque no se solía contemplar la variable género, como por la falta de denuncias de este tipo de delitos. En este sentido se entiende el recelo del guardia de seguridad por preservar la seguridad de los niños y, especialmente las niñas, que asistían al centro cultural y brindarles tranquilidad a sus familiares.

demandas culturales. En este punto vale citar en extenso a Martín D'Amico, un joven al que Mario Gómez convocó para que lo ayudara en la dirección de la CCCP.

Creo que el Estado, en cualquiera de sus manifestaciones, especialmente en aquellas que son tan voluptuosas como una casa de dos pisos con un auditorio, tiene que estar preparado para brindar las articulaciones necesarias para responder a más que la demanda cultural. Vos tenés que responder a violencias institucionales, tenés que responder a violencias intrafamiliares, tenés que responder a conflictos de urbanización urgentes. No puede venir un vecino a la Casa de la Cultura a decir que se le está cayendo el techo porque subió el Riachuelo y no poder brindarle efectivamente una política pública. ¿Qué es la política pública cultural para el vecino? Esa es la gran pregunta. Una cosa es lo que vos quieras hacer y otra lo que el barrio te va a permitir. El vecino va a identificar “ahí está el Estado” y eso es un montón. Que digan “ahí está el Estado” es un montón. Si el vecino te identifica como un actor público y entra a plantear una necesidad que el Estado debe cumplir, en ese mismo momento el Estado tiene que responder. Después explicarle en qué se especializa la institución, pero el Estado tiene que saber que está en un lugar donde estuvo principalmente ausente y vos podés tener una Casa de la Cultura, pero tenés que tener una casa multidimensional, (entrevista a Martín D'Amico, 16 de abril de 2019).

Desde este punto de vista, la CCCP debía desarrollar mucho más que públicos. Representaba al Estado en un territorio con numerosas necesidades insatisfechas ante las cuales las instituciones públicas, en general, no pudieron brindar soluciones satisfactorias. Es decir, debía luchar contra la desconfianza de las/os vecinas/os dada por la marginalización y/o los malos tratos, luego brindar el apoyo necesario para que vieran al espacio como un lugar interesante, al que se pudieran acercar con confianza, y, como si esto fuera poco, darles alguna respuesta a las muchas necesidades producto de la situación de vulneración del barrio. Tanto durante la gestión de Nidia Zarza como mientras estuvo Mario Gómez, mis anfitrionas/es comentaron sobre, por ejemplo, jóvenes en situación de calle y/o con consumo problemático de drogas que eran invitados a pasar y utilizar los baños, entretenerse con las computadoras o viendo una película. Las responsabilidades que se le asignaban a la CCCP excedían largamente lo que se solía considerar el ámbito de acción de la cultural. Incluso cuando el centro cultural aún se proyectaba como una sede de la Red Nacional de Casas del Bicentenario, ya se lo pensaba en relación con la promoción de “la inclusión social”¹¹³, lo que Bayardo (2016) señala

¹¹³ <https://www.cultura.gob.ar/institucional/programas/red-nacional-de-las-casas-del-bicentenario/>.

como un objetivo de carácter más bien económico y/o social. La nueva dirección representaba una continuidad en este sentido.

El Pitu Salvatierra¹¹⁴ siempre decía que la Casa de la Cultura es un inicio de urbanización integral. En todos los barrios debería haber una Casa de la Cultura para que haya una real urbanización integral. No veo la [Villa] 21 sin la Casa de la Cultura y no veo la Casa de la Cultura sin la 21. Habla de una realidad barrial, (entrevista a Eugenia Nogueira, 31 de agosto de 2018).

Por tanto, el centro cultural debía, además de democratizar el acceso a ciertos consumos culturales antes lejanos para algunos -por factores geográficos y económicos, pero sobre todo simbólicos, como vimos más arriba-, ser un instrumento para mejorar las condiciones de vida en un barrio marginalizado como la Villa 21-24. La CCCP, en tanto referencia de *el* Estado, como si fuera un ente unificado, debía responder de cara a la población acercando las políticas de agencias como el Ministerio de Desarrollo Social o del Instituto de la Vivienda de la Ciudad (IVC), e incluso asumiendo por momento algunas de sus responsabilidades. Queda claro que también en este período la idea de cultura iba más allá a la mera oferta espectáculos y talleres. Era pensada como un abordaje infaltable frente a las problemáticas de los sectores populares.

Un punto en el que se dio un claro distanciamiento entre las gestiones fue respecto del concepto de “cultura popular”, rechazado por los antecesores y central para los nuevos encargados de dirigir la CCCP.

4.2.2 “Traer la cultura del barrio hacia la Casa”. Fomento de artistas locales

En el capítulo anterior habíamos visto que el objetivo principal estaba enfocado en atraer a la mayor cantidad de personas posible al centro cultural y transmitir las ideas que fundamentaban al “proyecto nacional” era “militancia de Estado”. En este sentido, a la cultura del barrio se le otorgó un rol subsidiario. Dentro de las posibilidades, se programaban exposiciones y espectáculos vinculados a la cultura oficial y masiva. De lo contrario, podía convocarse a algún artista local. Lo principal era que el espacio se llenara de habitantes de la villa y también de personas que provenían de barrios aledaños.

¹¹⁴ Alejandro “Pitu” Salvatierra es un dirigente político de Ciudad Oculta, una villa ubicada al sudoeste de la ciudad de Buenos Aires, donde era puntero. Salto a la fama durante la toma de un parque de la ciudad que culminó con la formación de un nuevo barrio, el Papa Francisco. Aunque no era militante de la agrupación, mantuvo cercanía a La Cámpora.

Con el cambio de autoridades, la cultura local ganó en centralidad. En este período se hizo mayor hincapié en brindarles un escenario o un salón de exposiciones a artistas del barrio y se realizó la idea de “cultura popular”, anteriormente minimizada o negada. Eugenia marcó las diferencias con respecto a la anterior gestión remarcando que para ellos:

el significado de la Casa de la Cultura, en la que nosotros creemos, no tenía que ver con traer el Ministerio, sino con dar lugar a esos espacios culturales que funcionaban y el darle vida a un barrio. Traer un ministerio significa traer gente de afuera acá, gente que venga acá y que el barrio vea que pasa el Ministerio de Cultura... no sé cuánto aporta eso, (entrevista a Eugenia Nogueira, 31 de agosto de 2018).

El barrio ya contaba con una vigorosa vida cultural antes de la inauguración de la CCCP, la intención era darle más lugar a artistas locales para fomentar y dar a conocer su trabajo con el respaldo que podía brindar el Estado nacional. Esta postura estaba en línea con lo que Rubinich (1993) denomina “basismo”. El elemento distintivo de este modo de pensar la acción cultural es la revalorización de la creatividad popular. También es interpretable como un primer paso hacia el modelo que García Canclini (1987) llama “democracia participativa”, que se dirige más a la actividad que al consumo de obras. “Se parte de la base de que no hay una cultura legítima, y la política cultural no debe promover solo la hegemónica sino dar posibilidades a todas de desarrollarse”. Al mismo tiempo, Eugenia desdeñó las bondades de que la Secretaría de Cultura -o al menos el secretario- se mudaran a la Villa 21-24, lo que para Coscia había significado el “mayor orgullo”. Ella lo interpretaba como un flujo unidireccional, que iba de “afuera” hacia “adentro” del barrio, obturando las posibilidades de que el centro cultural posibilitase también que las/os artistas barriales se mostrasen.

En este sentido, el motivo por el cual el centro cultural pasó a llamarse Casa Central de la Cultura Popular fue porque desde allí saldrían proyectos para todas las villas. Uno de ellos fue establecer en la Villa 20, ubicada en Villa Lugano, al sudoeste de la ciudad de Buenos Aires, un centro de estudios de grabación. Pero seguramente la principal iniciativa fue el Programa de Promotores Culturales Comunitarios. “Había promotores culturales en cada villa y ellos eran los encargados de gestionar la cultura dentro del barrio a través del Ministerio de Cultura. Se juntaban con las bandas de los barrios, los talleres, iban a los centros culturales chiquitos y veían qué les podía faltar entonces llevábamos un tallerista”, explicó Eugenia Nogueira. Los promotores culturales eran jóvenes que recibían una formación y un sueldo para relevar las actividades culturales que se realizaban en las diversas “comunidades en situación de vulnerabilidad social”¹¹⁵ (había 5 o 6 promotores por barrio), para luego

¹¹⁵ https://www.cultura.gob.ar/el-ano-de-formacion-cultural_6937/.

colaborar en el desarrollo de “proyectos de base cultural”. “Ahí la Casa de la Cultura empieza a tener un abanico de artistas barriales que no habían sido convocados nunca por este espacio. Tres de ellos están estudiando ahora en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), por un convenio que se hizo”, contó Eugenia.

En el año 2001, con 19 años, Jaime Capcha acompañó a su mamá y hermanos a emigrar desde su Lima natal a Villa Soldati, en el sur de la ciudad de Buenos Aires. Ahí participaba en un centro cultural barrial que brindaba talleres para jóvenes. Por el 2012 comenzó a militar en La Cámpora. En 2015 le ofrecieron la posibilidad de ser promotor cultural, la cual aceptó. Luego pasó a trabajar en la CCCP. Durante mi trabajo de campo fue descripto unánimemente como un pilar para su funcionamiento. “Si está Jaime la Casa funciona”. Junto con una chica tenían a cargo un grupo de 15 jóvenes de la Villa 21-24.

Era traer la cultura del barrio hacia la Casa, no llevarles cultura. No era la idea decirles “mirá, a partir de ahora esto es cultura para que aprendas”, sino ver lo que hacían, porque hay cultura en los barrios, pero nosotros no lo conocemos, no lo vemos, no sabemos que existe. Entonces, lo más común que hay en todos los barrios, en mi barrio, son las bandas de música, muchos chicos se organizan de esa forma. Encontramos muchas bandas de música, (entrevista a Jaime Capcha, 4 de diciembre de 2019).

Se procuraba vincular a las/os jóvenes del barrio con el centro cultural ofreciendo los talleres y equipamiento de los que disponía, pero sin imponer consumos determinados.

A partir del trabajo de las/os promotoras/es culturales pudo realizarse una muestra que se llamó “Cuarto Salón”, que presentó trabajos de artistas visuales de la Villa 21-24, pero también de la 1-11-14, en Bajo Flores y de Villa Fraga, en Chacarita. “Hubo bastantes obras de por lo menos 30 artistas. No fue fácil porque las artes visuales en las villas... Las artes visuales son muy excluyentes, no es tan fácil que una persona que está sin medios físicos ni medios económicos pueda producir. Pero, aun así, sucede”, contó Gabriela Sennes, quien coordinó la exposición. Este tipo de muestras eran un espaldarazo para personas que, desde la marginalización, no sólo se expresaban artísticamente, sino que también buscaban presentar una cara de los sectores populares que los medios masivos de comunicación no solían mostrar. Jaime contó que el trabajo que realizaban, incluso para él, que vivía en una villa, resultó sorprendente y un cambio en su forma de pensar el barrio. “Encontramos chicos que hacían poesía. Viste, por ahí uno piensa, yo qué sé, en el barrio o en la villa piensa que es peligroso y nunca se imaginan que va a encontrar algo más que fútbol...”.

“Traer la cultura del barrio hacia la Casa” implicaba que el centro cultural fuera este punto de encuentro, como un “puente” o una “puerta”, como lo había expresado Coscia. Por un lado, una entrada para la “cultura oficial”, y, por el otro, una salida hacia el resto de la ciudad y más allá para lo que artistas locales venían realizando en la Villa 21-24 y otros barrios. Esta iniciativa contrastaba con los “megaproyectos” que identifica Fernández (2020) como distintivos del kirchnerismo, tanto por la capilaridad de su implementación como por ir en busca de quienes no suelen tener cabida en el espacio público porque se supone que “no hablan ni escriben correctamente”, como señala Merklen (2016) en su investigación en cuanto a los motivos por los cuales se quemaron y vandalizaron bibliotecas en Francia entre 1996 y 2015. Programas como el de Promotores Culturales Comunitarios pueden entenderse como parte de un hasta entonces inédito “activismo estatal” (Segura y Prato, 2018) que comenzó a llevar adelante el gobierno nacional a partir de 2009 con “políticas de reconocimiento de derechos de fuerte impacto simbólico y político” (Cantamutto, 2017). En esta época se pueden enumerar la Ley de Servicios Audiovisuales y la Asignación Universal por Hija/o, en 2009, la de Matrimonio Igualitario, en 2010, o la de Identidad de Género, en 2012, entre otras tantas.

Ir en busca de las/os agentes culturales para brindarles herramientas que les ayudaran a profesionalizarse era la manera tanto de integrar a estos jóvenes, como de visibilizar sus experiencias y aún más. Las actividades culturales excedían la dimensión meramente expresiva y apuntaban también a un “empoderamiento popular”¹¹⁶. En este sentido estaba dirigido también el Programa Puntos de Cultura, puesto en marcha desde 2011. Al respecto, De Nora (2000) plantea que “la música está involucrada en muchas dimensiones del agenciamiento social, en sensaciones, percepciones, en la cognición y conciencia, en la identidad y la energía”, lo cual puede considerarse válido también para otras prácticas culturales.

Sin embargo, este tipo de iniciativas requerían tiempo para comenzar a mostrar resultados. Eugenia consideró que el intento por convertir a la CCCP en el espacio para la interacción entre la cultura de “afuera” y la de “adentro” “[...] tiene que ver con una decisión político-cultural”, pero a su vez admitió las dificultades para que ese encuentro verdaderamente se concretara. “Es un cambio cultural que no se dio todavía. Cruzar la vía todavía, y te diría de Iriarte y Luna para allá [hacia el centro de la ciudad]... Para traer gente acá tenés que contratar un remise”. La referencia era respecto de la asistencia de público de “afuera” a los eventos que se realizaban en la CCCP, que no dejó de ser escasa. Y lo mismo sucedía con la presencia de artistas villeras/os en otros ámbitos, alejados de su barrio.

¹¹⁶ <https://www.cfkargentina.com/discurso-de-cristina-kirchner-en-la-ultima-plaza-de-su-segundo-periodo-presidencial/>.

Para quienes provenían de “afuera”, resultaba habitual transitar un momento de asombro al conocer la rica vida cultural del barrio. Probablemente por eso algunas/os funcionarias/os se consternaban al notar que un espacio como la CCCP no lograba potenciar esta escena y hacerla florecer. Eugenia recordó con frustración que “intentamos armar algunas cosas, algunos espectáculos, algunos espacios... pero no sé, también nos costaba que los compañeros de acá lo sostengan. Eso también es difícil, la situación de sostener ciclos y cosas que vinieran, o que estuvieran funcionando y que sean del barrio”. No era sencillo darles continuidad a iniciativas que, por mejor intencionadas, a veces chocaron con la disponibilidad de las/os beneficiarias/os, que muchas veces no pudieron adaptarse a los ritmos, las regularidades que solicitaban las/os funcionarias/os. También es cierto que para fomentar a artistas de barrios como la Villa 21-24 no alcanzaba una muestra, un recital o una publicación editorial. Éstas son acciones puntuales necesarias, pero que requerían de un proceso de desarrollo extendido en el tiempo. Al respecto, Gabriela consideró que

una sala de artes visuales en una villa no sólo tiene que mostrar, sino apuntalar. Es muy lindo mostrar, está bien como primer paso, pero después todo eso hay que apoyarlo con presupuesto, con un equipo, con subsidios para que esa gente pueda seguir trabajando. Darles propuestas. Eso no sucedió, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

Una vez concretados los cambios en el ahora Ministerio de Cultura y su correlato en la dirección y la planta de trabajadoras/es de la CCCP, el funcionamiento continuó con una suerte de inercia. Prosiguieron los talleres, los espectáculos programados por la productora, así como también la convicción de que el centro cultural debía proveer asistencia y contención dado el contexto de marginalización en el que estaba inserto. Por otro lado, y en contraste con la gestión previa, las nuevas autoridades reivindicaban la cultura que se producía en el barrio y manifestaban la voluntad de fomentarla. Bajo esta premisa, pasó a primera plana el concepto de “cultura popular”.

4.3 “Cultura popular”. Concepciones sobre cultura.

Es interesante observar no tan sólo qué se entendía durante la etapa analizada en este capítulo por cultura, sino el valor que adquirió la noción de “cultura popular”. Como lo indica el cambio de nombre del centro cultural, esta es una idea a la que se le dio entidad y determinaría la manera en que sería llevada adelante la CCCP. Al respecto Eugenia explicó que “nosotros somos un proyecto nacional, popular y feminista. Cultura popular tiene que ver con los barrios. [...]Para nosotros tiene que ver con eso, con el barrio”. En este sentido, “cultura popular” tendría un componente geográfico, es decir, la cultura que emanaba de barrios populares. Al respecto Gabriela Sennes consideró que “eso para mí

es cultura, cómo vos vivís, cómo te insertás en el ámbito cotidiano. La Casa tendría que ser la culminación de ese proceso, el espacio donde eso se muestra”. Esta idea es asimilable a una de las maneras de entender este concepto tan complejo que propone Williams (1958). Es decir, “una forma de vida en su conjunto”. Y apuntalar la “cultura popular” referiría directamente a aquellos distritos, relegados en varios aspectos, a los que se les debían garantizar sus derechos, entre los cuales la cultura, expresar sus maneras particulares de vivir, era una pieza de vital importancia. Desde esta perspectiva eran coherentes programas como Promotores Culturales Comunitarios y la muestra “Cuarto Salón”. También la organización de espectáculos con artistas del barrio o el programa La Colmena del Sur (inspirado en la compañía de teatro infantil cubana La Colmenita) que “desarrolla un trabajo artístico territorial con niños, priorizando las relaciones con el barrio y la comunidad en su conjunto”¹¹⁷.

4.3.1 Contrarrestar las representaciones de “medios hegemónicos”

Como marca Pitombo (2007), para finales del siglo XX, el concepto de cultura para la UNESCO se enfoca en la protección de la diversidad y la promoción de la democracia. En línea con este abordaje, la promoción de la democracia según Eugenia estaría dada porque “popular tiene que ver también con tener políticas culturales de igualdad, de calidad”. Es decir, al tiempo que se garantizaba el acceso a espectáculos y obras tal como sucedía en otras zonas de la ciudad, también se fomentaba la cultura propia del lugar, darles una voz a las/os habitantes de las villas, que no suelen tener la posibilidad de difundir sus propias representaciones sobre sí mismos. Como marcó Christian Arrieta, “los medios ayudan a que muchos se automarginen y que digan ‘no, yo soy villero y de la villa no salgo’. Y del otro lado ‘no entres a la villa porque te van a robar’”. Es decir, los medios de comunicación masiva mostrarían una versión en particular de la villa y sus habitantes hacia el resto de la sociedad. Estas representaciones se basarían en preconceptos que las clases medias y altas en general tienen con respecto a los sectores populares, a los cuales vinculan a diversos tipos de carencias; económicas, educacionales, de salud, morales (Gentile y Steinberg, 2017). Los villeros son mostrados a partir de estereotipos que se convierten en estigmas, pesados lastres que agravan su situación marginalizada porque complican severamente el vínculo de la villa con el “afuera”, pero también, como manifestó Christian, automarginan en la medida que ellos mismos incorporan estas representaciones estigmatizantes como verídicas.

¹¹⁷ <https://www.cultura.gob.ar/noticias/las-colmenas-del-sur-encuentro-e-intercambio/>.

Era preciso contrarrestar las representaciones que con gran potencia difunden los “medios hegemónicos”¹¹⁸, como los aludieron varios entrevistados por su carácter oligopólico, por el hecho de irradiar la ideología de las clases dominantes y porque de esta manera se refería a las principales empresas de medios especialmente a partir del debate en torno a la Ley de Servicios Audiovisuales. De esta manera la CCCP de alguna manera se posicionó al interior de la disputa como potencial usina de representaciones que, contradiciendo lo que los grandes conglomerados solían mostrar, presentara una mirada más fiel de la realidad que se vivía en los barrios. Al respecto Martín D’Amico, quien se convirtió en una suerte de mano derecha de Mario Gómez, comentó que: “también hay un contenido cultural propio que no tiene que ver con las condiciones de vulnerabilidad y que es atractivo, consumible y tiene un montón de aristas culturales para seguir explotando”. Desde su punto de vista, era viable y conveniente generar contenidos alternativos desde las villas, lo cual puede inscribirse como alineado a la “batalla cultural” que estaba llevando adelante el gobierno de Cristina Fernández.

4.3.2 La cultura de los barrios. Fomento de artistas locales

La idea de una “cultura popular” supondría un respeto y fomento de la diversidad. A tal fin, la propuesta era trabajar con la cultura propia de cada lugar. “Para mi acá (en la Villa 21-24) es muy clave tener un taller de Danzas Paraguayas. Y en la 1-11-14 tienen taller de caporales”, explicó Eugenia en referencia a la predominancia de habitantes de origen paraguayo en la Villa 21-24, al tiempo que en la 1-11-14 serían mayoría quienes migraron o son hijos de migrantes desde Bolivia. En este sentido, la heterogeneidad de características y experiencias de los sectores populares permitiría pensar en diversas culturas populares. Como señala Rodríguez (2011) “el plural pretende así resaltar la ausencia de rasgos homogéneos que una mirada legitimista daría por supuestos”. Esta perspectiva, que también profesaba simpatía con el latinoamericanismo, parecía más propensa a pensarlo como una unión a partir de la diversidad que fomentar una única cultura nacional compartida, la de la Patria Grande, tal como mencionaron Coscia y Ramos.

Por otro lado, Gabriela aportó la idea de que la autenticidad de los artistas del barrio iba más allá de su trasfondo migratorio. Según consideró, desde el punto de vista estético, “toda la vera del Riachuelo

¹¹⁸ Luego de la disputa con las entidades de productores agropecuarios, el gobierno nacional se encontraba enfrenteado a los principales grupos multimedios del país. Esta situación se agravó con el debate y la promulgación, en agosto de 2009, de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, una norma que debía reglamentar el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos del país en reemplazo de la Ley Nacional de Radiodifusión implementada en 1980 por la dictadura militar. La expresión “medios hegemónicos” era utilizada por el kirchnerismo para denominar a los principales conglomerados de medios del país, como el Grupo Clarín.

tiene su propia identidad”, algo que las personas llevarían dentro, porque sus creaciones no estarían influidas por las aspiraciones habituales de quienes estudian bellas artes y estarían constantemente “pensando en cómo se van a ir a la bienal de no sé dónde”. Dicha idea puede relacionarse con uno de los rasgos de la autenticidad que Salerno (2008) identifica en el rock chabón. La autenticidad y legitimidad de los rockeros se da por su “independencia”, su oposición a lo comercial. Esta postura resalta no sólo el “aguante” de las bandas, sino también la de sus seguidores, que pueden prescindir del sistema mercantil para, por ejemplo, llenar un estadio.

La idea de una identidad compartida estaba presente en varios de los testimonios de las personas entrevistadas, aunque también generaba dudas en cuanto a cómo delimitar lo que es propio y lo que no lo es. Como se plantea en el Preludio de este trabajo, resulta por demás difícil establecer fronteras culturales taxativas. Asimismo, se manifiesta Vila (2007) con respecto a la divisoria entre México y los EE.UU. Allí “los diferentes actores construyen fronteras distintas e identidades diversas” en base a las diferentes posiciones de sujeto que los actores utilizan en sus procesos identificatorios. En consonancia Martín se preguntó “¿qué la hace [a la cultura] propia del lugar?”. En una primera instancia la respuesta fue “que la construyan sujetos del lugar”. Pero esto suscitaba nuevas incógnitas. El colaborador de Mario Gómez explicó que:

hay después una identidad que esos sujetos crean y que puede venir un tercero de otro lado y construirlo igual, porque si no parece que te tengo que pedir cédula de domicilio para ver si llegaste a construir [este tipo de cultura]. Yo no soy un experto cultural, pero hay matices de la cultura, maneras de expresarse, tiempos, tipo de consumo, por ejemplo, si es una ópera de tres horas, o si es una intervención quizá más violenta, instrumentos específicos para lo que es la cultura, (entrevista a Martín D’Amico, 16 de abril de 2019).

Que la cultura popular emane de los barrios no significaría que exista una cultura popular o villera por antonomasia. Sus características distintivas dependerían de las especificidades de las personas y de las historias particulares de los diversos lugares. Esto tampoco implicaría que para realizar determinado tipo de cultura haya que ser de algún barrio en particular. Pero en concordancia con lo que planteó Gabriela, Martín consideró que habría cierto isomorfismo que permitían establecer rasgos propios de lo popular, una idea similar a la que esboza Sunkel (1985) cuando describe la “matriz simbólico-dramática”, a la que considera como la matriz original de la cultura popular, caracterizada por la simplicidad y la presentación de significados binarios.

La utilización del concepto de “cultura popular” fue, sin dudas, un quiebre con respecto a la etapa previa de la CCCP. Sin embargo, en los hechos, en la programación artística y las actividades que se

organizaron, este viraje era menos evidente. No obstante, sí se podían observar algunos indicios de la nueva impronta. Al respecto, Mario Gómez resaltó que durante su mandato se le dio mayor valor a la cultura del propio barrio.

Hubo cuestiones que, por ejemplo, la gestión anterior no tuvo la misma mirada, acá en el barrio hubo una Junta Vecinal desaparecida por la dictadura. Esa Junta Vecinal nunca fue homenajeada, ni siquiera se hablaba. Nadie conocía la historia. En mi mandato se pudo hacer. Yo siempre digo que fui un vecino a cargo, nunca un director, (entrevista a Mario Gómez, 17 de marzo de 2018).

Mario destacó iniciativas que apuntaron a revitalizar aspectos culturales concernientes a la Villa 21-24 por ser parte de su historia y devenir particular. El homenaje a la Junta Vecinal desaparecida se inscribía dentro del carácter un tanto más doctrinario que adoptó la CCCP en este período, realizando temáticas centrales para el gobierno de Cristina Fernández tales como la democracia y el respeto a la diversidad, la memoria y los derechos humanos. En esta dirección apuntaba también un proyecto como “Decir es poder”, llevado adelante por profesoras y profesores de la Escuela 6 D.E. 5, ubicada al lado del centro cultural, para que sus alumnas/os enseñaran a los adultos a leer y escribir, a manejar un celular, a llenar un formulario.

Otros proyectos con los que las nuevas autoridades marcaros su estilo propio fueron la implementación desde la CCCP del ya mencionado programa de Promotores Culturales Comunitarios y la realización de festivales de chamamé, cumbia, rock y murga. Este último, que se hizo para la época del carnaval, fue el evento más convocante. Se presentaron bandas y murgas de varios barrios de la capital y la provincia de Buenos Aires.

Nosotros en realidad lo que vislumbrábamos era, más que nada, armar festivales con artistas del barrio. Lo pudimos hacer en algunas situaciones. Apenas empecé hicimos un festival de chamamé. Después pudimos hacer festival con guitarristas muy buenos que tenemos, rockeros. El día de la presentación en homenaje a nuestros desaparecidos, que fue en abril del 2015, actuaron muchos chicos del barrio. Seguramente quedamos flojos, pero en lo particular intentamos que se generara mucha participación local. Trajimos la percusión de los amigos Rivero de Zavaleta, (entrevista a Mario Gómez, 17 de marzo de 2018).

La intención de darle impulso a la cultura local parecía estar. Falto continuar afianzando el vínculo con los artistas del barrio y, sobre todo, contar con mayor autonomía para programar espectáculos.

4.3.3 “Una estructura que ya venía bajada”. Dificultades para fomentar la cultura barrial

Patrocinar a habitantes de las villas que realizaran diversas actividades culturales requería un trabajo a mediano y largo plazo. Sin embargo, dos factores atentaron contra la continuidad de semejante empresa. Por un lado, lo que Mario llamó “una estructura que ya venía bajada”, hablando de la productora La Gira, que tenía un contrato firmado hasta fin del 2015 para llevar adelante la programación de los espectáculos que se presentarían en la CCCP. Este convenio le quitaba autonomía y capacidad de acción al centro cultural, en detrimento de las actividades con artistas villeras/os que se hubiesen querido organizar. Martín D’Amico explicó que:

el problema se dio cuando con Mario intentamos meter programación artística del barrio como una fuente de trabajo. O sea, nosotros podíamos brindar la Casa como una estructura para expandir el contenido cultural de la [Villa] 21-24, pero no podíamos contratar a esos artistas, porque el presupuesto para contrataciones había sido adjudicado al proceso de licitación anual, (entrevista a Martín D’Amico, 16 de abril de 2019).

La anterior dirección había firmado un contrato que posibilitaba presentar en la CCCP espectáculos con artistas de primera línea para brindarle a las/os habitantes del barrio la posibilidad de consumir contenidos culturales que les resultaran atractivos, pero a los que anteriormente les era difícil acceder. Esto redundó en una gran afluencia de público, pero limitó considerablemente la posibilidad de “abrirle” el escenario a artistas locales. Cuando la nueva dirección quiso equiparar la participación de éstos con la de los artistas consagradas/os se topó con constricciones de agenda y, sobre todo, presupuestarias.

El segundo factor limitante fue el tiempo con el que contó la dirección de Mario Gómez para trabajar. Las autoridades que asumieron en enero estuvieron menos de un año al frente del centro cultural, luego se dio el cambio de gobierno y la gran mayoría se retiró de la CCCP. “Nos faltó un montón de tiempo. Creo que tendríamos que haber hecho un gran combo, y no lo supimos hacer”, comentó Eugenia respecto de todo lo que quedó en el debe.

Vemos entonces que, a diferencia de sus antecesores, la nueva dirección intentó darles mayor participación a las/os artistas de diversas villas, así como realzar cuestiones particulares de la Villa 21-24. Fue incorporado el concepto de “cultura popular” y revalorizada la diversidad cultural, aunque esto no pudo plasmarse de lleno en la programación, que no varió demasiado respecto del período anterior por cuestiones de presupuesto, burocráticas y por la falta de tiempo. Por otro lado, existían puntos de contacto entre las concepciones de esta dirección del centro cultural con la que la precedió, lo cual resultaba entendible en la medida en que representaban variantes del proyecto político

kirchnerista. Mario Gómez consideró que, en definitiva, la cultura popular remitiría indefectiblemente a una pertenencia común. “Hay una mirada que tiene que ver con una Patria Grande. Esa Patria Grande es desde la perspectiva de la inclusión. Tiene que ver con educación, tiene que ver con transformación”. Esta referencia remite a la idea de una “cultura popular” que, según explicó, no distaba demasiado de la “cultura nacional” que proclamaban Coscia y Ramos. En ambos casos, la delimitación de lo que debía fomentarse se daba especialmente en relación a la “cultura antinacional” o la “cultura hegemónica”, opuestas a los valores nacionales y populares. Y en los hechos esto pudo verse en, por ejemplo, el sostenimiento de talleres como el de Danzas Paraguayas o exposiciones que tematizaban la migración y particularidades de la cultura local.

En todo caso, la diferencia sí podría situarse en la prioridad que se le asignó a promocionar a artistas barriales. Mientras Ramos le daba preeminencia a “traer a los mejores artistas, las mejores obras”, durante la dirección de Gómez se intentó, dentro de las posibilidades, trabajar con artistas de barrios populares. Cabe aclarar que ambas gestiones duraron relativamente poco, lo que para la promoción cultural es una limitante de importancia.

4.3.4 Conceptos como trincheras de disputas políticas

El análisis de la noción de “cultura popular” resulta, en el marco de esta investigación, en cierta medida estéril. Es cierto que entre la gestión analizada en el anterior capítulo y la que se observa en este hubo un cambio. Unos consideraron la referencia a la cultura popular como una postura de “falso progresismo”, al tiempo que los otros utilizaron el término para denominar la cultura que se realizaba en los barrios populares y, por tal motivo, incluyeron el concepto en el nombre del centro cultural.

Considerando las coincidencias que, no obstante, había entre ambas concepciones de cultura, es posible pensar, que conceptos como “cultura popular” o “cultura nacional” se convirtieron en trincheras de disputas políticas. Más precisamente, luchas por lo auténtico, por espacios simbólicos dentro del peronismo. Pero el asunto excedía largamente la perspectiva de ocupar cargos en el Estado. Disputar el significado de estos conceptos estaba ligado a legitimar la propia identidad política y el horizonte mismo del peronismo. Y precisamente este es, para Wright (1998), el significado que en las últimas décadas adquirió la cultura en la antropología, que ya no sería pensada “como una ‘cosa’, sino como un proceso político de disputa sobre el poder para definir conceptos clave, incluyendo el concepto mismo de ‘cultura’”.

Detrás de las nociones utilizadas por los funcionarios de La Cámpora y los que preferían Coscia y Ramos había extensos debates que lejos estaban de quedar saldados. Para procurar entender lo que representaban propiamente, es necesario observar de qué pretendían diferenciarse. Unos hablaron de una cultura opuesta a lo antinacional, oligárquico, imperialista, al tiempo que los otros se opusieron a la cultura hegemónica y lo que emanaban los medios de comunicación concentrados. En definitiva, tanto la “cultura nacional” como la “cultura popular” se definían en buena medida por oponerse a la cultura dominante. Desde esta perspectiva, parecieran prevalecer las similitudes a las discrepancias, más allá de cuestiones retóricas que referían a discusiones que exceden los límites de esta investigación. Al mismo tiempo, en el centro cultural y para muchas de las personas que allí trabajaban, resonaba la frase de Julio Arrieta “la cultura es derecho de todos y no patrimonio de algunos”. Acá la referencia es a una única cultura y al afán por poder participar de ella en igualdad de condiciones.

Concluyendo, esta segunda etapa del centro cultural estuvo signada por disputas políticas. Si bien el gobierno nacional era el mismo, el paso de Secretaría a Ministerio de Cultura y los cambios que trajo aparejados desataron violentos conflictos en la Casa de la Cultura, que pasó a ser Casa Central de la Cultura Popular. En línea con las políticas de reconocimiento de derechos que venía llevando adelante el gobierno de Cristina Fernández, la nueva dirección tenía puesto el foco en fortalecer la cultura que emanaba de los sectores populares y generar inclusión por esta vía. A pesar de cuestiones poco claras e intensos conflictos, 2015 fue un año de gran actividad en término de talleres, exposiciones y espectáculos. También la afluencia de público se mantuvo alta. En este contexto, la nueva dirección pretendió darle al espacio una impronta de mayor fomento a artistas locales. Sin embargo, esta intención chocó contra un contrato preexistente que encorsetaba las posibilidades de programación de espectáculos. Por otro lado, las autoridades reconocieron la complejidad que suponía el trabajo con el público en un contexto como la Villa 21-24. No se trataba únicamente de fomentar nuevos consumos culturales, sino también de lidiar con numerosas consecuencias de la marginalización. Al igual que en la primera etapa, descripta en el capítulo anterior, el campo de acción asignado al trabajo desde lo cultural se ampliaba hacia ámbitos que anteriormente les correspondían a políticas sociales y económicas.

Las discusiones giraron en torno al tipo de cultura que se debía fomentar, pero sobre todo se trató de pugnas por posiciones de poder en el gobierno y el peronismo. A esto hay que sumarle el hecho de que la gestión duró menos de un año, lo cual es, para el fomento cultural, un plazo insuficiente. Quienes asumieron cargos en la CCCP aquel enero consideraron que su gestión fue tan prolífica como fugaz. Como comentó Mario Gómez, “hay cosas que quedaron en el debe, lo reconozco. Una cuestión

de tiempo también. En diciembre...”. El 22 de noviembre, y como consecuencia de que en la primera vuelta de las elecciones presidenciales ningún candidato había superado el 40% de los votos, se realizó un balotaje que enfrentaría a Daniel Scioli, por el oficialista Frente para la Victoria, y al hasta entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri, encabezando la alianza Cambiemos¹¹⁹. Tras obtener más del 51% de los votos, Mauricio Macri asumió la presidencia el 10 de diciembre. Ese mismo día, las/os responsables de la dirección de la CCCP, Mario Gómez, Emiliano Gareca, Franco Vitali y Julieta Chinchilla, dejaron sus cargos. También otras/os empleadas/os del Ministerio de Cultura, con responsabilidades menos políticas y más técnicas, como por ejemplo la coordinadora de exposiciones, presentaron su renuncia. Muchas/os otras/os quedaron a la expectativa de qué sucedería con el espacio. Comenzaba un nuevo verano de incertidumbre sobre qué pasaría con el centro cultural.

¹¹⁹ Cambiemos fue una coalición política de Argentina que compitió en las elecciones nacionales que se realizaron en 2015 y 2017. Está confirmado por el PRO, la Coalición Cívica ARI y la Unión Cívica Radical, entre otras fuerzas políticas.

5. Cambio de Gobierno (2016 – 2019)

5.1 “Cambiamos un poco cuestiones de gestión”. El centro cultural durante la administración de Cambiemos.

La asunción de un nuevo gobierno a nivel nacional abrió una tercera etapa en la CCCP. En este capítulo veremos de qué manera este cambio se plasmó en la cotidianidad del centro cultural, qué rupturas y continuidades se dieron en las actividades que ofreció, así como en las concepciones que moldearon la política cultural para con esta institución durante el período que va desde fines de 2015 a fines de 2019.

A diferencia de los apartados anteriores, varios de los hechos narrados fueron contemporáneos con mi trabajo de campo, por lo que cobraron mayor relevancia las notas que tomaba a partir de las observaciones participantes. Pienso que no está de más comentar que, tras la fascinación que me provocó la primera visita al centro cultural, rápidamente aquella impresión fue mutando en desencanto y curiosidad por cómo se había llegado a la situación en la que luego comprendí se encontraba. Esta pregunta motivó el presente trabajo, al tiempo que posiblemente lo haya teñido de cierto grado de pesimismo. A continuación, veremos qué objetivos perseguía la nueva dirigencia, cómo se dieron las dinámicas laborales y de qué manera todo esto afectó al funcionamiento de la CCCP.

5.1.1 “Un espacio complejo”. La presión del entorno

“Yo llego el 8 de enero [de 2016] a la Casa, un viernes, el día del Gauchito Gil¹²⁰”, contó Gustavo Ameri, a quien el nuevo gobierno, después de algunas idas y vueltas, envió para hacerse cargo de la dirección de la CCCP. Después de varios años haciendo gestión cultural independiente en la escena

¹²⁰ El Gauchito Gil es una figura religiosa que, si bien no forma parte de la liturgia católica, es objeto de devoción popular en Argentina. Su fundamento se remontaría a la historia de Antonio Mamerto Cruz Gil, un gaucho que nació en la provincia de Corrientes, al noreste argentino alrededor de 1840. Existen diversas versiones de los sucesos previos, pero Antonio Gil habría sido degollado como castigo por desertar del ejército del Partido Autonomista, identificado con el color rojo, durante la guerra civil correntina. Antes de ser ejecutado, le habría dicho a su verdugo que debería rezar en nombre de Gil por la vida de su hijo. Al regresar a su hogar, el verdugo encontró a su hijo casi agonizando. Desesperado, le rezó a Gil y su hijo sanó milagrosamente. Quienes oyeron del milagro construyeron un santuario cuyo crecimiento fue tal que en la actualidad puede considerarse al Gauchito Gil el principal santo popular a nivel nacional. Es habitual ver ermitas o sitios de veneración envueltos en banderas rojas.

musical *under*¹²¹, en octubre de 2014 lo convocaron para trabajar en el Ministerio de Cultura de la Nación. El 10 de diciembre de 2015, con el cambio de gobierno, “estaba más para irme que para quedarme”, comentó. El nuevo presidente designó al frente del Ministerio de Cultura a Pablo Avelluto, quien había sido director editorial para la Región Sur de Random House Mondadori y coordinador general del Sistema de Medios Públicos de la Ciudad de Buenos Aires. “No tenían [los funcionarios de la nueva gestión] una buena imagen de todos los que estábamos en el ministerio, éramos todos camporistas, ñoquis¹²²”. Cuando ya estaba buscando alternativas, Débora Staiff se hizo cargo de la Subsecretaría de Cultura Ciudadana, área de la que Gustavo dependía. Dado que con ella ya había trabajado en buenos términos, finalmente permaneció trabajando para el Ministerio de Cultura.

En el mes previo a la llegada de Gustavo a la CCCP, el centro cultural pasó a depender de la Dirección Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, presidida por Inés Sanguinetti. Esta socióloga, bailarina y coreógrafa, era cofundadora de una ONG que desarrollaba en La Cava, una villa situada en San Isidro, la localidad más próspera del conurbano bonaerense, un programa de integración para jóvenes a partir de la producción artística. Cabe recordar que, desde que fuera inaugurada, en la CCCP la época veraniega para quienes trabajaban allí siempre fue convulsionada, llena de angustia e incertidumbre respecto a la renovación de los contratos. A esto se sumaba como agravante el cambio de gobierno y los rumores de cierre o al menos de recortes en el centro cultural. Ante esta situación, Sanguinetti llegó con una propuesta que Gustavo Ameri calificó como “surrealista”. “Les hacía dibujar mapas, tomarse de las manos. Toda una cosa palermitana¹²³, y los pibes estaban fuera de sí”.

Como vimos, la breve existencia del centro cultural estuvo plagada de turbulencias. Su historia y sus características lo volvían un espacio sensible. El paso de secretaría a ministerio de Cultura tuvo un fuerte impacto, cuyas consecuencias llegaron hasta la toma del ministerio y el atrincheramiento de la ministra Parodi en su despacho. Por otro lado, como explicó una trabajadora de la CCCP con relación a la disposición ideológica de la mayoría de quienes conforman el personal de lugar, “esta casa sigue siendo peronista”, por lo que el nuevo gobierno era recibido con recelo. Estos factores conjuraron

¹²¹ *Under* es la abreviación de *underground* (subterráneo en español), un término de origen inglés con el que se designa a los movimientos contraculturales que se consideran alternativos, paralelos, contrarios, o ajenos a la cultura oficial (o sea a la cultura principal, en inglés el mainstream). En este caso particular se trataba de punk rock.

¹²² En Argentina se le dice ñoquis a los empleados públicos que no trabajan, generalmente ni siquiera asisten a su puesto laboral. Es una costumbre que los 29 de cada mes se coman ñoquis, por lo que se puede establecer la analogía entre este tipo de pasta y las personas que sólo aparecen en donde deberían trabajar a fin de mes para cobrar el sueldo.

¹²³ Refiere a la procedencia de Palermo, un opulento barrio de la ciudad de Buenos Aires caracterizado por ser cosmopolita y sofisticado.

contra Sanguinetti y sus propuestas. Así fue como rápidamente Enrique Avogadro, Secretario de Cultura y Creatividad de la Nación, debió reemplazarla y emprender la búsqueda de una persona más adecuada para dirigir la institución.

Consultando a diversas personas se topó reiteradamente con el nombre de Gustavo Ameri. Su personalidad, la experiencia en gestión cultural y el hecho de no estar identificado con ningún tipo de militancia, ni la del gobierno anterior, ni la del actual, lo convertían en una persona adecuada. Así fue como en los primeros días del 2016 Gustavo llega a la CCCP.

Me acuerdo el primer día, la gran Ringo Bonavena¹²⁴, te sacan el banquito y quedás sólo arriba del ring. Fue Avogadro, fue Débora [Staiff], fue algún otro director, asesores. Habló Avogadro para todos, Débora después se fue juntando con gente. Me presentaron. Me acuerdo ese día hablé con 80, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

Según contó, fueron meses difíciles. Además de coordinar las actividades propias del espacio, el nuevo director debió gestionar la ansiedad y las problemáticas del personal del centro cultural. Las/os trabajadoras/es necesitaban certezas sobre su situación laboral y el futuro de la CCCP, pero también manifestaron la intención de que el espacio estuviera a cargo de personas del barrio.

En ese contexto de tensiones permanentes, lo que planteaba la Casa es que ellos querían dirigir. Tiene lógica. Son ellos los que viven en el barrio, ¿por qué tiene que venir un marciano de afuera a decir cómo son las cosas? Y eso es lo que era yo, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017)

El centro cultural había comenzado con la dirección de Nidia Zarza, quien fue sucedida por Mario Gómez, ambos referentes del barrio. Ahora llegaba una persona desconocida para las/os habitantes de la villa, un “marciano”, y esto generaba desconfianza y significó una afrenta al espíritu original de la CCCP, según lo entendían sus trabajadoras/es. Esto es, un centro cultural en el barrio (por su ubicación), desde el barrio (para mostrar la cultura propia de los habitantes de la Villa 21-24) y por el barrio (gestionado por las/os propias/os villeras/os). Incluso Víctor Ramos, quien fuera uno de los impulsores del proyecto, consideró que

en la locura de las contradicciones del maquiavelismo político, llega el PRO [refiere a la alianza Cambiemos cuyo principal integrante era el PRO, liderado por Mauricio Macri]

¹²⁴ Oscar Natalio Bonavena, más conocido como “Ringo”, fue un boxeador argentino de peso pesado. La referencia es a una de sus memorables frases: "uno tiene un representante o mánager, un masajista que le ablanda a uno el cuerpo, recibe consejos hasta del promotor, alguno se lleva más dinero que el propio boxeador; pero lo cierto es que cuando suena la campana, te sacan el banquito y uno se queda solo".

y deja a un flaco de La C mpora [...]. Hoy el verdugo del PRO es uno de La C mpora, (entrevista a Víctor Ramos, 5 de julio de 2018).

Refiere a Gustavo Ameri como verdugo por considerar que la idea del nuevo gobierno era la de “licuar” el espacio, restarle importancia hasta transfer rselo al gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Gustavo recordó que el principio de su trabajo en la CCCP fue especialmente complicado.

Fueron cinco o seis semanas de atender quilombos¹²⁵, de que me aparezca gente que no trabajaba en la casa para ver si la podíamos contratar, que me aparezcan los punteros¹²⁶ de un lado y del otro a ver cómo posicionarse y cómo me posicionaba yo. Un agotamiento. Fue presión, presión, presión y sofocarme y hubo un día en una reunión con la subsecretaria [Débora Staiff], gente de su equipo y gente que quería posicionarse, me quemaron tanto la gorra¹²⁷ que me fue subiendo la presión. Esto fue a las 11 de la mañana, a las tres de la tarde me terminaron llevando al Argerich¹²⁸. Me salió sangre de la nariz, todo. Después de eso tuve cuatro días para pensar y volví, y volv  a la locura, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

El puesto de director de la CCCP era percibido por los habitantes de la Villa 21-24 como una figura de poder, una de las encarnaciones del Estado en el barrio y, por tanto, una potencial fuente de recursos. Por este motivo, tras entender que no se podr an hacer del cargo, muchos se acercaron al recién llegado funcionario para “medirlo”, es decir, conocerlo, entender su postura frente al centro cultural y al barrio en general, e intentar obtener beneficios de manera inmediata (por ejemplo, con contrataciones) o a mediano plazo (generando un vínculo de cercanía y confianza). Esto permite entender mejor a lo que refería Eugenia Nogueira cuando manifestaba que el centro cultural en cuestión es un lugar complejo para trabajar por el peso que adquiere la situación barrial.

¹²⁵ L os, barullos, grescas, desorden.

¹²⁶ Según Balbi, Boivin y Rosato (2003), “un puntero es un militante que controla un cierto número de votos que se presume cautivos. A través del proselitismo y rindiendo servicios a la gente de su área de influencia, establece su control sobre un conjunto de votantes, poniéndolos a disposición de su partido y, dentro de este, de su sector interno. El nombre puntero deriva de la capacidad que se les atribuye de contar (“puntear”) los votos de un determinado segmento de la población” (2003: 104). Como señala Levitzky (2005), a partir de fines de la década del ochenta, y de la mano de la Renovación, el PJ volcó su peso político de los sindicatos a punteros políticos locales capaces de conquistar votos a partir de su acceso a recursos del Estado que distribuían de manera clientelar. “A medida que se consolidaban los liderazgos basados en el patronazgo, los recursos públicos pasaron a ser el vínculo principal entre el PJ y sus activistas” (2005: 170).

¹²⁷ Significa que le hablaron mucho, haciéndole pedidos y reclamos.

¹²⁸ Refiere al hospital ubicado en el barrio de La Boca, lindero con Barracas, donde se encuentra emplazada la Casa de la Cultura.

Sin embargo, el nuevo director no contaba con las herramientas que ostentaron sus predecesores. Desde su creación y hasta fines de 2015, la CCCP disponía de un presupuesto que le permitía presentar, además de los talleres, una programación nutrida y también realizar algunas actividades de desarrollo territorial en articulación con la parroquia y diversas organizaciones sociales del barrio. Este no fue el caso a partir de 2016. “Fue patético. La programación que armaba era como podía, sacándola de la galera. Se hace muy difícil gestionar”, explicó Gustavo respecto de la absoluta falta de presupuesto para planificar espectáculos.

5.1.2 Sólo un buen gesto. Una política para mostrar

El nuevo gobierno aparentemente no tenía en claro qué haría con el centro cultural. Según Martín D’Amico, colaborador primero de Mario Gómez y luego también de Gustavo Ameri, la Secretaría de Cultura Ciudadana, de la que dependía la CCCP, estuvo a cargo de seis personas diferentes en los primeros dos años de gestión del gobierno de Cambiemos. “Podría estar cualquiera. Ese es el sello ideal para una política pública indefinida *for ever*”. 2016 fue decididamente un año de transición y, por lo tanto, la actividad fue muy escasa. Esto puede apreciarse con claridad, por ejemplo, en los recorridos que la CCCP publicaba anualmente sobre las exposiciones presentadas. Entre muestras, charlas, jornadas y *workshops*, en 2015 tuvieron lugar dieciocho eventos. El año siguiente se contabilizan cinco. Ya en 2017, la actividad apenas aumentó; se realizaron seis exposiciones. El anuario que publicó el Ministerio de Cultura a fines de aquel año destacaba que “estuvo cargado de propuestas artísticas” y que fueron más de 3500 las personas que por mes visitaron el centro cultural. Se podía vislumbrar que la intención del gobierno era mantener el espacio funcionando, pero con el menor gasto posible.

Entre algunos de los eventos que se realizaron durante 2017, resultan interesantes los que lo posicionaron como un espacio atractivo para ser mostrado a nivel internacional. Por ejemplo, el encuentro de Género y Migrantes en la Diversidad, del que participaron referentes de todo el Mercosur, o el Campus de Pensadores Urbanos, donde se reunieron especialistas nacionales e internacionales en torno a la promoción de economías urbanas sostenibles e inclusivas y la perspectiva de género en el ámbito urbano. Aunque tal vez la más interesante de las reuniones que tuvieron lugar en la CCCP durante 2017 fue la de Mecanismos de Cooperación Sur-Sur, ya que participaron representantes de varios países de América Latina y el centro cultural fue

tomado como caso de análisis. No está de más acotar que estas temáticas, así como el afianzamiento de la unión latinoamericana, ya sea en el Mercosur¹²⁹ como, especialmente, en la Unasur¹³⁰, no fueron prioritarias durante la presidencia de Mauricio Macri¹³¹.

Si en una primera instancia no estaba claro si continuar gestionando el espacio por cuestiones presupuestarias, es factible comprender su sostenimiento en tanto gesto político. Permitía mostrar una iniciativa de inclusión social a partir de actividades culturales, donde las/os vecinas/os de un barrio de las características de la Villa 21-24 eran las/os protagonistas. Desde incluso antes de que estuviese inaugurada se habían invitado a personalidades del exterior a visitar el lugar. Jorge Coscia contó que Jean-Pierre Asvazardourian, embajador de Francia, se interesó por conocer la Casa de la Cultura cuando aún estaba en obra. Especialmente a nivel internacional, se trataba de un espacio que contribuía a transmitir una buena imagen del gobierno.

5.1.3 “Hacer brillar la Casa”. Evitar la política partidaria en el centro cultural

El primero de noviembre de 2017 asumió Paola Gallia como Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, el área del que ahora dependía la CCCP. La impronta con la que tomaba el cargo era la de “hacer brillar la Casa”, como comentó cuando la conocí. Con cierta similitud respecto a cómo integrantes de La Cámpora definieron “cultura popular”, “cultura comunitaria” en este nuevo período refería a “manifestaciones y saberes culturales de los barrios”. Y en este sentido, el concepto “diversidad” apuntaba a generar intercambios entre diferentes distritos a fin de propiciar la “integración urbana, [...] teniendo por objetivo equiparar las condiciones de acceso y las posibilidades de producción artístico-culturales, entendiendo a la cultura como un punto de encuentro comunitario y como una estrategia para la transformación creativa de la realidad”¹³². Anteriormente el centro cultural dependía de la subsecretaría de Cultura Ciudadana, que también tenía como objetivo

¹²⁹ El Mercado Común del Sur (Mercosur, en español) es un proceso de integración regional fundado en 1991 por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. En ese entonces, intelectuales como Jorge Abelardo Ramos señalaron que desde las luchas de la independencia no sucedía nada más importante en América Latina. En fases posteriores, el Mercosur ha incorporado a Venezuela y Bolivia, encontrándose el primero actualmente suspendido del bloque y el segundo en proceso de adhesión. Oficialmente el Mercosur informa también que Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Guyana y Surinam integran el bloque como “Estados asociados”.

¹³⁰ La Unión de Naciones Suramericanas, también conocida por su acrónimo Unasur, es un organismo de integración suramericano surgido en 2008 con la firma del Tratado Constitutivo de Unasur, el cual entró en vigor en 2011. Su objetivo es “construir una identidad y ciudadanía suramericana y desarrollar un espacio regional integrado”.

¹³¹ <https://www.telesurtv.net/telesuragenda/macri-argentina-subordinacion-estados-unidos-20191004-0008.html>.

¹³² <https://www.buenosaires.gob.ar/desarrollohumanoyhabitat/habitat/cultura-viva-comunitaria-0>.

mejorar la convivencia en la ciudad, aunque, con foco en la ciudadanía toda, buscaba promover “el cambio cultural necesario en la implementación de las políticas públicas, [...] a fin de lograr que Buenos Aires sea el mejor lugar para vivir”¹³³. Es decir, el centro cultural ahora formaba parte de la estructura de una Dirección específica para el desarrollo de políticas culturales en barrios marginalizados.

La subsecretaría de Cultura Ciudadana era presidida por Débora Staiff, quien renunció en agosto de 2017 ante la salida de su jefe, Enrique Avogadro, por diferencias con el ministro Pablo Avelluto. Este alejamiento repercutió también en la figura de Gustavo Ameri. Las sospechas iniciales de las primeras líneas del ministerio en cuanto a su pertenencia a La C mpora habían sido superadas, pero ahora la desconfianza recrudecía por considerar que era parte del equipo de Enrique Avogadro. Por tanto, la relación con la nueva directora en un principio estuvo marcada por la distancia y el recelo.

“Creo que para fin de año Diversidad va a ser una dirección que yo espero que d  que hablar, con mucho orgullo”, dijo Paola. De profesión psicóloga, llegaba al ministerio por su experiencia en dinámicas grupales y psicología organizacional, temáticas sobre las que daba clases en la Universidad del Salvador y que, como veremos más adelante, eran muy requeridas en el centro cultural.

Cuando la Casa se inicia es durante el gobierno anterior, el gobierno de Cristina. Siempre fue un lugar donde los vecinos estuvieron participando, con las características que cada gobierno tenía. Lo que a mí me gusta de esta gestión es que eso no se tocó. Se continuó. Era algo que estaba bien. S  por ahí cambiamos un poco cuestiones de gestión, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

Según sus palabras, la idea era potenciar lo que el proyecto tenía de positivo y modificar lo que consideraba negativo. Remarc  como una virtud del gobierno al que pertenecía, continuar con una política que se consideró acertada, más allá de haber comenzado durante la presidencia de Cristina Fernández. Por otro lado, cuando mencion  “cuestiones de gestión”, Paola aludía a las sospechas de manejos poco claros. Recordemos que La C mpora se hizo del centro cultural y acto seguido se comenzó a hacer un inventario, al tiempo que en el Ministerio se conformó una comisión investigadora que debía revisar la gestión Coscia al frente de Cultura. Pero en particular, atacó el presunto aprovechamiento del centro cultural con fines partidarios. Esto de lo que Eugenia se quejó por considerar que en la primera etapa la CC era un búnker de Patria Grande y que luego, según los Arrieta, en cierta medida replicó La C mpora, la nueva gestión lo quería evitar.

¹³³ <https://www.buenosaires.gob.ar/jefaturadegabinete/transformacioncultural/cultura-ciudadana>.

Lo que a mí me gusta mucho hoy de la Casa, a lo que se llegó porque no era así al principio es que, no se puede hablar de despolitizar porque la política está en todo lo que hacemos, en todos los órdenes de la vida, pero sí estamos ubicando la política en el lugar donde tiene que estar. No en el uso del espacio para hacer partidismo. Eso en este momento no sucede en la Casa. Sí ha sucedido en otro momento, fue uno de los vicios que hubo que corregir, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

Grassi (2019) marca que en la Argentina el gobierno de la Alianza Cambiemos significó la remergencia del sentido común neoliberal. Esta ideología entraña la despolitización de la vida social en lo que supone una “naturalización de la sociedad como conjunto de individuos cuya existencia y pertenencia depende de sí mismos y de sus disposiciones” (Grassi, 2019:385). La política era subordinada -incluso la palabra “politizada/o” era utilizada con una acepción peyorativa- al libre albedrío de los grandes capitales transnacionales, al tiempo que se promovió un sentido particularista y meritocrático para justificar el orden dominante. Sin embargo, Paola se distanció del término “despolitizar” a la hora de referir a que su gestión buscó evitar la militancia partidaria en el centro cultural, como se dio durante períodos previos. Respecto de esta noción se reiteraban críticas opositoras como la de Jorge Coscia, quien, a pesar de su distanciamiento con respecto a La C mpora, marcaba una diferencia entre esta agrupación y el gobierno de Cambiemos. “Yo insisto, La C mpora es la política, yo puedo tener una diferencia interna, pero es la política. El problema no es la política, sino la despolitización”. Volveremos sobre el concepto de despolitización más adelante.

5.1.4 “Las capas de la cebolla”. La dinámica de trabajo

El uso partidario que se hizo de la CCCP estuvo lejos de ser el único frente con el que debía lidiar la nueva gestión. Otro aspecto sobre el que fue preciso trabajar era la conflictividad del plantel de trabajadoras/es hacia la dirección y entre sí.

Por un lado, se daba, una y otra vez, una disputa en torno a la historia del espacio. Diferentes sectores pugnar n por amoldar el pasado a fin de beneficiarse en el presente. Esto es, referían a una estoica recuperación del predio donde se emplazó el centro cultural para justificar algún privilegio o derecho adquirido. A fin de ejemplificar cómo esta disputa se plasmaba en la cotidianidad, Gustavo Ameri contó que, al poco tiempo de llegado al centro cultural, en pleno verano del 2016, le fueron a hablar

unos vecinos porque en la vereda de la CCCP se juntaba mucho agua, lo cual formaba una especie de pantano, y tenían miedo por el dengue¹³⁴.

Hay una canilla que sale de la Casa que la usaban unos pibes que paran ahí donde está el Gauchito Gil [frente al centro cultural hay un pequeño santuario], la banda del Gauchito. Llenaban botellas ahí para lavar coches. Cuando les dije que iba a sacar la canilla no sabés lo que fue. Se me plantaron y me dijeron “¡nosotros construimos este lugar!”, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

Desde un comienzo, el Estado reconoció a quienes participaron de la creación del centro cultural con una placa en la entrada del edificio. Pero también se otorgaron derechos y privilegios que luego se tornaron un lastre para los funcionarios que llegaron desde “afuera” y no podían unificar las diversas versiones sobre cómo se dieron los hechos ni establecer una suerte de corte entre lo pretérito y el presente que permitiera instalar una visión de conjunto, la idea de que el espacio era de todos y no de quienes anteriormente ganaron diversas prerrogativas. El pasado persistía y configuraba un presente que impedía que la CCCP dejara de funcionar como un conjunto de particularismos. Esto desde luego influyó en la dinámica de trabajo del centro cultural.

Pasados los sofocones de las primeras semanas del nuevo director, el clima interno no mejoraba. En palabras de Mario Gómez, quien dirigió el centro cultural durante el año 2015, se trataría de “una cuestión perversa que ha construido el poder político. ¿Viste las capas de la cebolla? Es así. Tiene la culpa todo el entramado político”. La nómina de trabajadoras/es del centro cultural permitía, como el corte transversal del tronco de un árbol, identificar anillos o capas, en este caso de personas, que respondían a diversos liderazgos. Estos vínculos con referentes políticos tanto barriales como también externos, tenían incidencia directa en la relación entre quienes trabajaban en el centro cultural. Conviene citar en extenso a quien dirigió el espacio entre 2016 y 2019 para comprender en qué medida estas circunstancias dificultaban la convivencia.

La Casa es territorial. Dentro de la Casa hay referentes y gente que se referencia con los referentes. Llamalos punteros políticos a algunos, otros referentes por postura, actitud ante la vida o su pasado y algo de su presente, otros porque venían de la militancia. Había tres grupos bien marcados y después algunos más volátiles. Eso dentro de la Casa, pero a su vez tenés los que están afuera pero que también, eventualmente, se relacionan con la Casa. [...] No hay manera de que la sinergia laboral avance si tenés gente que se está

¹³⁴ El dengue es una enfermedad infecciosa transmitida por mosquitos, principalmente por el *Aedes Aegypti*.

desconfiando todo el tiempo. Pero en todos los laburos¹³⁵ pasa, no hay un laburo donde no haya alguien que no desconfíe del otro, o uno que es más ambicioso que otro y la rosquea¹³⁶ más. Esas son las miserias humanas. En el barrio lo que pasa es que las necesidades son tantas, o sobre todo los muchachos y las muchachas que responden a distintos grupos tienen una edad que han pasado por una cantidad de cosas injustas en su vida y su manera de expresar la necesidad y la forma de batallar para conseguirla son más picantes que, por ahí, dentro del mismo ministerio o trabajando en el Colegio el Salvador, que seguro se cuentan las costillas. [...] A mí no me gusta laburar en donde las tensiones son permanentes. Porque tensiones siempre va a haber, pero si nosotros vivimos en tensiones permanentes, que son siempre las mismas y no se evoluciona nunca... Esa es la problemática, no tanto el individuo, más allá de que puede haber individuos que pueden ser un problema en sí mismo, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

El trabajo en la CCCP se veía dificultado porque coexistían diversas facciones contrapuestas. Áreas como Seguridad, Comunicación, los talleristas, el equipo que manejaba el auditorio y el Centro de Producción Audiovisual (CePA) funcionaban como compartimentos estancos. El director se quejaba de que ni siquiera era posible mantener una reunión operativa sin que se pelearan. “Discuten, se gritan, se acusan de ñoqui; algunos con razón, otros sin razón. Es una dinámica tremenda porque no te permite respirar, es asfixiante”, contó. Cada equipo estaba ensimismado en sus temas y no se interesaba por lo que sucedía alrededor. Actuaban como si el espacio fuese propio, en detrimento de un trabajo mancomunado con las/os demás trabajadoras/es. El reproche más habitual era el de “ñoqui”, precisamente en un contexto en el que había tomado fuerza la imagen del empleado público como ineficiente o, incluso, engañador, por cobrar por un trabajo que directamente no realizaba¹³⁷.

Gabriela Sennes, quien ingresó a trabajar en 2015 ayudando a Guadalupe Fernández en la coordinación de las exposiciones, también hizo referencia a la problemática configuración del espacio.

Yo cuando empecé a trabajar pensé inocentemente “qué lindo lugar”. Cuando conocí a la gente del barrio me emocioné, me quería quedar a vivir. No sólo la gente que vive en la villa sino la gente que trabaja en organizaciones [...] son gente muy valiosa. [...]. Lo que pasa también es que el Ministerio de Cultura desarrolla este espacio, de entrada,

¹³⁵ Equipos de trabajo.

¹³⁶ Refiere al toma y daca político a partir del cual se negocian un beneficio para algún sector.

¹³⁷ <https://www.izquierdadiario.es/En-el-Centro-Cultural-Kirchner-los-unicos-noquis-se-sirvieron-con-salsa>.

como... yo no estuve, pero se ve que es como un espacio corrupto, como un espacio no claro. Se generaron algunas relaciones de poder dentro de la villa que no son saludables para este lugar, ya de entrada. [...]. Grupos políticos enfrentados. Primero hubo una gestión, la otra gestión los sacó a patadas. Todo eso generó mucho malestar. [...]. Como pasa en todos lados, en todo el Estado, hay gente que le interesa y gente que no. Eso hace que el lugar no esté visto como un lugar sano desde el barrio. Entonces uno tiene que remar cuesta arriba, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

Gabriela abonaba la idea de que la disputa política y la forma en que se fue pergeñando el espacio tuvieron una influencia nociva tanto en su funcionamiento al interior como en su relación con el barrio circundante. En definitiva, los principales problemas que hacían a la dinámica laboral en el centro cultural eran atribuidos a cuestiones ligadas a armados políticos que se fueron sucediendo en los pocos años de existencia de la CCCP.

Retomando la anteriormente mencionada oposición “arriba-abajo” a la que alude Segura (2006) con respecto a la relación de un barrio del conurbano bonaerense con su entorno, en el caso que nos ocupa en este trabajo vemos que confluyeron las disputas que desde “arriba” traía el armado político dentro del gobierno kirchnerista y que se articularon con los conflictos internos del barrio. Esto se puso en juego en la cotidianidad del centro cultural, volviéndolo una caja de resonancia para forcejeos facciosos. A pesar de que mis interlocutoras/es parecían lamentar esta situación, cabe refutar con Alonso (1994) la idea binaria del Estado y la sociedad civil como espacios autónomos. Por tanto, no debería sorprender que los habitantes de la Villa 21-24 no fueran pasivos beneficiarios, sino que el Estado, encarnado en la Casa de la Cultura Popular, fuera configurado también “desde abajo” y, en consecuencia, afectado por particularidades del territorio en el que buscaba influir con esta política específica. Al respecto, Abrams (2015) considera que el Estado como entidad coherente e integrada, delimitada de la sociedad, no existe. “El estado es el símbolo unificado de desunión real” (2015: 79).

Recordemos que la Secretaría de Cultura había retomado un anhelo de varios habitantes de la Villa 21-24, un barrio que la mayoría destacaba por su prolífica actividad cultural. Como señaló Eugenia Nogueira, la CCCP era parte de un proyecto político y no podía ser entendida sin el contexto en el que se encontraba inserta. “La Casa tiene que ver con un proyecto colectivo del Estado con el barrio”. Claramente no se trató de una política cultural hacia un territorio donde los beneficiarios recibirían pasivamente y con beneplácito incondicional la asistencia estatal. Los sucesivos cambios en la dirección con su correlato en la composición de la planta de trabajadoras/es hacían el día a día del centro cultural muy complejo por lo “picantes” de las personas que luchaban por sostener y/o obtener algún rédito de la institución estatal. Es importante remarcar que la pretensión de que el Estado sea

la fuente de autoridad legítima en el territorio no siempre se realiza, pero, y sobre todo en un caso como el que nos ocupa en esta investigación, que de ninguna manera es el único agente capaz de ejercer poder. Retomando a Abrams (2015), la institucionalización política del poder, lo que denomina sistema-estado (en minúscula para enfatizar su inexistencia), proyecta una idea-estado a la cual presenta como “una expresión integrada del interés general” (2015: 82). En este sentido, el Estado no sería sino otra cosa que un dispositivo ideológico que legitima la institucionalización política del poder. Al decir de Balbi (2010), a partir de la etnografía es posible descomponer al Estado para examinar, entre otros, los tipos particulares de relaciones sociales que naturaliza.

Queda claro que el poder no radica en el Estado sino en relaciones entre individuos, y en el caso en cuestión, se trataba de líderes barriales a partir de los cuales se referenciaban los grupos de trabajadoras/es. Las primeras dos direcciones del espacio preconizaron instaurar una estructura de poder con personas afines a Ramos y Patria Grande, en principio, y a La Cámpora, luego. Así fue como diversos grupos al interior del barrio interesados en ganar representatividad política, fueron permeando el espacio y llevaron sus diferencias al interior de las dinámicas laborales. De esta manera, las condiciones previas del barrio que, en principio, podían entenderse como viento de cola para el proyecto, fueron convirtiéndose en un escollo.

Hasta acá, algunos de los rasgos que a lo largo de su corta historia determinaron la dinámica de trabajo en la CCCP. Pero también existieron aspectos propios del período en cuestión que afectaron considerablemente el funcionamiento del centro cultural.

5.1.5 “Vaciamiento”. La escasez como política cultural

El funcionamiento de la planta de empleadas/os de la CCCP como grupo era a todas luces problemático. En lo que respectaba al desempeño individual de las/os trabajadoras/es, Gustavo Ameri manifestó que

tenemos que seguir trabajando también sobre la dinámica individual de cada uno respecto de su compromiso con el trabajo. Y mejorarles los sueldos. Porque hablar de compromiso con el trabajo cuando tenés un sueldo de 10 mil, 11 mil pesos (entre 530 y 580 dólares) es un chiste. Entonces hay mucha gestión de tensiones. Las injusticias... somos todos trabajadores precarizados, (entrevista a Gustavo Ameri, 27/12/2017).

Según reclamaban, los sueldos de las/os trabajadoras/es de la CCCP fueron enmagreciendo con el correr de los años. La profesora de uno de los talleres me comentó que cuando comenzó a trabajar en

el centro cultural en 2013, su sueldo era mayor a lo que obtenía mensualmente por dar el mismo taller en Palermo. A mediados de 2018 era la mitad y, según explicó, seguía yendo a la Villa 21-24 sólo por gusto y por sentir cierta responsabilidad para con el espacio y sus alumnas/os. Este caso particular, sin embargo, se enmarcaba en una situación de deterioro generalizada.

El nuevo gobierno se hizo cargo de la CCCP sin una idea clara de qué hacer con semejante espacio. Esto puede apreciarse tanto en la sucesión de diversos nombres que se harían cargo de dirigirlo durante las primeras semanas de gobierno, como en un abordaje a todas luces inadecuado y en la posterior errancia a la que lo llevó la falta de planificación y, sobre todo, la escasez de presupuesto.

No obstante, el centro cultural continuó en pie como tal. Después de algunas desintelencias, fue enviado como director Gustavo Ameri, una persona que venía trabajando para el Ministerio de Cultura desde la anterior gestión. Y, lo que puede resultar aún más sorprendente, es que Eugenia Nogueira, de larga trayectoria militando para la agrupación La Càmpora y coordinadora de los talleres en la CCCP durante 2015, continuó en el cargo durante la nueva gestión. “Tengo mi explicación de que me hayan dejado acá y es que necesitaban a alguien territorial, una cara conocida”, consideró. Cuando Débora Staiff fue a hablar con ella, Eugenia estaba dispuesta a hacerle el traspaso a quien la sucediera. Pero le dijeron “vos te quedás acá”. Finalmente, decidió quedarse por el cariño que le tenía al centro cultural y sus trabajadoras/es. Y, al igual que la profesora de uno de los talleres, aclaró que, si fuera sólo por el sueldo que percibía, quedarse no tenía ningún sentido. Este discurso se repetía en varias personas que venían a desempeñar un rol desde “afuera” y le tomaban a “la Casa” un afecto especial, al punto que podían sostener el empleo a pesar de las dificultades económicas y/o del hecho de estar colaborando con un gobierno adversario. Se puede especular con las motivaciones de Eugenia que podían estar ligadas a su propia militancia o al hecho de ocupar y sostener un espacio dentro del Estado, pero lo que ella aduce como principal razón por la que se mantuvo en el puesto fue un sentimiento de responsabilidad para con sus compañeras/os en el centro cultural; “no dimensionaron lo que es la Casa de la Cultura para esta gente, para las/os trabajadoras/es de este espacio, que en un gran porcentaje son vecinas/os del barrio”.

La asunción de Paola Gallia como Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria estaba relacionada también a un trabajo para pacificar la coexistencia en la CCCP. Además, la funcionaria debía lograr que, con los recursos disponibles, este espacio pudiera ser exhibido al país y también al exterior como una muestra de la política cultural y social del gobierno de Cambiemos que rebatiera la idea bastante extendida de que se trataba de un gobierno de y para ricos¹³⁸. Sin embargo, estos

¹³⁸ <https://www.ambito.com/politica/es-mentira-que-somos-un-gobierno-ricos-n3990604>.

recursos disponibles eran por demás escasos. Las puertas de la CCCP seguían abiertas, se daban la mayoría de los talleres y, esporádicamente, llegaba una exposición, pero no mucho más que eso. Daba toda la sensación de que la decisión política fue no cerrar, pero sostener el espacio con el menor gasto posible. Esto en un contexto de fuerte ajuste presupuestario que se acentuó en áreas como Cultura¹³⁹.

Al respecto se quejaba Gustavo:

La guita¹⁴⁰ no alcanza, muchas tensiones, bajas de contratos. Todo eso va sumando un combo que hace que sea imposible e irrespirable el espacio. Y a la hora de gestionar no hay herramientas con qué. Sin presupuesto o con un presupuesto escaso sólo para sueldos, que agradecidos deberíamos estar de tener, por ahora, lo sueldos pagos, pero después no tenés dinero para gestionar. Es una contradicción en sí mismo. Se hace imposible la verdad, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

Y Gabriela agregaba que el único motivo por el cual no cerraban el lugar era para mostrarlo en el exterior:

Ellos no van a hacer absolutamente nada, esta gestión con este lugar, más que traer una muestra cada tanto, sacarse una foto. Porque lo usan para sacarse fotos con gente de las Naciones Unidas, para figurar en el exterior como que tienen un proyecto cultural, del cual se apropiaron y no ponen un mango¹⁴¹. Te lo digo porque se nos están acabando las lamparitas, realmente. Una compañera trajo la impresora y se compra la tinta, así laburamos. Y también nos van sacando las ganas a nosotros. Nos van cansando, entonces uno va regulando la energía, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

Conscientes de que el presupuesto para la CCCP era insuficiente, desde el Ministerio de Cultura apuntaban a fuentes de financiamiento más allá de las arcas públicas. “Nosotros tenemos el presupuesto que tenemos, pero hay otros lugares que pueden colaborar para que esto crezca un poco más”, comentó Paola Gallia. Se refería a relaciones de patrocinio por parte de privados, como también las había en numerosas otras instituciones culturales del Estado. “Nosotros consideramos que la Casa tiene alrededor un montón de empresas que trabajan con el barrio y que sería muy interesante que

¹³⁹ El presupuesto destinado a cultura sufrió un recorte del 12.6 %. Según un informe elaborado a partir de datos oficiales, (Datos obtenidos del Ministerio de Hacienda en su página Presupuesto Abierto (<https://www.presupuestoabierto.gob.ar/sici/visualizaciones-gastos-y-recursos>)) durante el año 2016 el Ministerio de Cultura subejecutó su presupuesto en un 28 %, lo que equivale a decir que del total de recursos destinados para ese ministerio, solo se utilizó el 72 % de dichos recursos. Esta subejecución podría implicar que al año siguiente los programas que sufrieron el recorte presupuestario ya no existieran, o se vieran como deficientes, lo que justificaría su desaparición (Fernández, 2020).

¹⁴⁰ Forma coloquial de llamar al dinero.

¹⁴¹ Forma coloquial de llamar al dinero.

también pudieran participar de los eventos culturales que se hacen ahí. Eso es algo que este año le vamos a dar bastante impulso”, explicó. La intención de involucrar a privados para financiar las acciones estatales estuvo siempre latente durante el gobierno de Cambiemos¹⁴².

Sin embargo, el financiamiento privado nunca llegó. Por tanto, “hacer brillar” a la CCCP, tal afirmó la funcionaria era su objetivo, parecía un tanto utópico. Como señalaron mis anfitrionas/es, esto se reflejó en la programación, en la infraestructura y en la remuneración de las personas contratadas para trabajar en este espacio.

La cantidad de exposiciones y eventos en el centro cultural continuó sufriendo un fuerte decremento. La magra actividad de los dos años anteriores se extendió en 2018 que, según el recorrido anual publicado por la CCCP, contó con tan sólo cuatro eventos. Ese año, y luego de capacitarse trabajando junto a una persona de “afuera” que había sido enviada por el ministerio, Tito Arrieta, nieto de Julio, aceptó orgulloso la responsabilidad de hacerse cargo de la programación del centro cultural. Tenía la esperanza de que la situación mejorara y poder darles mayor espacio a los artistas del barrio en la institución. Sin embargo, rápidamente notó que la tendencia a empeorar no se revertiría, que el presupuesto era absolutamente insuficiente, lo cual imposibilitaba su trabajo. En definitiva, que la CCCP estaba siendo vaciada

La programación que estoy tratando de hacer... Hasta que me digan “bueno, aprobamos tu programación y te damos este presupuesto”. Yo la verdad que hasta que no firme el contrato no sé qué hacer. Todavía no sé si tengo el trabajo seguro, todavía no sé si la programación va a poder estar. Entonces estoy en esa nebulosa. Es lo que hace este gobierno. Te arrincona y no te deja hacer nada, “convertite en ese ñoqui que queremos que seas”, (entrevista a Tito Arrieta, 17 de enero de 2018).

Las denuncias de las/os trabajadoras/es apuntaron siempre a una especie de profecía autocumplida (Thomas, 1951). El nuevo gobierno, *a priori*, suponía que el centro cultural no funcionaba bien y, por tanto, lo desfinanciaba, lo cual provocaba que, efectivamente, no funcionara bien y sus empleados aparentaran ser redundantes. Esta sucesión coincide con la descrita por Sidicaro (1995) en cuanto a los modos en que se vació el Estado durante los 90, para luego proclamar que era vetusto e ineficiente y privatizarlo.

¹⁴² En 2016, por ejemplo, se promulgó la Ley 27328 que habilitaba los contratos de Participación Público-Privada (PPP) para la obra pública. Hasta se creó la Subsecretaría de Participación Público Privada. Un posterior informe de la Auditoría General de la Nación (AGN) objetó en varios sentidos la implementación y los resultados de esta modalidad (<https://www.agn.gov.ar/sites/default/files/informes/2020-117-Informe.pdf>).

El funcionamiento del centro cultural se veía dificultado en diversas áreas. Por ejemplo, no se reponían los insumos necesarios para dar los talleres en las diversas aulas. Gabriela Sennes comentó que “la verdad es que ellos [el gobierno], desde que ganaron, no pusieron una lamparita en este espacio. Entonces, si se van a agarrar de eso para decir que el lugar no funciona, están mintiendo”. “Acá en la Casa ahora se hace lo que se puede. Sobrevivimos, es como que tenemos que agradecer que estamos”, manifestó Héctor Chianetta, profesor del taller de Vitrales. Lili, una de sus alumnas, cuando comenzó a caer la tarde me indicó “fijate que estamos casi sin luz, estos son los foquitos que van quedando”. En todos los talleres que precisaban insumos relativamente caros, las/os docentes y/o las/os alumnas/os manifestaban que los conseguían por su cuenta. En el caso del taller de costura, la profesora Sonia contó que “todos esos hilos son una porquería, se los sacaron de encima, y los donaron, lo donaron para acá. Yo pedí tizas para marcar tela y me mandaron 5 mil tizas. Literal”. También hubo un período de alrededor de seis meses en el que no funcionó el proyector del auditorio, por lo que los chicos no podían ir a ver películas, actividad especialmente popular en época de vacaciones de invierno o verano.

En esta tercera etapa, que va desde fines del 2015 hasta fines del 2019, quienes trabajaban en la CCCP experimentaron, incluso más que de costumbre, problemas con sus honorarios. Varias de las personas con las que hablé esbozaron la idea de que “con el anterior gobierno tarde o temprano se arreglaban las cosas negociando”, pero con las autoridades de Cambiemos no sabían qué es lo que podría pasar. Temían que al primer reclamo conjunto que hicieran, el centro cultural fuera cerrado. “Esta gestión te manda la gendarmería, te manda la prefectura. Por ahí cierran la Casa y hacen un jardín de infantes, y se terminó. Hasta quedan bien con algunos vecinos y todo”, manifestó un trabajador.

Respecto del presupuesto, Paola Gallia indicó que la CCCP vio aumentado su partida de fondos a pesar de un “plan estratégico de control del gasto público” vigente en todas las áreas del estado nacional.

El año pasado [2017], hubo menos presupuesto que este. Este año se le ha puesto más presupuesto a la Casa. [...] En líneas generales, este gobierno es un gobierno que cuida mucho la plata y que, sí, ha bajado el presupuesto de todos los ministerios, no sólo en Cultura. Es algo que está a la vista de todos, se habla en todos los medios. Eso, por supuesto, afecta a la Casa y nos afecta a todos. Dentro del presupuesto que tenemos en el ministerio, la Casa tiene destinado mayor presupuesto que otros años. Eso es una decisión mía y del secretario, Andrés Gribnicow, que cuando decidimos qué íbamos a hacer con la Casa se le destinó un mayor presupuesto, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

El análisis de los presupuestos del Ministerio de Cultura entre 2015 y 2018¹⁴³ no aporta mayores precisiones sobre los recursos con los que contó la CCCP para desarrollar sus actividades. Recién en 2018 aparece un ítem llamado “Programación del Espacio Cultural de la Villa 21-24 - Casa de la Cultura Popular” al que le correspondieron \$24.651.950 (630.800 dólares). En los años previos no existían partidas específicas para el centro cultural, lo cual da cuenta de la discrecionalidad con la que se administraban los fondos. En 2016 se exhibe como unidad ejecutora la subsecretaría de Promoción de Derechos Culturales y Participación Popular. En 2017 es de suponer que las erogaciones para el centro cultural estuvieron comprendidas en las de la actividad “Promoción de la Diversidad Cultural y la Cultura Ciudadana”. En vista de la cantidad de eventos realizados y de la precepción de las/os trabajadoras/es, después de 2015 hubo un abrupto declive en el dinero que recibió el centro cultural. Respecto al aumento que mencionó Paola Gallia para 2018, el comentario de Gustavo fue que “el presupuesto puede que haya subido; el presupuesto de la Dirección. Ponele. En comparación del presupuesto del año pasado, pero sin contemplar la inflación que hubo durante el año pasado ni la de este año. Entonces el presupuesto no sube”. Los recursos alcanzaban para pagar los sueldos y no mucho más. A esto hay que agregarle que en abril de 2018 se expusieron, por ejemplo, dibujos de Guillermo Roux. Solamente el seguro de las obras le costó a la CCCP \$100.000, lo que amenguó aún más las posibilidades de programar otros eventos. En definitiva, había mayor transparencia respecto de cuánto y en qué se gastaba, pero el presupuesto disponible era tan escaso, que es de suponer que lo que decidieron que iban a hacer Gallia y Gribnicow eran uno o dos eventos llamativos al año, y el resto serían las actividades habituales del centro cultural.

En septiembre de 2018, el Ministerio de Cultura de la Nación fue desjerarquizado a Secretaría. Esto agudizó la escasez de recursos. La repercusión en la CCCP fue que los rumores de cierre del centro cultural volvieron a tomar fuerza entre las personas que allí trabajaban. Hasta ese momento, y a pesar de que el presupuesto era cada vez menor, el personal al menos cobraba sus sueldos. Sin embargo, ya a inicio del nuevo año la situación se deterioró rápida y profundamente. En enero, el centro cultural pasó a depender del Ministerio de Educación e Innovación de la Ciudad de Buenos Aires, cumpliendo con el vaticinio de Víctor Ramos. Esto, por un lado, supuso una degradación, y por el otro, un cambio en cuanto a cómo era entendido el espacio. La falta de propuestas artísticas fue acentuando el hecho de que la gran mayoría de las/os visitantes del centro cultural fueran alumnas/os de las escuelas de la zona que iban a ver películas al auditorio. Ahora se formalizaba el estatus de entidad netamente educativa que el espacio había adquirido *de facto*.

¹⁴³ <https://www.minhacienda.gob.ar/onp/presupuestos/>.

Al decir de Martín D'Amico, quien a mediados de 2018 dejó de asesorar a Gustavo Ameri aunque seguía al tanto de los avatares del centro cultural, “la Casa está en una laguna legal. Entiendo que la mitad de los trabajadores fueron traspasados a Ciudad, pero hay algunos que siguen en Nación. Yo no vi la resolución del pase, no sé quién firma, tiene dos directores según el día y el horario”. Efectivamente, parte de la plantilla pasó a facturarle al gobierno de la Ciudad, con toda la burocracia y las demoras en el cobro que esto implicó. Hubo algunos despidos y, en los primeros tres meses de 2019 la dirección se la turnaban entre Gustavo y un funcionario enviado por el ministerio de Educación de la Ciudad. Yo tampoco pude encontrar resolución alguna sobre este traspaso.

Las/os trabajadoras/es tercerizados dejaron de cobrar, y los demás lo hacían con demoras. Se sucedieron las solicitadas de la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE), sindicato que nucleaba al personal de la CCCP, en repudio al “vaciamiento de la Casa de la Cultura de Barracas Villa 21-24”. Luego, en septiembre, el centro cultural permaneció cerrado unos días por la falta de pago al personal tercerizado. Se realizaron “polladas”¹⁴⁴ frente al centro cultural a fin de recaudar fondos para las/os compañeras/os que se encontraban en una situación acuciante. En la entrada de la CCCP se podían ver los afiches envejecidos promocionando eventos que habían sucedidos con más de seis meses de antelación. Finalmente, en noviembre, el personal emitió una declaración denunciando que “desde que asumió el macrismo sólo hemos recibido políticas de vaciamiento”¹⁴⁵. Pedían volver a depender de Nación para ser “ese brazo del estado que garantice las oportunidades que nos fueron negadas a lo largo de la historia”.

El domingo 27 de octubre tuvieron lugar los comicios presidenciales que se adjudicó en primera vuelta el Frente de Todos, una coalición liderada por Alberto Fernández y Cristina Fernández que aglutinaba a las principales agrupaciones del Partido Justicialista.

En el próximo apartado veremos las concepciones de cultura que sostenían las políticas que determinaron la situación descripta hasta aquí.

5.1.6 “Un grano con el que no saben qué hacer”. Un espacio incómodo para el gobierno

Como mencionado más arriba, el Ministerio de Cultura aparentemente nunca tuvo del todo claro qué hacer con la CCCP. Presumiblemente la hubiese cerrado, pero no lo hizo porque se vislumbró la posibilidad de obtener un rédito político manteniéndola. Esto es, presentar la institución como

¹⁴⁴ Evento social en el que se venden bebidas y platos con pollo asado, por eso el nombre.

¹⁴⁵ Solicitada de “las y los trabajadorxs de la Casa de la Cultura Villa 21-24” del 1ro de noviembre de 2019.

muestra de que el gobierno llevaba adelante iniciativas para los sectores más postergados y que fomentaba la producción y el consumo cultural, ítems que solían ser blanco de las críticas que la gestión Macri recibía¹⁴⁶.

Pero, si nos guiamos por el nivel de actividad, esta manutención fue, cuanto mucho, vegetativa, y fue sumiendo al espacio en la situación de parálisis absoluta que vivió a partir de mediados de 2019, luego de haber sido traspasado al Gobierno de la Ciudad. La dinámica laboral al interior de la CCCP era compleja, pero aún más problemática resultaba la relación con los funcionarios de primera y segunda línea del Ministerio. Si bien no se hacían presentes con relativa frecuencia, cuando visitaban el centro cultural no faltaban situaciones incómodas. En la inauguración de la muestra de dibujos de Guillermo Roux, por ejemplo, vi cómo un grupo de trabajadores se encerraron con el ministro Avelluto en el auditorio para hacerle reclamos. No tengo en claro en qué medida esta forma de hacerse escuchar fue efectiva, pero sí daba cuenta de lo distante e indiferente y/o impotente que estaba el Ministerio respecto de la CCCP. Según comentaron quienes formaron parte, esta especie de emboscada al ministro no fue algo que hubieran planificado. Simplemente se dio de esta manera porque eran muchas las personas que necesitaban manifestar diversas situaciones apremiantes.

Sin dudas, a los funcionarios de Cambiemos el espacio les resultaba incómodo. “Es como que dentro de la dirección fuésemos un hormiguero de hormigas negras y la Casa es un hormiguero de hormigas coloradas, más malas. Que hacen como su ruido más fuerte”, describió Paola Gallia. Esta comparación puede interpretarse como motivada por el engorro que significaba el trabajo con la cultura comunitaria, la que se desarrollaba en diversos barrios vulnerados del país. Pero también podría relacionarse con el hecho de que las personas que se desempeñaban en este sector no comulgaban con el gobierno. Cuando fuimos a entrevistar a Paola en la sede que el Ministerio tiene en Alsina 1169, me llamó la atención que en muchos de los escritorios había fotos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, banderines con el escudo del Partido Justicialista y consignas kirchneristas. Es decir, las/os funcionarias/os oficialistas eran una suerte de fuerza de ocupación en este entorno. Al respecto caber recordar con Frederic y Soprano (2005), que el Estado no funciona como un ente monolítico, sino que está en un constante y complejo proceso de definición que nunca está plenamente constituido. Ahora, en la CCCP también se trataba de hormigas. De hecho, en el centro cultural prácticamente todo el personal tenía, en mayor o menor medida, afinidad con el Peronismo. Y si nos guiamos por los resultados de los comicios de 2015, el barrio en general era “opositor”. En las escuelas ubicadas en la Villa 21-24, el Frente para la Victoria sacó un promedio de prácticamente el 70% de los votos. Lo que le daba el color amenazante a estas “hormigas” y las volvía “más malas”

¹⁴⁶ <https://www.telam.com.ar/notas/201912/419781-anuario-cultura-politica-ministerio.html>.

eran, seguramente, las formas “picantes”, tal había dicho Gustavo, de manifestarse de las personas que trabajaban en la CCCP.

“Me parece que es un interesante desafío empezar a bajar esos prejuicios. Muy grande desafío”, agregó la Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria. Se refería a prejuicios desde las primeras líneas del ministerio hacia el centro cultural y viceversa. Por parte de las/os trabajadoras/es, los prejuicios sin dudas existieron, pero parecieron ser confirmados por posteriores hechos que justificaban largamente su malestar. En cuanto a “bajar” los prejuicios del lado de la política, quedó el interrogante sobre si refería a modificar la forma en que era vista la CCCP o si en realidad se trataba de amansar a las “hormigas coloradas” para que dejaran una mejor impresión a la/os funcionarias/os. Sin embargo, a nivel ideológico la institución misma parecía entrar en permanente contradicción con las concepciones del gobierno.

Lo que está chocando en este momento es ese concepto, de que la cultura es para pocos y que se la puede bancar gente que tiene una familia con plata que le puede bancar la carrera para que termine y se dedique a eso. Entonces la Casa de la Cultura es un grano con el que no saben qué hacer [las/os funcionarias/os del gobierno]. Yo creo que el día que sepan qué hacer, se terminó. Creo que no saben cómo desactivarla, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

La alusión de Gabriela es a que, más allá de las discrepancias con las personas que allí trabajaban, el conflicto principal se planteaba por la manera elitista en que era entendida la cultura. Esto derivaba en la inacción que generaba tanto enojo en la planta de empleadas/os. Abad y Cantarelli (2013) llaman esta situación de impotencia que genera lidiar con (o contra) las “internas” para lograr llevar adelante las iniciativas “fuga a la interna”.

El personal del centro cultural formaba parte de un espacio que, según su entendimiento, debía fomentar la cultura del barrio. Al reconocer que esto no estaba sucediendo, lo interpretaron como una afrenta. En cuanto a la posibilidad de organizar actividades en el centro cultural en el contexto de un presupuesto prácticamente nulo, Tito comentó que:

poder se puede [programar actividades sin presupuesto]. Pero no lo voy a hacer para la Casa de la Cultura. Y sin cobrar encima. Preferimos hacerlo con la murga que es para nosotros y para el barrio, en la calle, que hacerlo para este gobierno que no nos gusta y encima no baja presupuesto, (entrevista a Héctor Arrieta, 17 de enero de 2019).

Habiendo transcurrido ya un tiempo desde la asunción del nuevo gobierno y al notar que se desvanecía la posibilidad de que el centro cultural fuera un catalizador de las actividades que realizaban las

diversas formaciones culturales del barrio, muchas/os de las/os trabajadoras/es pasaron a sentirlo como propiedad de quienes estaban ocupando los cargos estatales -en aquel momento, una gestión con la que no comulgaban-. En consecuencia, incluso quienes contaban con orgullo sobre su participación en la construcción del lugar, comenzaron a padecer por la ajenidad que les comenzó a provocar. Ante esta situación, varios de mis anfitrionas/es admitieron que preferían realizar sus actividades al margen del centro cultural. Por ejemplo, el responsable de programar las actividades refirió a la calle como un espacio realmente público, al tiempo que trabajar en la CCCP sería hacerlo directamente para un gobierno que se aprovecharía de su trabajo y sacaría rédito de su esfuerzo. Es decir, los propios trabajadores del centro cultural, contratados por el Ministerio de Cultura, comenzaron a drenar al espacio de las actividades culturales que ellos solían realizar allí.

También Gabriela Sennes, que venía desde “afuera”, expresó que el clima que se vivía en lo que era su lugar de trabajo la hacía evaluar alternativas para realizar proyectos en el barrio, pero al margen de la CCCP.

Yo estoy empezando a pensar en hacer cosas por fuera de la Casa de la Cultura, sinceramente. Como en paralelo. En el barrio, pero por fuera. Está viciado el espacio, pero es por la gestión. Yo creo que si hubiera seguido el empuje que tenía la otra gestión, hubiera habido los quilombos de siempre, las diferencias de siempre, pero se hubiese avanzado, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

En similar sentido se manifestó Héctor Chianetta. “Nosotros vamos a hacer una muestra de vitrales con todos los discípulos, que va a ser una alucinación. Y la vamos a hacer nosotros. No esperamos nada”. Esta muestra fue en el centro cultural, pero sin ningún tipo de auspicio oficial. Hay que tomar en cuenta que los insumos para realizar estos vitrales, y hasta algunos tubos lumínicos, corrieron por cuenta del profesor y sus alumnas/os. Por otro lado, hicieron también un vitral para la parroquia del barrio. Para el acto de inauguración, el artista puso una condición:

Lo único que le pedí al Padre Toto [párroco del barrio] es que a la inauguración no venga nadie del gobierno. Si lo hacen, me desnudo, me subo a la parroquia y me tiro de cabeza. Lo único que me falta, que le hagamos un obsequio a la Caacupé y vengan a sacarse fotos. Hasta ahí no llego. Después hagan lo que quieran, (entrevista a Héctor Chianetta, 4 de julio de 2018).

Se reiteraba la negativa a que el trabajo propio pudiera ser usufructuado por el gobierno si es que algún funcionario pudiera sacarse fotos y luego publicarlas para su beneficio. El propio director del centro cultural tenía plena consciencia de esta dificultad para llevar adelante su trabajo.

Fomentar lo que sale del barrio es prácticamente imposible. No porque sea imposible fomentar lo que sale del barrio, sino porque si es plata del Estado y el Estado es hoy el Estado que está en manos de Cambiemos y de la presidencia de Mauricio Macri, muy pocos artistas del barrio van a querer quedar vinculados a una gestión así. Esa es otra gran traba que tiene la Casa. Los que se acercan a la Casa se acercan con muchísima desconfianza. Cada gobierno, no importa el signo, cada vez que hace una actividad de gestión cultural o una ruta, en seguida necesita sacarse la foto y publicarla. Entonces, si una banda del barrio termina grabando un disco financiado por el Ministerio de Cultura, no va a faltar el momento en el que tengan una foto con Avelluto. Y eso no lo va a querer nadie. Hay que replantearse muchas cosas, no es tan sencillo, (entrevista a Gustavo Ameri, 15 de mayo de 2018).

Boix alude al concepto de “anticareta” que utilizan “rockeros” e “indies” para referirse a no ser falso ni venderse al orden para llegar a obtener algún reconocimiento. Las/os menos de mis anfitrionas/es podían ser considerados “rockeras/os” y ninguna/o “indie”. No obstante, puede pensarse en un paralelismo en cuanto a que para las/os artistas del barrio congraciarse con algún/a funcionario/a del gobierno de ese entonces hubiese sido de “careta”. Nahuel Arrieta, hijo de Julio, me contó de un rapero que hacía temas contestatarios, denunciando la pobreza, la represión, etc. Un día, cansado de que lo escucharan unos pocos, comenzó a utilizar ritmos más cercanos al reggaetón y a hacer alarde del tráfico y consumo de drogas, de la prostitución y la violencia, lo cual le dio gran rédito en términos de vistas de sus videos en YouTube. Nahuel consideró esto abyecto, aunque entendible también en la medida en que el artista necesita generar un ingreso para sustentarse. Se trata de las dos caras de la masividad que plantea Silba (2018). Por un lado, permite a los artistas llegar a las masas, pero por el otro, las reglas comerciales determinan los contenidos. En definitiva, evitar ser tildado de “careta” podía ser un motivo para no acercarse a la CCCP, pero seguramente influía también -e incluso más aún- el hecho de que el centro cultural tenía, para ese entonces, muy poco que ofrecerles a las/os artistas del barrio.

En el ámbito del carnaval, y más precisamente en el curso de murgas que no formaban parte del circuito oficial, se hacía patente el rechazo de una parte del ambiente de la cultura al gobierno. La rutina de cada una de estas murgas consta de momentos claramente definidos, uno de los cuales se llama la crítica. Generalmente promediando el desfile, uno o dos integrantes de la murga tomaban el micrófono para cantar canciones de difusión masiva, aunque con la letra modificada. Estos textos, en la mayoría de los casos, se dirigían contra los gobiernos de la Ciudad y de la Nación. Por ejemplo, Tito Arrieta contó que:

tenemos una crítica que cantamos “ensayos sin prefectura”. Es una canción que nació por la represión a la murga Los Reyes de Bajo Flores¹⁴⁷. Y nosotros cantamos esa canción con Prefectura al lado. Así que ellos están viendo y escuchando lo que estamos cantándoles en frente de su cara, que es una protesta pacífica, haciendo arte. Es totalmente revolucionario, es totalmente transformador. Como usar toda la mierda que pasa para transformarlo en arte. En arte político, por así decirlo. Porque todo lo que hacés es político, (entrevista a Tito Arrieta, 17 de enero de 2018).

Retomaremos el tema del carácter político de las manifestaciones artísticas en el último apartado de este capítulo. Lo que puede observarse es que el vaciamiento del centro cultural era una forma de también acallar la oposición de estas/os artistas, al tiempo que se minimizaban los costos políticos porque la institución no cerraba, sino que era sumida en un estado vegetativo. La CCCP, no obstante, seguía funcionando y, al menos en el nivel retórico, algunos de sus objetivos originales, ligados al desarrollo y la integración social seguían en pie.

5.2 “Mejorarle la calidad de vida a la gente”. Objetivos y concepciones sobre la cultura

De las charlas con Paola Gallia se desprende como norte de su gestión, promover la participación de la mayor cantidad de habitantes de la Villa 21-24 posibles en actividades desarrolladas por el centro cultural. En este sentido, podía observarse una continuidad respecto de los períodos anteriores. Sin embargo, en este caso el objetivo era principalmente de democratización de las actividades culturales. Éstas serían beneficiosas para las personas que vivían en el barrio que circunda la CCCP y la sociedad en general. “Hay un objetivo que nos trasciende que realmente tiene que ver con la gente, los chicos, mejorarle la calidad de vida a la gente de alguna manera, abrimos a una sociedad que sea más democrática y podamos llegar a puntos de encuentro”, señaló. Para abrirse a la sociedad era necesario, según la funcionaria, despojar al centro cultural de política partidaria. Esto aumentaría la participación, lo cual desembocaría en beneficios individuales y colectivos.

Únicamente a los fines del análisis, se puede dissociar la mejora de los estándares de vida en dos dimensiones. Una material, relativa a generar fuentes de ingresos para las/os residentes de la villa. La otra simbólica -aunque no por ello menos influyente en la situación de vulnerabilidad que produce la marginalización, más bien todo lo contrario-, que hace a derribar o relativizar imágenes simplificadas

¹⁴⁷ <http://www.lavaca.org/notas/represion-en-bajo-flores-ninos-heridos-y-silencio-de-ministerio/>.

y sujetas a prejuicio que dan pie a modos cristalizados de pensar y clasificar a personas y grupos sociales, tal como definen la noción de estereotipo Amossy y Herschberg Pierrot (2001).

A continuación, veremos de qué manera el Ministerio de Cultura pensaba aumentar la participación de las/os habitantes del barrio en las actividades que ofreciera la CCCP, y cómo mejoraría la dimensión material y simbólica a fin de “mejorarle la calidad de vida a la gente”.

5.2.1 “Cultura pura”. Sobre la participación

Así como en este período el gobierno le dio continuidad al centro cultural y a los talleres que allí se dictaban, también se propuso “corregir ciertos vicios” que entorpecían su funcionamiento. El principal problema que identificaron desde el Ministerio de Cultura fue la politización del espacio. Éste habría sido aprovechado como un “bunker” de la agrupación que estuviera al mando. Por este motivo, y con el objetivo de que todos las/os vecinas/os pudieran disfrutarlo, se procuró evitar cualquier referencia a la política partidaria.

Cuidamos mucho que adentro de la Casa se haga cultura pura, no con ningún tipo de movidas que tienen que ver con facciones políticas. Eso se cuida bastante y eso se consiguió ahora. Tenía su línea política muy fuerte. Estuvo La Címpora metida en su momento. No es una crítica lo que estoy haciendo, es una descripción de lo que fue pasando a lo largo del tiempo y de lo que estamos queriendo hoy que suceda en la Casa. No tienen los chicos una remera amarilla¹⁴⁸ de Mauricio en el cuerpo, y entra el que quiere. No se restringe. Lo que no se puede, es hacer política partidaria. Porque es una casa del Estado Nacional, es para todos, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

Apartar la política partidaria del centro cultural abriría la posibilidad de que más gente se acercara. Tanto quienes formaban parte de partidos o agrupaciones diferentes que el gobernante, como quienes veían la política con desconfianza, ahora ya no tendrían impedimentos para acceder. Recordemos que Eugenia Nogueira, militante de La Címpora, se había quejado de que, durante la primera etapa, cuando Víctor Ramos era coordinador general del centro cultural, tenía vedada la entrada. Asimismo, ya bajo la dirección de La Címpora, los Arrieta tuvieron algunos entredichos porque veían que el espacio era utilizado como un local partidario por parte de esta agrupación. Como vimos en el capítulo

¹⁴⁸ El PRO se identificaba con el color amarillo que aparecía en toda propaganda y también en, por ejemplo, la señalética de la ciudad o las sombrillas en la playa. Fue denunciada la utilización indiferenciada de la comunicación pública y la propaganda oficialista (<https://www.telam.com.ar/notas/201503/98240-campana-pro-publicidad-comunicacion-institucional-amarillo.html>).

anterior, siguiendo a Cruz da Silva (2008), varias de las personas que trabajaban en la CCCP concebían la cultura como medio para hacer política. Ahora, el nuevo gobierno parecía estar posicionado en el extremo opuesto de la línea imaginaria que propone la autora, ya que la cultura constituía un fin en sí mismo. A esto apuntaba la idea de “cultura pura”.

Por una parte, esta divergencia generaba desconfianzas y conflictos que podían motivar que los propios trabajadores del espacio decidieran realizar actividades por fuera. Pero, por otro lado, existió una mayor apertura a que cualquiera se pudiera acercar. En el período que fue de principio de 2016 hasta fines de 2019 no se mencionaron casos de accesos vedados. Gustavo Ameri procuró que la CCCP fuera un lugar de apertura. Allí se realizaron diversos encuentros. Por ejemplo, ante las elecciones para la Junta Vecinal, en más de una ocasión los candidatos se reunieron en el auditorio con autoridades de la Justicia Electoral. “Me pidieron permiso para hacerlas y al principio dije que no y después lo pensé y dije que sí. Porque también es una manera de tener a todos los candidatos en frente y decirles ‘la Casa no se posiciona a favor ni en contra de nadie’”, explicó el director del centro cultural. Sin embargo, la apertura irrestricta del centro cultural no se tradujo en mayor afluencia de público.

Como expuesto anteriormente, la afluencia de público se redujo considerablemente durante este período y la propia Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria explicó que “no [aumentó el público], a veces no sucede así. Pero eso no es sólo por una cuestión de política, me parece. Es por una cuestión, quizás, de difusión”. En los primeros dos años de existencia del centro cultural, el material de difusión -afiches, banners, flyers, etc.- lo generaba La Gira Producciones. A su vez, el Centro de Producción Audiovisual (CePA) producía breves videos que eran subidos a la página de Facebook de la institución para promocionar futuros eventos. A partir de 2016 el contrato con la productora ya no estaba vigente, por lo que la responsabilidad recaía en el Ministerio de Cultura. El director de la CCCP se quejó “pensá que yo pedí la gráfica en noviembre del año pasado [2016], y tuve gráfica en octubre”. Con plazos de casi un año resultaba imposible promocionar algún evento con materiales impresos. De lo que envió el ministerio sólo sirvieron los banners que fueron ubicados en la entrada. Al finalizar el trabajo de campo, en 2019, seguían siendo los mismos y se los veía muy deteriorados.

Desde 2015 en el centro cultural trabajaba Pablo “el Chileno”. Su tarea era difundir las actividades que se realizarían, así como facilitar el acceso de escuelas de la villa y de barrios aledaños poniendo a disposición alguno de los micros escolares con los que contaba.

Lo que pasa con la Casa es que falta más difusión, y cuando vos pedís la difusión te la traen una semana antes. No se trabaja bien. No es la culpa de los trabajadores del barrio. La culpa es de arriba porque realmente no llega el material que tiene que llegar a tiempo, como los flyers, portadas, todo eso, (entrevista a Pablo “el Chileno”, 1 de agosto de 2018).

Pablo coincidió con la queja de Gustavo. Desde su punto de vista, el ministerio “no trabajaba bien”. Dada la facilidad con la que se le podían transmitir los mensajes a gran cantidad de habitantes del barrio, el medio más efectivo para la difusión era Facebook. Muchos de la/os habitantes del barrio utilizaban aquella red social, por lo que, si se lograba que siguieran a la CCCP, se les podía hacer llegar la publicidad de las actividades venideras. Por tanto, el CePA generaba breves videos que luego alguno de los Arrieta subía a la página de Facebook de la CCCP. Al mismo tiempo, Pablo se encargaba de promocionar el espacio en colegios de barrios aledaños y transportaba especialmente a chicas/os hacia y desde el centro cultural con sus micros escolares. En cuanto a difusión, se dejó de pedirle colaboración al Ministerio para gestionarla por entero desde el centro cultural y con los recursos que estuvieran disponibles. Un factor adicional fue que cada vez había menos actividades que promocionar.

Podría pensarse que había una desconexión casi absoluta entre el Ministerio y la CCCP, pero Paola, como nexo entre ambas instancias, consideró lo contrario.

La verdad es que yo tengo una gran suerte que es tenerlo a Gustavo (Ameri) ahí. Él hace dos años que está y conoce muy bien el barrio. Y no te olvides que los trabajadores de la Casa son del barrio. Si bien no representan a la amplia diversidad que tiene la Villa 21, que es enorme, está bastante bien representada por aquellos que están más cerca de la Casa por locación. Porque imaginate que, con 70.000 personas se hace muy difícil que la gente del fondo, incluso ni vienen porque es muy lejos. Entonces de lo que el barrio puede aprovechar por cercanía y demás, bueno ahí tenemos los referentes, están adentro de la Casa, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

Además de la cercanía y de la relación con los referentes barriales, Paola Gallia consideraba que la clave para fomentar la participación residía en brindar actividades que fueran del gusto de las/os habitantes de la Villa 21-24. “La política de esta dirección es que en realidad respetemos lo que el barrio quiere”, explicó. “El barrio quiere bachata, les encanta. Entonces bueno, esa es una de las cosas que impulsamos”. Más allá de que la directora dijo que los propios trabajadores del centro cultural eran la fuente de información, no existía otro mecanismo mediante el cual las autoridades de la CCCP

y/o del Ministerio de Cultura relevaran las necesidades y preferencias de las/os habitantes del barrio con respecto a actividades que se pudieran ofrecer en el centro cultural.

Lo que se utilizaba como parámetro para determinar “lo que el barrio quiere” fue la demanda de vacantes para alguno de los diversos talleres que se ofrecían. Es decir, si para Bachata había 50 vacantes y se anotaban 100 personas, se hablaba con la profesora de Bachata para agregar una o dos clases más. El análisis que al respecto hizo Gabriela fue que lo único que les interesaba a las autoridades eran datos cuantitativos, presumiblemente para publicarlos a modo de propaganda.

El planteo de ellos es numérico. Para ellos la cultura es numérica. A nosotros cuando nos piden informes nos piden cantidad. La cantidad de gente que asiste. No están preguntando cuál es el proyecto, qué es lo que promueve, cuáles son los objetivos, sino cuánta gente va. Tienen un contador. Lo que lleva más gente, lo promocionan. Eso es meritocracia llevada a la cultura. A lo que la gente va, a eso lo alimentan, y a lo otro lo dejan caer. No se preguntan por qué no va la gente, porque no les interesa. ¿Cómo les va a interesar? Tienen que pensar para eso. Entonces, ¿lo que ellos quieren qué es? Quitar presupuesto de cultura. Es de arriba hacia abajo, pero además es lo que te sobra. Lo que cae, derrame, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

La por entonces coordinadora de las exposiciones en la CCCP denunciaba en la política cultural del gobierno, dos pilares de la teoría neoliberal que orientaban el rumbo de la administración del Estado. Estos eran la meritocracia y la llamada “teoría del derrame”. El concepto de meritocracia, muy en boga desde 2015, era vinculado al esfuerzo y carácter emprendedor como rasgos individual indispensables para salir adelante y merecer una vida digna. Desde el punto de vista de Gabriela, la meritocracia llevada al plano de la cultura consistiría en fomentar solamente las actividades que así lo merecen, es decir, las más demandadas. Las restantes continuarían de manera vegetativa o no proseguirían. Se podría considerar al enfoque como exitista, ya que no se ponderarían méritos de las ofertas culturales en sí, si no el grado de demanda que pudieran generar.

La justificación del *status quo* basada en supuestas características inherentes a cada oferta sin cuestionamiento alguno de los factores que determinaban las preferencias, deslindaba al Estado de cualquier responsabilidad por fomentar la diversidad. Este enfoque podría eventualmente haber aumentado la participación, dado que se buscaba suplir la demanda y, por tanto, recibir mayor cantidad de personas (sin embargo, no fue el caso en la CCCP), pero no contemplaba el fomento de nuevos consumos en base a la ampliación del rango de gustos y posibilidades, ni tampoco, como expuesto anteriormente, el apoyo de la producción cultural local.

La referencia al derrame implicaba que la prioridad en esta materia sería la alta cultura, los principales museos y teatros, mientras los espacios periféricos se nutrirían de lo que el circuito oficial pudiera cederles. En el caso de la CCCP, las pocas exposiciones que allí se presentaron fueron subsidiarias de muestras del Museo de Bellas Artes.

5.2.2 “La vuelta de rosca”. Sobre la dimensión material

En cuanto a la dimensión material, aspecto por demás importante en lo que a una mejor vida para las/os habitantes de la Villa 21-24 refiere, la intención del gobierno era generar un entorno que le brindara posibilidades a las/os artistas del barrio para que pudieran, eventualmente, convertir su vocación en una fuente de ingresos. Una iniciativa en esta dirección fue el convenio que la CCCP firmó con el Instituto Nacional de la Música (INAMU). “Van a tocar las bandas del barrio en la Casa y además graban un CD con el INAMU y la Casa misma les hace el video”, explicó Paola. También se intentó abrir escenarios, por ejemplo, en Ciudad Emergente, un festival organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires con “lo mejor de lo nuevo y lo nuevo de lo mejor”¹⁴⁹, a fin de impulsar las carreras de artistas jóvenes. Además, Gustavo Ameri expresó su intención con respeto al centro cultural.

Que se transforme en una productora de contenidos. Tenemos taller de reciclado textil, bueno, ese taller tiene que ser el vestuario de la Casa. [...] tenemos actores del barrio, ¿cómo no generamos una obra de teatro? Tenemos a las chicas de ballet. Hay chicas que ya están para empezar a medirlas distinto y empezar un proceso que permita que sean becadas, que tengan un respaldo para entrar al Colón o a una escuela de danza. Tenemos que empezar a generar esos puentes, si no la vuelta de rosca no termina de suceder, (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

Vemos que nuevamente se apelaba a la metáfora del puente. Esta vez se trataría de uno que conecta la práctica aficionada con una más profesional, pasible de generarle ingresos monetarios a las/os artistas en cuestión. Sin embargo, la casi inexistencia de presupuesto hacía muy difícil sostener políticas de mediano y largo plazo como supone la idea de acompañar a jóvenes en el desarrollo de una profesión. Si bien, como remarcó Gustavo, el centro cultural tenía “un potencial súper interesante”, al finalizar mi trabajo de campo “la vuelta de rosca”, en general, parecía lejos de darse.

¹⁴⁹ <https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/festival-ciudad-emergente>.

El objetivo del trabajo cultural que mencionó Paola -“mejorarle la calidad de vida a la gente de alguna manera”- estaría ligado a fomentar habilidades que, en base al mérito individual, pudieran brindar posibilidades de desarrollo a las/os jóvenes que estuvieran en condiciones de profesionalizarse. En este sentido, el enfoque se diferenciaba del de las etapas previas en las que la idea era fomentar cierto tipo de cultura o culturas como proceso colectivo, más que a determinados individuos. De todos modos, la intención de que la cultura funcionara como un recurso tendiente a mejorar las condiciones sociales y de vida e, incluso, para resolver problemas económicos mediante la creación de empleos, fue una constante. Al respecto, resulta pertinente citar los planteos de Yúdice (2002), quien indica que, “[...] ahora se invoca a la cultura para resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y de la política”.

Los fundamentos de la concepción de cultura como herramienta para promover el bienestar social provienen de la ampliación de los dominios de esta compleja noción que impulsara la UNESCO desde su creación. Como señala Bayardo (2016), esta evocación “pondera su papel en la resolución de problemas sociales, económicos y políticos”. Siguiendo al mismo autor, “puede decirse que las agendas globales en cultura han estado atravesadas por cuatro prioridades entrelazadas: democratización, descentralización, desarrollo y diversidad cultural”. En la ciudad de Buenos Aires esta tendencia influyó en las políticas culturales desde antes de la asunción del PRO. Las primeras iniciativas pueden rastrearse hasta principios de los años 90. Sin embargo, fue el lanzamiento del Plan Estratégico de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires “Buenos Aires Crea” y la inauguración del Centro Metropolitano de Diseño en Barracas, ambos en el año 2001, los que sentaron las bases para que, desde el año 2005, UNESCO declara a la capital argentina como Ciudad de Diseño y miembro de su Red de Ciudades Creativas. Esto implicaba formar parte de un sistema de cooperación compuesto por 246 ciudades a nivel mundial con el objetivo de “posicionar la creatividad y las industrias culturales en el centro de su plan de desarrollo local y cooperar activamente a nivel internacional en la materia”¹⁵⁰.

Zarlenga y Marcús (2014), por su parte, consideran la comprensión de la cultura como un tipo de bien o servicio que pueda reportar un beneficio económico para las ciudades como la “utilización de la cultura en un sentido restringido e instrumental”. Así emergen, explican la/el autor/a, las “ciudades creativas”, también llamadas “ciudades posindustriales”. Buenos Aires, adhirió a estas estrategias de reconversión que se comenzaron implementando en Inglaterra para devolverle vitalidad a zonas tradicionalmente industriales en épocas donde las fábricas ya se habían mudado hacia oriente. El Gobierno de la Ciudad creó, a partir de 2009, cinco distritos económicos que “impulsan el crecimiento

¹⁵⁰ <https://es.unesco.org/creative-cities/content/ciudades-creativas>.

y desarrollo para revitalizar estas zonas”¹⁵¹. Cuatro de ellos están ubicados al sur de la urbe, precisamente en antiguos barrios industriales¹⁵². El Distrito de las Artes, en la Boca (Thomasz, 2016), el Distrito de Diseño, en Barracas (Hernández, 2017), y el Distrito Tecnológico, en Parque Patricios (Goicoechea, 2017), son linderos con la Villa 21-24.

Tal como señala Fabaron (2016) para el caso de La Boca, fue promocionado un “turismo cultural” que generara nuevas posibilidades para diversos emprendimientos. “Estas políticas, también llamadas de ‘planeamiento estratégico’, se sustentaban en procesos de producción de valor o reconversión de ciertas áreas de la ciudad y en una utilización de la cultura como recurso económico para solucionar problemas urbanos”. Dichas políticas conllevaron un aumento del valor del suelo, lo cual, a su vez, impulsó un proceso de transformación socioespacial llamado “gentrificación”. Esto es, el desalojo de muchas/os de las/os tradicionales habitantes del barrio. Thomasz (2016) y Goicoechea (2017) identifican los mismos efectos en Barracas y Parque Patricios, respectivamente. Al respecto, Bayardo (2016) explica que

[...] más allá de invocaciones de la creatividad a la cultura, lo que está en juego aquí no son preocupaciones de política cultural sino de políticas económicas y sociales. La deriva de las “industrias” hacia las “cosas creativas” promueve una disolución aguda de la creatividad que anticipa su utilización para cualesquiera fines, en este caso abiertamente inmobiliarios.

Tal vez con estas experiencias como trasfondo, es que Gabriela Sennes se explicaba la falta de colaboración del Ministerio de Cultura por las intenciones netamente económicas que habría perseguido el gobierno. Tenía la certeza de que los verdaderos objetivos del gobierno no estaban relacionados a la promoción cultural. “Estos tipos tienen una mirada empresarial y lo que ellos hagan en la villa va a ser siempre por negocio. Hacen meganegocios, no son negocitos”.

Puede concluirse que la idea del gobierno durante este período era posibilitar una mejora socioeconómica para las/os habitantes de la Villa 21-24 haciendo foco en dos frentes. Por un lado, la del mérito individual. Fomentar a jóvenes talentos podía representarles un camino hacia la profesionalización y un eventual ascenso social. Por el otro, generar, en base a la cultura y la “creatividad”, ecosistemas que le resultaran de interés a emprendimientos que podrían estar ligados tanto a las industrias culturales como a los negocios inmobiliarios, redundaría en beneficios para el barrio todo. El Estado generaría condiciones propicias para la inversión privada y así estaría

¹⁵¹ <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/los-distritos-creativos-crecen-en-el-sur>.

¹⁵² <https://www.buenosaires.gob.ar/desarrolloeconomico/distritoseconomicos>.

contribuyendo al progreso material de quienes habitaban este sector de la ciudad. Pero al mismo tiempo, “mejorar la vida de las personas” suponía también una dimensión simbólica, que a continuación veremos cómo fue encarada en esta etapa.

5.2.3 “A la vera”. Sobre la dimensión simbólica

En consonancia con quienes la precedieron en la dirección de la CCCP y también con uno de los propósitos de las iniciativas que emprendieron habitantes del barrio como Gustavo Benítez, Nidia Zarza o Julio Arrieta, Paola consideró el trabajo cultural como un vehículo para unir a la Villa 21-24 con el resto de la ciudad. Abordar la dimensión simbólica sería el camino para superar la “demonización del villero”, un imaginario que “está bastante exagerado por miradas de la gente que desconoce los ámbitos de las villas”.

Me parece que sí hay un componente de prejuicio alto que creo que Cultura tiene mucho para decir ahí. Trabajar desde la cultura, ese es un tema que yo tengo muy presente y me interesa trabajarlo mucho. Y el ministro también, fue lo que dijo en ese encuentro [la apertura de la exposición de Roux en la CCCP el 19 de abril de 2018]. [...] Y eso tiene que ver con algunas de las decisiones que tomamos con respecto a las actividades de la Casa, que es llevar gente a la Casa, pero también que la gente de la Casa salga e interactúe con otros ámbitos y se muestre y que se conozcan, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

La cultura era entendida como herramienta para amenguar la marginalización también a nivel simbólico. En la inauguración de la exposición de Roux, el ministro Avelluto habló de “derribar barreras invisibles” refiriendo a los prejuicios que dificultan la integración de las/os villeras/os. No obstante, en el centro cultural existieron pocas instancias que supusieran “puentes” para posibilitar encuentros entre personas de “adentro” y “afuera”. Durante 2018 tuvieron lugar en la CCCP la mencionada exposición de dibujos de Guillermo Roux, de abril a junio, y una de obras de Pérez Celis, de septiembre a noviembre. En ambos casos funcionarios del ministerio acudieron al centro cultural con motivo de las respectivas aperturas. Cuando en julio se presentaron obras gráficas, pinturas, esculturas, instalaciones y videos documentales de diversas/os artistas y realizadoras/es de la Villa 21-24, no sólo no asistió ninguna figura representativa del organismo estatal, sino que el apoyo se limitó -a duras penas- a habilitar un espacio, y no más que eso.

El reclamo por la ausencia de autoridades del ministerio se contradecía con la negativa de algunas/os artistas a realizar actividades en el centro cultural por considerar que el gobierno se apropiaba de su

trabajo, sin embargo, también puede considerarse la causa del rechazo a aparecer en fotos con algún/a funcionaria/o. Para ciertas personas ligadas a actividades culturales, tanto de la Villa 21-24 como de “afuera”, que personalidades del ministerio se vanagloriasen con eventos culturales ligados a la CCCP resultaba inaceptable en la medida que consideraban que el gobierno prestaba un apoyo escaso o nulo a sus esfuerzos. En la misma línea, se cuestionaba también la enorme preponderancia que recibía la cultura que venía de “afuera”, del Museo Nacional de Bellas Artes¹⁵³, por ejemplo.

Con lo que gastamos en las obras de Roux hubiéramos hecho las gráficas de las muestras de todo el año. A mí la muestra de Roux me significó 15 visitas guiadas, porque la gente conoce a Roux y los profesores querían traer a los pibes. Bárbaro, para mí esta bueno. Yo hace 2 años que quiero hacer una muestra de un artista y me la van postergando, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

En contraste, la muestra “A la vera”, con obras de artistas del barrio, después de una trabajosa insistencia se presentó en el Espacio Caloi, una de las sedes del Ministerio de Cultura en el centro de la ciudad. Al respecto Gabriela, la organizadora, explicó su decepción.

Estoy muy pinchada porque el año pasado hicimos la muestra “A la vera”. Esto es un laburo hacerlo que ni te cuento. Todas estas personas son gente del barrio que tienen mil quilombos¹⁵⁴ en sus vidas. Entonces ir a buscarlos, seguirlos para que terminen las obras, es un trabajo de hormiga. [...]. Poner la cara. Bueno, hago esta muestra, cero apoyo económico, hasta tuve que poner plata yo para poder terminarla. El mínimo apoyo. Invité a Viviana Debicki que es una artista que escribió el texto de la muestra e hizo la curaduría de las obras. Hicimos un video porque tenemos un centro de producción audiovisual propio, que vale oro eso. Son gente divina, formada, del barrio, haciendo producción audiovisual que me parece... yo trabajo bastante con ellos. Hicimos un video donde están todos los artistas hablando de lo que hacen. Todo un laburo, meses de trabajo para hacer esta muestra. No vino ninguna autoridad, la inauguramos nosotros, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

Para Paola, en tanto, la presencia del ministro y de otros funcionarios de primera línea del ministerio en la CCCP significaba un espaldarazo para la gestión del centro cultural y una jerarquización en el mapa de las instituciones culturales.

¹⁵³ Se trata de una de las instituciones públicas de arte más importantes de la Argentina. Alberga un patrimonio que incluye más de 12.000 piezas. Su colección está integrada por arte precolombino, colonial, argentino e internacional, en un rango temporal que va del siglo III a.C. a la actualidad.

¹⁵⁴ Problemas.

Políticamente esta gestión, por lo menos desde que yo asumí, apoyó absolutamente todo lo que quisimos hacer en la Casa y más. De hecho, tenés ahí como una foto muy clara de lo que digo que en el primer evento grande estaba el ministro, estaban los secretarios. Eso te marca una línea clara de hacia dónde va la gestión. Eso siempre demuestra cuáles son los intereses que está teniendo el ministro y por qué apoya lo que apoya con su presencia, y la Casa es un lugar donde en otros años por ahí el ministro ha ido menos, este año la verdad es que cuando lo hemos convocado ha venido, muy contento y muy orgulloso, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

La “línea clara de hacia dónde iba la gestión” parecía priorizar los contenidos que, provenientes desde “afuera” del barrio, eran presentados en la CCCP. Podría pensarse que, cuando la directora hizo referencia, como vimos más arriba, a “una sociedad más democrática”, estuviera pensando en difundir y popularizar la alta cultura, como describe García Canclini (1987) el paradigma de políticas culturales que llama “democratización cultural”. En este sentido se podrían catalogar la exhibición en el centro cultural de exposiciones que venían del Museo de Bellas Artes, como las pinturas de Pérez Celis, o que eran compartidas con esta institución, como la ya mencionada muestra de dibujos de Guillermo Roux. En relación a los modelos de acción cultural propuestos por Rubinich (1993), esta práctica se enmarcaría en lo que el autor denomina extensionismo, ya que promueve la oferta de bienes culturales tradicionales sin problematizar la cuestión de las distintas formas culturales existentes en una sociedad.

Sin embargo, Gabriela Sennes puso en duda la promoción de una oferta cultural ampliada ya que consideró que la CCCP funcionó como un apéndice del circuito de museos oficiales y que, por tanto, recibió algunos “descartes”, con el agravante de carecer de un proyecto que permitiera enmarcar estas exposiciones como parte de una verdadera política de descentralización de la cultura hegemónica. Desde su punto de vista, el centro cultural estaba muy relegado en la consideración del Ministerio de Cultura y, efectivamente, la inauguración de exposiciones parecía más enfocada en transmitir una imagen que parte de una política cultural.

“Ahora van a prevalecer los espacios a los que ellos les den privilegio. El Malba, los privados. Otra vez pasamos al ámbito privado. Y esto es gestión pública y para mí hay que defenderlo. Si esto no queda... no es lo ideal, es mejor que esté”, comentó en torno a la posibilidad constantemente latente de que el espacio dejara de funcionar. En definitiva, la promoción que recibieron las expresiones artísticas surgidas desde los sectores populares con respecto a las obras proveniente del circuito de museos que podrían llamarse tradicionales fue exigua. Por tanto, a nivel de la producción artística, no puede hablarse de democratización. Sin embargo, el centro cultural mantuvo sus puertas abiertas;

tuvieron lugar algunas exposiciones y siguieron funcionando los talleres. Resta ver de qué manera se procuró ampliar la participación de las actividades propuestas por parte de las/os habitantes de la Villa 21-24.

5.2.4 La cultura “lo es todo”. Sobre la dimensión política

Según Paola Gallia, la participación de la cartera de Cultura resultaba infaltable en las políticas sociales, tanto en la ciudad de Buenos Aires como también a nivel nacional. Al respecto pueden enumerarse el programa “Arte en Barrios”¹⁵⁵, lanzado en 2016 por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Esta iniciativa de colaboración entre el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Desarrollo Humano y Hábitat, la Secretaría de Integración Social y Urbana y el Instituto de Vivienda de la Ciudad (IVC), proponía garantizar el acceso a la cultura a las/os habitantes de “barrios vulnerables” mediante talleres artísticos y de oficios culturales, eventos, capacitaciones en gestión de proyectos socioculturales y salidas a teatros, cines, museos y centros culturales, entre otras. Ese mismo año, se creó el programa “El Estado en tu barrio”¹⁵⁶ que fue implementado en 13 provincias del país. Consistía en facilitar el acceso a bienes y servicios brindados por el Estado, a partir de instalar unidades móviles en puntos de las diversas ciudades en las que los organismos públicos estaban ausentes. Al año siguiente llegó “Cerca de noche”, para “atender problemáticas sociales fuera de los horarios convencionales de atención al público de las oficinas municipales y provinciales”¹⁵⁷. En todas estas políticas a distintos niveles del Estado, el Ministerio de Cultura tuvo un papel protagónico.

Sabemos por los últimos indicadores que cuando no va [el Ministerio de] Cultura, bajan mucho los índices de consulta y cuando va Cultura se quintuplican los índices de consulta en Desarrollo Social. Eso es tangible. Y es esta dirección la que tiene la voluntad de estar ocupando estos espacios. De hecho, justo vengo de hablar con el IVC, porque como se van a urbanizar ciertas villas, cómo interactúa Cultura, más allá del hecho cultural sino como hecho social. La cultura es mucho más que pintar, cantar. Lo es todo, igual que la política. ¿Desde dónde nos involucramos y acompañamos los procesos de urbanización? Acercando las partes, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

¹⁵⁵ <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/arte-en-barrios>.

¹⁵⁶ <https://www.argentina.gob.ar/elestadoentubarrio>.

¹⁵⁷ https://www.cultura.gob.ar/cerca-de-noche-que-es-y-para-que-funciona_5631/.

Según la Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, el rol de Cultura era importante por su capacidad de convocatoria y de articulación entre los numerosos organismos que ofrecían sus servicios en cada uno de los programas mencionados. Resultaba sumamente interesante que el IVC, el organismo responsable de llevar adelante la política habitacional de la Ciudad de Buenos Aires (gobernada por un partido de centroderecha como PRO), contara con un Área de Cultura. Gonzalo Aguilar, su director, es doctor en Filosofía, profesor de literatura e investigador del Conicet. Según explicó, "en la historia del IVC se han construido muchas viviendas, pero hubo un déficit en la construcción de espacios públicos que garantizaran una presencia activa del Estado. Por eso se está trabajando en tener un centro cultural en los barrios a urbanizar"¹⁵⁸, explicó Aguilar. El punto de vista sobre la cultura como parte del proceso de urbanización que le manifestó a un medio gráfico concuerdan en general con el de Eugenia Nogueira, presentado en el anterior capítulo, quien consideraba indispensable que existiera un centro cultural en cada barrio.

El objetivo de la urbanización forma parte de una meta mayor: la integración. En esta encrucijada, a la cultura le corresponde un papel fundamental. Pero no la cultura entendida como los productos que una elite distribuye desigualmente, sino como el ámbito en el que vivimos y que transformamos día a día. En un uso del término que ya está más o menos aceptado, la cultura es –como la definió el crítico George Yúdice– un recurso, un modo de producir riqueza simbólica y material, un espacio para desarrollar capacidades diversas y construir identidades. Nada hay más falso que la idea de que viene después, de que se trata de algo superfluo o accesorio. Esta postura olvida que la división entre lo material y lo simbólico sirve a los fines del análisis pero que, en la realidad, ambas dimensiones son inseparables. Solo la educación y la cultura pueden darles a los ciudadanos recursos para que la urbanización pueda sostenerse en el tiempo¹⁵⁹.

El papel que jugaba la cultura adquiriría cada vez mayor centralidad. En cada una de las urbanizaciones que llevaba adelante el IVC se comenzó a incluir un centro cultural que garantizara la “presencia activa del Estado” y promoviera una “ciudadanía activa”, capaz de “participar de proyectos públicos y particulares”. Estas premisas darían pie a “una ciudad más igualitaria”, según explicó Aguilar. A su

¹⁵⁸ <https://www.lanacion.com.ar/opinion/reurbanizacion-de-las-villas-los-nuevos-limites-de-la-integracion-nid2123083>.

¹⁵⁹ <https://www.lanacion.com.ar/opinion/reurbanizacion-de-villas-la-cultura-como-espacio-de-union-nid2123079>.

vez, Paola confirmó que la CCCP, a partir de la experiencia acumulada, ofrecía capacitación a quienes llevaran adelante la instalación de tales espacios.

En los Centros Integradores Comunitarios (CICs)¹⁶⁰ de Desarrollo Social nos han pedido hacer como microsistemas o ecosistemas similares al de la Casa y nosotros hemos asesorado, pero como los presupuestos son independientes, ellos verán cuánto le quieren poner y cuánto no. Pero sí, como asesoramiento estamos superdispuestos a acompañar, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

Evidentemente la cultura era percibida como una herramienta útil por todas las dependencias estatales relacionadas al desarrollo social. Esto por su potencial para “mejorar la vida de las personas”. Desde esta perspectiva, la cultura adquiriría un rol central, con objetivos ambiciosos; más de lo que las políticas sociales y económicas habían podido lograr al presente. En coincidencia con Bayardo (2005) se puede afirmar que:

Tras esta ampliación ilimitada de la cultura se encubre, con demasiada frecuencia, la promoción de soluciones mágicas a crisis que ameritarían otros tratamientos, y la generalización de clasificaciones falseadas que aceptan mejor reconocer a los grupos y a las personas como católicos, negros y discapacitados, antes que como pobres, desiguales y explotados.

La cultura era percibida como un espacio del que cada uno podría participar desde su diversidad. En este sentido, parecía no haber contradicción con respecto a la idea de que “la cultura es de todos y para todos”, frase acuñada tanto por la presidente Cristina Fernández como por Christian Arrieta. La diferencia que planteaba el nuevo gobierno radicaba en la pretensión de despojar la cultura de su dimensión política. Para Gallia no se trataba de “despolitización”, tal había acusado Coscia. Negaba que este término fuera aplicable porque la política estaría presente en todos los órdenes de la vida.

Cuando sos el Estado Nacional estás haciendo política. Y cuando sos persona estás viviendo en la política. No hay forma de que la política no esté en cada acto que llevamos adelante. La forma de hacer política sí cambia según los gobiernos. Este gobierno tiene una mirada de apertura, donde no tenemos líneas como La Cámpora. Sí tenemos, pero no están adentro de la Casa. En ese sentido digo que hay una diferencia. En otro momento se reunían ciertas líneas ahí adentro, había mucha militancia muy activa. Había

¹⁶⁰ Se trata de espacios ubicados en barrios vulnerables que, construidos por cooperativas de trabajo locales, según el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación tienen por objetivo “promover la participación y pensar entre todos qué acciones, actividades, talleres o capacitaciones son necesarias en la comunidad”.

muchas líneas y la que ganaba en la Casa manejaba la Casa y no entraban los otros. Entonces eso hacía que mucha gente quedara afuera. En este momento eso no sucede. Nosotros no le preguntamos a la gente “¿de dónde venís?” o “¿a quién votaste?”. Es “vení a hacer arte”, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

El sentido que le otorgó a la política se distanciaba del estilo de militancia que, desde el punto de vista de la funcionaria, ejercieron Patria Grande y La Cámpora. Su discurso refería a la apertura irrestricta del espacio, a fin de propiciar la mayor participación de las actividades propuestas. Como señala Grassi (2019), en este período la lucha política fue instrumentada discursivamente como “la grieta”, en referencia a la “división amenazante de la unidad de los argentinos” que suponía cualquier tipo de oposición -muy especialmente la del kirchnerismo- al sentido común neoliberal y su “imaginario de una identidad homogénea y sin fisuras” (Grassi, 2019:388). A la confrontación, que se le atribuyó especialmente a la expresidente, se le oponía la generación de consensos en pos de la unidad nacional.

A mí no me asusta mucho tener que sentarme en una mesa a buscar consenso. Si el diálogo está sobre la mesa, después podemos discutir 1000 años, pero en algún lado nos vamos a encontrar. Si el diálogo no está sobre la mesa, no va a haber mucho que yo pueda hacer, pero tampoco me van a torcer el rumbo. Yo la Casa la voy a llevar a donde yo la quiero llevar, que es a un lugar de apertura, que de hecho lo es, pero todavía más podemos hacer para que el barrio entero pueda disfrutar de eso que es un modelo de buenas prácticas, (entrevista a Paola Gallia, 2 de mayo de 2018).

Según esta cita, la búsqueda de consenso estaría más ligada a un proceso de convencimiento que de creación de un sentido conjunto. En su carácter omnipresente, la cultura y la política parecían transitar caminos inversos. Al tiempo que a la cultura le eran asignados objetivos cada vez más ambiciosos, la política era subordinada a una lógica presuntamente no-ideológica.

La cultura, en su acepción ampliada, debía propiciar una participación activa por parte de la ciudadanía, mejorando su calidad de vida y el funcionamiento de la sociedad en su conjunto. Al mismo tiempo, “cultura pura” sería aquella despojada de su esfera política, entendida como militancia partidaria, factor que atentaría contra la unión entre las/os argentinas/os. A su vez, a la luz de todo lo expuesto en las páginas precedentes, resuena la pregunta sobre qué sí hizo el centro cultural como para que desde otras instituciones lo tomaran como un faro y solicitaran su saber-hacer. Una posible respuesta se encuentra en varias de las entrevistas que realizó Pansera (2022) en su indagación respecto de cómo usan y se apropian de la oferta cultural las/os habitantes de la Villa 21-24.

“Te ayuda a distraerte”, comentó Melody, y prosiguió: “como que ayuda a muchas personas a que en vez de estar haciendo algo malo para su vida hacer algo productivo”. También Rogelio manifestó que si fuese director del centro cultural incentivaría a sus vecinas/os para que lo visitaran y realizaran actividades que los distraigan. Gladys, en tanto, si pudiera cambiarle el nombre al espacio lo llamaría “Centro de Contención”. El universo de las prácticas culturales que se realizaron en el centro cultural, las diversas maneras de experimentarlas y otorgarles sentido, y las mediaciones puestas en juego, es un análisis que excede los alcances de este trabajo y que puede encontrarse en Pansera (2022). No obstante, había ciertas respuestas de personas que frecuentaban la CCCP que se repetían y que me resultaban llamativas. Muchas de las personas que frecuentaban el centro cultural lo veían como un lugar en el cual distraerse o entretenerse y ser contenidas. Estos conceptos, desde el punto de vista del Estado, implicaban una manera de mantener la tranquilidad en contextos de gran vulnerabilidad por la situación de marginalización.

Es factible pensar que, desde la perspectiva gubernamental, uno de los principales retornos de la (escasa) inversión tanto en la CCCP, como en los centros culturales instalados en barrios que estaban siendo urbanizados, los diversos programas a nivel nacional y provincial, los CICs, y demás iniciativas que tenían a la cultura como estandarte, fue el de desactivar actitudes contenciosas. Quienes visitaban el centro cultural se mantenían entretenidas/os y contenidas/os, al tiempo que era escamoteada la problematización de las causas estructurales de la pobreza, la marginalización y todas sus consecuencias en la cotidianeidad de las personas.

En definitiva, en este capítulo vimos las dificultades que atravesó la CCCP durante la etapa que fue de fines de 2015 a fines de 2019, es decir, durante el gobierno de Cambiemos. El nuevo director manifestó haber tenido que enfrentar a personas que ostentaban presuntos derechos adquiridos que entorpecían el normal funcionamiento del espacio, mientras el margen de maniobra para que volviera a brindar actividades al tope de sus posibilidades se reducía drásticamente por la desfinanciación que tanto la CCCP como el ministerio en general sufrieron.

Las nuevas autoridades asumieron sin tener en claro qué hacer con un espacio de estas características. Cobraba fuerza el rumor de que sería cerrado. Sin embargo, permaneció funcionando, aunque de manera prácticamente vegetativa. Es de suponer que el gobierno decidió aprovechar este centro cultural como una muestra -a nivel nacional e internacional- de sus políticas sociales para los sectores sociales más postergados. La realización de “cultura pura”, sin segundas intenciones espurias como lo sería la militancia política, atraería un a espectro mayor de personas. No obstante, la política siguió presente en la medida que las/os trabajadoras/es del centro cultural lo comenzaron a sentir ajeno,

propiedad de un gobierno antagonista. Paulatinamente llevaron sus actividades culturales a otros espacios, al tiempo que denunciaron el vaciamiento que sufría la CCCP.

La cultura era entendida como un recurso para “mejorarles la vida a las personas”. A nivel simbólico el objetivo era derribar prejuicios que separaban a la villa del resto de la ciudad. En lo que respecta a la dimensión material de las/os habitantes del barrio, las diversas actividades artísticas podían brindar posibilidades a nivel individual para jóvenes talentosas/os, y a nivel colectivo, generar las condiciones para que empresas privadas invirtieran en la zona por tratarse de un distrito enfocado en la creatividad y las artes. Sin embargo, toda esta “vuelta de rosca” no terminó de suceder.

La CCCP siguió funcionando y para muchas personas significaba un valioso espacio de aprendizaje, sociabilización y contención. No menos importante era el hecho de que generaba puestos de trabajo para habitantes de la Villa 21-24 que, si bien por momentos cobraban con demoras o sufrían la incertidumbre que provocaba la renovación anual de los contratos, manifestaron el placer y orgullo que les daba trabajar en aquel espacio. También las visitas de las/os chicas/os de jardines de infantes y escuelas aledañas podían entenderse como un promisorio trabajo de largo aliento. Sin embargo, al mismo tiempo se le asignaban a la cultura responsabilidades que antes recaían en la economía y en políticas sociales. La despolitización y el desfinanciamiento del centro cultural menguaban sus posibilidades de ser una herramienta transformadora y lo supeditaban a ser apenas un paliativo.

6. La Casa de la Cultura vista desde el barrio.

Era primero de mayo y en Vanulen, se festejaba el Día del Trabajo. El Club Social, Cultural y Deportivo Vanulen, del que Mario Gómez era el principal referente, estaba situado en Tres Rosas, al “fondo” de la Villa 21-24. Ya se habían terminado las empanadas y el locro cuando me presentaron a Alejandro, integrante de Cambalache, aparentemente el primer centro cultural del barrio, e hijo de un referente social de la villa al que Mario calificó como “el constructor del equilibrio social”. Quedaba claro que existían varios protagonistas y diversas perspectivas sobre cómo se alcanzó la relativa pacificación del barrio.

Tras contarle lo que hacía ahí (las/os habitantes del barrio solían expresarme su curiosidad respecto al por qué alguien de “afuera” pasaba tiempo en el barrio), me explicó taxativamente que “estudiar la cultura de un barrio tan grande (dijo que eran 80.000 personas), y más viniendo de “afuera”, “es imposible”. Aquel día volví a mi casa sumido en debates internos sobre cómo y para qué abordar un objeto que constituía una “otredad” cercana y lejana a la vez. Pero también, qué tipo de “otro” era yo para mis anfitriones.

Todas/os mis interlocutoras/es que no eran propiamente de la villa coincidieron en que nunca se llega a superar esa brecha que implica ser de “afuera”. Al respecto, Guber (2001) considera que “ni el investigador puede ser *uno más* entre los nativos, ni su presencia puede ser tan externa como para no afectar en modo alguno al escenario y sus protagonistas” (2001: 58). Pero para acceder a los significados que las personas negocian e intercambian era preciso acercarse, participar, intentar vivir su cultura. Las teorías y el sentido común siempre mediarían en el vínculo con las/os actrices/actores. Sin embargo, esta condición no debía imposibilitar la investigación, en tanto se pudiera someter también la propia subjetividad al análisis. “La observación participante es el medio ideal para realizar descubrimientos, para examinar críticamente los conceptos teóricos y para anclarlos en realidades concretas, poniendo en comunicación distintas reflexividades” (Guber, 2001: 62).

Es cierto que el barrio es muy grande, y más que grande, denso, en términos de cantidad de personas por metro cuadrado y también en lo que refiere a las diversas actividades que se realizaban en un sinfín de espacios de reunión o de creación solitaria. Dado el alcance limitado de esta la investigación, tomó fuerza la idea de hacer una especie de censo, como una foto de todos los espacios y colectivos vinculados a actividades culturales que había en el barrio. Algunas/os de mis anfitrionas/es festejaron la idea por considerarla de suma utilidad. Finalmente me incliné por un enfoque un tanto más cualitativo que, en línea con lo expuesto anteriormente, indagara en torno a cómo era entendida y practicada la cultura en la Villa 21-24.

Fue preciso realizar un recorte. Abordé la temática en base a charlas con algunos referentes y visitas a un número limitado de espacios. Aquí el criterio de selección fue más la consecuencia del devenir del trabajo de campo y las relaciones que fui entablando con diversas/os actrices/actores, que una decisión consciente y previa al territorio. Inicialmente incluyo un breve pantallazo de características del barrio y espacios que conformaban un rico escenario cultural. En un contexto de marginalización y pobreza en el que podría creerse que las artes visuales, el teatro, la danza, la cocina, entre otras, tendrían un papel secundario, resulta interesante indagar en cuanto a la manera en que todas estas actividades se sustentan y las concepciones de cultura que las motorizaban. Es decir, en sentido similar al que Ferraudi Curto (2014) se pregunta por el significado de la política en una villa del conurbano bonaerense, el interrogante era ¿qué se entendía por cultura en la Villa 21-24? Finalmente, presento algunas perspectivas de personas ligadas a la cultura barrial sobre la CCCP. Estas miradas enriquecen el análisis en torno a centro cultural instalado por el Estado nacional.

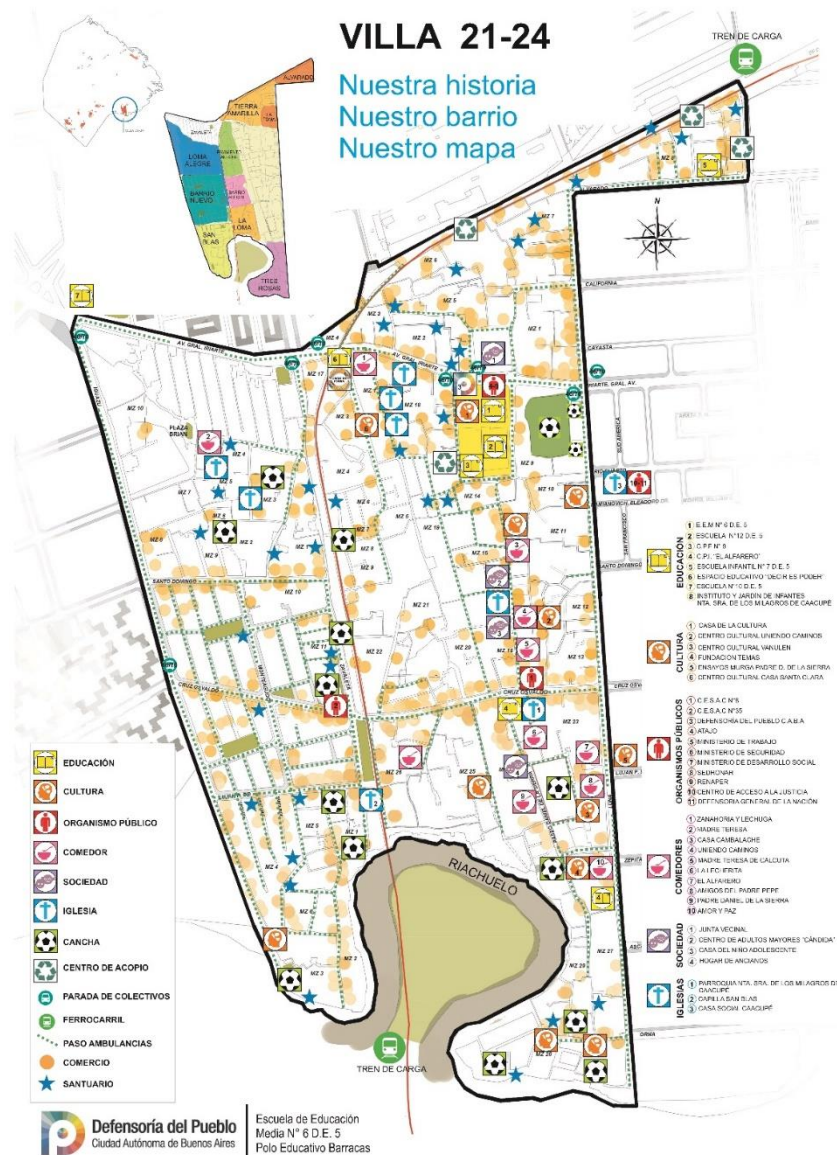
6.1 “Hay mucha movida”. Actividades por fuera del centro cultural oficial.

La Villa 21-24 sorprende a las/os observadoras/es “externos” por su rica vida cultural.

El barrio es muy activo, hay un montón de organizaciones sociales y políticas, pero también un montón de organizaciones culturales de por sí solas. [...] En cada casa vos ves [actividades culturales]. Yo siempre digo, en San Blas [al “fondo” de la Villa 21-24], un chico sentado tocando la guitarra, en todas partes, una cultura muy viva, (entrevista a Eugenia Nogueira, 31 de agosto de 2018).

El “Mapa Participativo de la Villa 21-24 de Barracas” -realizado en 2016 de manera conjunta entre las Direcciones de Villas y de Asistencia Técnica en Arquitectura y Urbanismo de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, los estudiantes de tercer año de la Escuela Media 6 D.E. 5 y las autoridades y docentes de esa institución- permite observar tanto la gran cantidad de espacios dedicados a la vida comunitaria - iglesias, centros para jóvenes o adultos mayores, la junta vecinal, comedores-, como la importante presencia que fue adquiriendo el Estado, a partir de diversos organismos públicos, en el barrio. Llama la atención, además, que pueden verse prácticamente la misma cantidad de íconos que representan un centro cultural (12) que los que indican una cancha de fútbol (14). Esta identificación de centros culturales no era exhaustiva e incluía desde espacios dedicados principalmente al apoyo escolar y actividades para chicos, hasta una casa para fortalecer, contener y orientar a jóvenes en situación de consumo de sustancias y de vulnerabilidad social, pasando por una agrupación murguera y un club social, deportivo y cultural y una mutual. No

obstante, era una muestra de una densidad de agrupaciones dedicadas a la práctica de actividades culturales inusitada que se percibía rápidamente al llegar a la Villa 21-24.



En línea con los cuestionamientos de Semán (2006) respecto de la segmentación de campos que se realiza desde las ciencias sociales y que suele no condecirse con las prácticas de los sectores populares, tal sucede en su investigación, en la que una pastora pentecostal “mezcla” su servicio religioso con la política local, en la Villa 21-24 en muchos casos era estéril diferenciar un centro cultural de un local partidario o un comedor. Las actividades culturales estaban inextricablemente unidas a otras prácticas que podían ser denominadas militancia, asistencia social, religión, educación, entretenimiento, socialización, etc.

Otra fuente que daba cuenta de la nutrida actividad cultural en el barrio era una página de Facebook llamada “DI 21 24”, cuyo objetivo era “dar oportunidades a cada persona que vive en nuestro querido barrio, brindando información para tener herramientas y desarrollarse en todo ámbito¹⁶¹”. Se jactaba de publicar “más de 100 cursos gratuitos, más de 50 talleres gratis, más de 50 servicios gratis, más de 50 organizaciones adheridas a la página, más de 1000 actividades y propuestas gratuitas al año”. Excede a los objetivos de este trabajo un mapeo exhaustivo de todas las opciones que se ofrecían en la Villa 21-24, como se incluye un relevamiento pormenorizado de las propuestas publicadas por dicha página de Facebook, pero sí aporta una noción de la cantidad de actividades disponibles y de la idea explícita de que, a través de la cultura, es posible dar oportunidades a las/os habitantes del barrio.

De los espacios que más me llamaron la atención, puedo mencionar el Club Social, Cultural y Deportivo Vanulen. “Ese club tiene una pata cultural que ahora tiene un sello propio, muy reciente, que se llama la CuBa, la Cultural de Barracas. Está integrado por distintos actores del barrio”, comentó Martín D’Amico. En este espacio, se llevaban a cabo todo tipo de eventos en los que solían presentarse artistas del barrio y también de “afuera”. El club incluso era un punto de llegada para jóvenes de diversas agrupaciones políticas kirchneristas (frecuentemente estudiantes de derecho) como USINA Popular (actualmente Futura), Agrupación CREAM, el Movimiento Evita, o sindicales, como U.T.E. Solían presentarse la murga Los Compadritos de Barracas, jóvenes que hacían Hip Hop, percusionistas como la Familia Rivero, de Zavaleta, entre otros tantos.

Otro caso de los que llegué a conocer fueron los programas radiales patrocinados por Pablo “el Chileno” en FM La Voz Latina 101.3. Esta estación de radio era dirigida por Nacho Martínez, una eminencia para la comunidad paraguaya en la Argentina por su trayectoria como locutor y porque era considerado el “rey de la cachaca”, un estilo musical similar a la cumbia colombiana, pero proveniente de México, que él introdujo con enorme éxito en Paraguay y la Argentina. Los viernes, a partir de las 20 horas se emitía “Proyecto J - La Previa”, que llevaban adelante “los mellis”, uno de ellos trabajaba también en la CCCP editando videos en el CePA. Este programa informaba sobre eventos que se desarrollarían en el barrio durante la semana y publicaba mensajes que mandaban las/os oyentes. También pasaban músicaailable (cumbia, salsa, merengue, cachaca), para ir preparando la previa al fin de semana. Luego, a las 22, comenzaba “Tu cable a tierra”, programa en el que solía haber invitados, frecuentemente artistas del barrio, que contaban qué es lo que hacían, dónde se presentarían y, si eran músicos, tocaban y/o cantaban alguna canción. El programa era conducido por Flor, quien contó que le interesaba mucho fomentar a los talentos del barrio. Ella no recibía sueldo alguno por hacerlo, pero era una actividad que, a pesar de llegar al viernes por la noche

¹⁶¹ https://www.facebook.com/DI2124/?ref=page_internal.

muy cansada, lo hacía con sumo placer. “Es mi cable a tierra”, expresó. Flor es una chica trans que trabajaba en la zona roja de Palermo¹⁶². “Por suerte pude cambiar de vida”, dijo, especialmente con respecto al maltrato que recibía por parte de la policía. Era un activista por los derechos del colectivo LGBTQI, lo cual le ayudó mucho a superar la discriminación y los ataques que sufrió en su propio barrio. Trabajaba en la Casa de la Mujer de La Poderosa, una organización social que desde Zavaleta se expandió a gran cantidad de barrios populares de Argentina e incluso de Sudamérica y que logró insertarse en el escenario de medios de comunicación a nivel nacional a partir de su revista mensual llamada La Garganta Poderosa. Flor anteriormente había militado en la Corriente Villera, donde también estaban familiares suyos. Además, cocinaba en un comedor comunitario y ayudaba a concientizar a las chicas trans y lesbianas a cuidarse del SIDA en el pequeño Centro de Salud situado frente a la parroquia de Caacupé.

Los motivos más frecuentemente aludidos por las personas entrevistadas para explicar su participación individual o colectiva en prácticas culturales fueron la posibilidad de sociabilizar o salir un rato de la casa a modo de pausa de las tareas domésticas. También estaban quienes tenían la perspectiva de perfeccionarse y poder convertir una actividad considerada vocacional y placentera en una práctica profesional y un ingreso económico. Por otro lado, Gabriela Sennes, entre otras personas, destacó una genuina necesidad de expresión que observaba en las/os artistas del barrio. Lo cierto era que tanto las motivaciones como las efectivas posibilidades de realizar alguna actividad cultural eran múltiples.

Tanto Eugenia como Gabriela destacaron la cantidad de actividad cultural que se realizaban en el barrio, y esto a pesar de adversidades que se podría pensar relegaría todo lo que no estuviera estrictamente ligado a la supervivencia. Sin embargo, Gabriela estaba convencida de que tocar un instrumento, hacer una escultura o coser, eran formas de sobrevivir. Y más que eso. Parecía extendida la concepción de que, mediante la cultura se podía lograr un progreso a nivel personal y social. Es por este motivo que, según “Maka”, artista barrial y uno de los referentes del Espacio Creativo Musical Orilleres, un centro cultural que ofrecía diversos talleres, charlas-debate, eventos musicales, entre otros, las madres y padres “se deslomaban” para hacer posible el deseo de sus hijas/os de realizar alguna actividad cultural, al tiempo que “Coto”, el cocinero, consideró que los grandísimos esfuerzos se hacían con la intención de que las/os jóvenes no tuvieran que llevar la vida sacrificada que madres y padres sufrían a diario.

¹⁶² El Parque Tres de Febrero, en el barrio de Palermo, suele nuclear gran cantidad de trabajadoras sexuales trans.

Sin embargo, por momentos a “Maka” no dejaba de resultarle asombroso el apoyo a este tipo de prácticas, cuando el sentido común indicaría que lo más efectivo probablemente hubiese sido que las/os chicas/os aprendieran un oficio y pudieran aportar a la economía familiar cuanto antes. “Entiendo que dentro del barrio habría clases sociales también, y los ‘burgueses’ pueden aspirar a este tipo de perspectiva para sus hijos”, comentó, poniendo en crisis la visión que desde “afuera” se suele tener de la villa como reducto de personas homogéneamente pobres y marginalizadas. La preferencia por la participación en actividades culturales, en tal caso, funcionaría como una forma de “distinción” (Bourdieu, 1979).

No caben dudas de que la gran mayoría de las personas que participaban de actividades culturales en el barrio lo hacían en base a un gran sacrificio. Sin embargo, en la Argentina esta era una realidad bastante generalizada para los artistas que no habían alcanzado cierto nivel de consagración (Rubinich, 2015). En este caso, el contexto de marginalización podía considerarse un agravante, aunque es preciso abandonar concepciones elitistas de la cultura que la igualen con las expresiones artísticas de las clases dominantes, o instrumentalistas, que la ponderen únicamente por sus capacidades económicas salvíficas (Bayardo, 2005). De esta manera, era posible vislumbrar que las actividades culturales en un espacio mayormente habitado por la pobreza, como el que nos ocupa en este trabajo, no estaban en modo alguna reñidas con la subsistencia de las personas, sino todo lo contrario, se encontraban íntimamente ligadas a ella. Si consideramos las dimensiones del disfrute, la sociabilización, la expresión y la visibilización de la propia identidad como constitutivas de la vida humana, las prácticas acá descriptas se entendían más como parte de un derecho humano a ser respetado que como una situación de carencias y desventajas que requería del asistencialismo estatal (Winocur, 1993).

El prolífico escenario cultural permitía comprender uno de los motivos por los que el Estado nacional instaló en la Villa 21-24 el centro cultural. Pero, al mismo tiempo, explicaba por qué varias/os artistas no dudaron en seguir con sus encuentros por fuera de este espacio, tal como vimos en el capítulo anterior, cuando este ya no les resultó funcional. En la misma línea con lo que manifestara Tito Arrieta, en cuanto a trasladar la práctica a la calle, Graciela, quien llevaba adelante el taller más demandado en la CCCP con más de 100 personas en lista de espera cada vez que se abría una inscripción, y a pesar de trabajar allí desde su inauguración, no veía problemático mudar su actividad. “Me sacan de acá, doy clases en la calle, como di 18 años, en un pasillo. Si llovía me prestaban un comedor, un patio, algo. O sea, no me molesta ir a trabajar en otro lado”, comentó respecto a la posibilidad de que por cuestiones políticas no pudiera seguir dando sus clases en la CCCP.

Los numerosos centros y actividades culturales en el barrio podían, ante su vaciamiento, restarle centralidad a la CCCP, pero no así a la importancia del financiamiento público que, en muchos casos, sostenía su funcionamiento. No obstante, también existían otras fuentes mediante las cuales se hacían posibles las actividades culturales en el barrio.

6.2 Mecenazgo o independencia. Formas de sustento de las actividades culturales barriales.

Con la instalación de la CCCP, la por entonces Secretaría de Cultura de la Nación se convirtió en la mayor promotora de actividades culturales en la Villa 21-24. La seguía, sin dudas, la Iglesia Católica. La Parroquia nuestra Señora de Caacupé ofrecía diversos talleres y encuentros artísticos, además de administrar el CFP N°15 Padre Daniel de la Sierra, por el cual tenía un convenio con el Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires. A diferencia de la CCCP, durante la etapa en la que Paola Gallia fue Directora Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria, la Iglesia sí logró que algunas empresas de gran envergadura o más pequeñas, pero con presencia en el barrio, colaboraran con, por ejemplo, materiales para los talleres de Instalaciones Eléctricas, Soldaduras o Mecánica de Motores de Combustión Interna, entre otros. Por otro lado, talleres como el de Escultura generaron ingresos a partir de, por ejemplo, realizar encargos para otras iglesias. Este dinero fue utilizado para solventar la compra de materiales y para pagarle un sueldo a quienes participaron de los trabajos.

Económicamente no es que les represente un cambio muy significativo a los que participan del emprendimiento productivo. Pero sí es un aprendizaje en situación real de trabajo. Hay que entregar este cinerario con tal fecha y tal calidad. Tiene que ser un producto bien hecho. La otra cosa es cómo los gratifica ver el trabajo terminado. Cuando llevamos al Brochero a la basílica de Lujan, el orgullo que tenían los muchachos que lo pintaron de que la gente que va a la basílica se saca una foto con ese Brochero, es fuerte. Y hemos hecho un montón de laburos. Los dos muchachos conmigo, hicimos el altar de Santa Teresita y el Niño Jesús, (entrevista a Héctor Saraví, 23 de agosto de 2018).

Existían también organizaciones no gubernamentales (ONGs), como por ejemplo la Fundación Temas, que llevaban adelante diversos programas en el barrio, con el objetivo de generar inclusión social. Estas iniciativas dependían fuertemente del trabajo de voluntarios y de la cooperación con otras organizaciones de características complementarias. Solían tener también aportes de particulares y de empresas que contribuían con dinero y/o insumos útiles. También había agrupaciones políticas que, de igual manera, se financiaban a partir de los aportes de personas u organizaciones. La Poderosa,

por ejemplo, editaba con gran alcance la revista La Garganta, mediante la cual también obtenía recursos para sustentar sus actividades.

Otro caso es el de asociaciones civiles como Orilleres que, al igual que otras ONGs, recibían aportes de particulares. Pero, además, realizaban eventos como los “toques”, en las/os cuales los jóvenes hacían música o recitaban poesía y se vendían bebidas y comida para solventar los gastos cotidianos del centro cultural. También, según contó “Maka”, habían desarrollado con el tiempo la capacidad de conseguir subsidios estatales (de Nación o de la Ciudad) que les permitían llevar adelante sus actividades. En este sentido, se puede referir a la “lógica del cazador” que describe Merklen (2000) en cuanto a que fueron adquiriendo un refinado conocimiento de los requisitos y procedimientos necesarios para obtener recursos por parte de los diversos gobiernos, y se encontraban permanentemente al acecho a fin de hacerse con fondos indispensables para sostener el funcionamiento del espacio¹⁶³. Uno de los aportes que les fue otorgado “alcanzaba para dar clases durante todo el año”. Sin embargo, surgió la posibilidad de adquirir una casa y no dudaron en aprovecharla para convertirla en la nueva sede del centro cultural. Aparentemente el anterior dueño estaba amenazado por un grupo de otros habitantes de la villa, por lo que tuvo que vender y abandonar el barrio. A él le compraron la propiedad y comenzaron a remodelarla a fin de que contara con suficientes aulas para las clases, así como un lugar de encuentro para toques musicales y, a mediano plazo, un estudio de grabación.

Como una suerte de prototipo de la “lógica del cazador” se podía describir a Pablo “el Chileno” Malbrán. Su apodo se debe a que nació en Chile, pero desde los cuatro años de edad vivía en la Villa 21-24. “Yo he dado mucho por mi barrio, quiero a mi villa y quiero que cambie. Me gustaría ir ayudando a los pibes. La política de antes era un chori y un Paty y vos estabas contento, tal vez un poco de vino. Ahora fue cambiando. Mi política es muy distinta¹⁶⁴”. Por la versatilidad con la que se movía por todo el espectro político y técnico que pudiera brindarle algún tipo de respuesta a las

¹⁶³ Habría que aclarar que, en la Argentina, la mayoría de los artistas deben aguzar su capacidad de obtener subsidios públicos o mecenazgos privados. Esto aplica tanto a los sectores populares como también a las clases medias. Como señala Semán (2015), “las carreras en el mundo del arte son posibles bajo formatos en los que la autoadministración, el conocimiento de las prácticas burocráticas y el cálculo monetario se convierten en saberes obligatorios para el artista multitareas que debe ponerse a distancia de los peligros de la bohemia y la indisciplina y gestionar la incertidumbre de su mundo de realización vocacional y económica”.

¹⁶⁴ La referencia es para la política clientelar de los años 90 que describe Auyero (1998) y que especialmente los sectores antiperonistas han cristalizado en la sinécdoque del chori (sándwich de chorizo) y la coca. El autor describe mecanismos de mediación política personalizada mediante los cuales el peronismo reproduciría su dominación sobre los pobres. Se trataría de una red de resolución de problemas que implica cierto grado de sumisión, como por ejemplo acudir a marchas a cambio de un chori y una coca.

diversas problemáticas que aquejaban a su barrio, se trataba de un “mediador político” (Auyero, 1998) de los tiempos que corren.

Sin dudas, podía considerarse a Pablo un referente de la política barrial. Era una persona hiperactiva, que constantemente se embarcaba en nuevos proyectos. Seguramente por su gran capacidad de convocatoria, era el responsable de la difusión de las actividades en la CCCP, cargo que le fue otorgado cuando La Cámpora manejaba el centro cultural. Él lo agradecía mucho porque en realidad tenía más vínculo con la agrupación de Víctor Ramos, lo cual *a priori* podría haber significado un impedimento. Sin embargo, mantenía vínculos relativamente estrechos, aunque netamente pragmáticos, con muchísimas agrupaciones de todo tipo y color. De hecho, cuando lo abordé por primera vez para charlar sobre sus actividades en el barrio, me preguntó “¿de qué espacio sos?”, lo cual daba la pauta de que tenía mucho ejercicio en la relación con referentes de los más diversos sectores de la política y el trabajo social.

Además, “el Chileno” era el coordinador general del Club Juventud Unida de Barracas, situado a unos 300 metros de la CCCP. Allí se practicaban varios deportes, siendo el principal el fútbol de salón, en el que los chicos competían con éxito contra clubes de mucha mayor envergadura, como Huracán y San Lorenzo, entre otros. Esta práctica deportiva funcionaba como una vidriera para que los jugadores con mayores condiciones luego pasaran al fútbol profesional. Además, el club ofrecía clases de gimnasia, danza, patinaje, eventos artísticos como recitales, circo y murga, y festejos, siendo el principal el día de la niñez. Este último solía ser un evento masivo para el que se cortaba la Avenida Iriarte por al menos tres cuadras. Eran instalados enormes inflables y otros juegos, mesas de pool y metegol¹⁶⁵, puestos de comida y un escenario desde el que se realizaban sorteos y se presentaban diversos espectáculos. La organización de semejante acontecimiento, según Pablo, llevaba tres meses. Lo llamativo era que, al tiempo que desde el Estado resultaron infructuosos los intentos de incorporar financiamiento privado para las actividades de la CCCP, el listado de agradecimientos por colaborar con el festejo del día de la niñez que “el Chileno” leyó desde el escenario parecía interminable. Desde la planta de filtración de productos petrolíferos que una empresa multinacional tenía en el barrio, hasta uno de los más grandes sindicatos del país, pasando por el diario de mayor tirada, el mayor productor de bebidas a nivel mundial, la Parroquia Nuestra Señora de Caacupé, la Dirección de Fortalecimiento de la Sociedad Civil dependiente del Gobierno de la Ciudad, e incluso la CCCP, entre otros tantos. Esto, seguramente, producto de las aguzadas habilidades de “cazador” urbano de Pablo.

¹⁶⁵ Fútbol de mesa.

Por otro lado, junto a sus hermanos tenían una empresa de transportes escolares con los que, además de los viajes habituales, trasladaban a alumnas/os de colegios que estaban fuera del barrio para que conocieran la CCCP. Esta iniciativa corría enteramente por cuenta de Pablo, no sólo en lo que a gastos se refería sino también en la promoción de la visita de estos colegios. “Yo me tuve que preparar una carpeta porque cuando vos invitás a un director, tenés que ir con una muestra de otros colegios que hayan visitado. El director a veces dice: ‘uh, fue el Buen Consejo, fue el Sagrado Corazón’, colegios privados, y cambia la manera de la invitación”. Era llamativa su destreza para vincularse con personas de las más diversas características a fin de alcanzar lo que buscaba. Sin embargo, “el Chileno” consideraba que el entusiasmo, el esfuerzo y los recursos que volcaba en la promoción de la CCCP no le eran reconocidos. “Lo que siento y me duele es que cuando llega la hora y explota el lugar, la foto debería ser grupal, porque los compañeros que trabajamos en la Casa y en el territorio también hacemos un muy buen trabajo”, se quejó con relación al aprovechamiento que los funcionarios del ministerio hacían de eventos especiales en el centro cultural, que según él no reflejaba el esfuerzo cotidiano de las/os trabajadoras/es del lugar.

También creó los programas de radio “Proyecto J” y “Tu cable a tierra” en FM La Voz Latina 101.3 para “hacer difusión del barrio, para informar, sin hacer política”, explicó. La intención era también “conseguir recursos para algunos que no tienen. Un bolsón de mercadería es importante para algunos”. Esto de que sus acciones no respondían a ninguna bandería política se había vuelto un latiguillo de esta suerte de mediador posmoderno. Con el tiempo comprendió que no le convenía atarse a ningún benefactor en particular. “Un día entramos con la bandera del PRO y bueno, nos equivocamos en ese sentido”, comentó sobre una época en la que “se puso la camiseta” de quien estaba en condiciones de proveerle más recursos. Dados los tiempos de la política, este tipo de alianzas le resultó contraproducente a mediano y largo plazo. Por tanto, procuraba mantener buenas relaciones con todos, sin que éstas le implicaran un compromiso y una identificación con cierto espacio político.

Por último, era secretario de Educación en la Junta Vecinal de la Villa 21-24, cargo al que dijo haber accedido por el gran trabajo social que venía realizando junto a vecinos de Tierra Amarilla, el sector del barrio donde vivía. “Por más que seamos 80.000, nos conocemos todos. Yo camino todos los espacios. Hacer fútbol, hacer cultura, hacer todas estas actividades te lleva a conocer a todo el mundo”. De las personas entrevistadas, era quien más refinadas tenía las tácticas (De Certeau, 1996) para conseguir recursos por parte del Estado en general. “Yo voy con la moto a todos los ministerios y ayudo a todos los que necesitan. Hoy en día tenemos 21 micros gratis [para alumnas/os escolares. Se debía llenar una planilla que luego era enviada a la Dirección General de Transporte de la Ciudad

para que le realice el pago al prestador del servicio]. Es una alegría bárbara haber conseguido tantas cosas sin tener recursos”. Pablo conocía a un sinfín de referentes en los más diversos ministerios, secretarías, direcciones, tanto en el gobierno de la ciudad como en el nacional, en el oficialismo y la oposición. Los llamaba por el nombre de pila y tenía plena conciencia de a qué partidos pertenecían, lo cual de ningún modo influía en su relación con ellos. No logré comprender si lo que recibía suponía algún tipo de contraprestación. Sí pude apreciar que constantemente manifestaba su agradecimiento y apoyo a funcionarios políticos, aunque estos pertenecieran a partidos antagónicos.

Según explicaba, en todo lo que hacía estaba la idea de conseguir ayuda para poder mejorarle la vida a sus vecinos. “Hemos hecho obras en el barrio. Hemos conseguido transformadores, hemos hecho asfalto. Ni yo me entiendo. Mi hijo y mi señora se ríen. Cuando la gente necesita, siempre estoy. Cuando necesitan un transporte, el 90% de los viajes son gratis”. No obstante, su visión iba más allá. A lo que aspiraba era a no tener que acudir constantemente a los ministerios, sino tener representantes del barrio sentados a la mesa en la que se tomaban las decisiones.

Hoy al ver que hay tantos ministerios yo también quiero que nuestros jóvenes, que también están capacitados, ocupen Salud, ocupen el ministerio de Trabajo, el ministerio de Cultura, Educación. A mí no me gusta que me bajen dinero, ninguna persona me puede venir a decir “yo te bajé esto”. Yo quiero que cada pibe pueda ubicarse en cada espacio porque el día de mañana nos va a servir. Si pongo uno en la comuna, el día que a una señora le haga falta un remedio va ahí. Si pongo uno en Educación y una nena se quedó sin colegio, busco uno conocido que ayude a la nena a conseguir colegio. [...] Por eso mi incomodidad es cuando viene todo cocinado de arriba, eso es lo que duele. Nosotros queremos que, en cada villa, no solamente en nuestra villa, realmente reconozcan nuestros artistas y respeten el territorio, trabajar de igual a igual. No tenemos nada con la gente que viene a trabajar desde otro espacio, pero que realmente cuando hay que trabajar trabajemos todos juntos, (entrevista a Pablo Malbran, 1 de agosto de 2018).

Por un lado, se trataría de hacer valer las aptitudes de los jóvenes de la villa para insertarlos laboralmente. Por el otro, que ocuparan lugares en los distintos ministerios serviría como un punto de contacto más directo entre el territorio y el Estado. Sería una suerte de institucionalización de la figura del mediador político que describe Auyero (1998). Seguirían siendo una “red de resolución de problemas” pero incorporada al Estado y, por tanto, más efectiva y presuntamente menos discrecional. Según explicó, quien “pondría” a los jóvenes en los ministerios sería él mismo.

En síntesis, muchas de las actividades culturales que tenían lugar en el barrio eran financiadas por el Estado, la Iglesia u ONGs vinculadas al trabajo social y/o político-partidario. Sin embargo, por fuera de la CCCP y la Parroquia, la nutrida escena cultural se sostenía en gran medida sobre la habilidad que las/os habitantes de la Villa 21-24 fueron adquiriendo para vincularse con diferentes instancias estatales y con empresas privadas para obtener los recursos necesarios para las prácticas que pretendían desarrollar. En este sentido, la figura de “el Chileno” funcionaba como un prototípico mediador de los tiempos que corrían, en la medida que había desarrollado una red de vínculos para la obtención de recursos necesarios en el barrio basada en el pragmatismo y la independencia de cualquier compromiso con determinado partido o línea ideológica.

6.3 “Para que vos progreses”. La cultura como motor de desarrollo social.

6.3.1 “Una simbiosis cultural inmensa”. El potencial de la cultura del barrio

¿Vos viste las construcciones que hay acá? Fijate la calidad constructiva. Yo digo, si acá hubiera la posibilidad de ordenar un poco y dejar librada la creatividad, este sería un barrio, atípico, pero un barrio que tendría vida propia, un respirador propio. Acá hay una simbiosis cultural inmensa. Porque acá vos tenés comunidad boliviana, peruana, paraguaya, el argentino que vino del interior, más la unión de eso en generaciones posteriores. Todo eso ha creado una cuestión cultural que es muy rara, pero es impactante. ¿Dónde lo podés ver en su sesgo variopinto? Los domingos en la feria, en la Avenida Iriarte y Luna. Es un bazar persa, donde se mezclan los olores de una comida picante, con el brochette, con limón, con salsa de soja. Toda esa cosa ha generado vida propia. Si eso se pudiera ordenar, este barrio vive del turismo. El turismo es la industria sin chimeneas porque es servicio y generaría muy buena expectativa de vida. Pero bueno, todo es difícil, (entrevista a Mario Gómez, 17 de marzo de 2018).

En consonancia con los planteos de Bayardo (2007) en cuanto a que la cultura, como la totalidad de los modos de vida de una comunidad, puede ser un motor del desarrollo social, Mario Gómez, reconocido habitante de la Villa 21-24, destacó la particularidad que le aportaba al barrio la amalgama de habitantes de tan diversas procedencias y costumbres. El turismo aparecía como una oportunidad a partir de una estetización de las diferencias. Sin embargo, también refirió a la necesidad de “ordenar un poco y dejar librada la creatividad”, en alusión a la necesidad de solucionar, entre otras, cuestiones como la provisión de servicios básicos (agua, electricidad, gas, recolección de residuos, desagües), a fin de permitir que las/os residentes del barrio no debieran lidiar cotidianamente con problemas que

en gran parte de la ciudad eran inconcebibles. Durante mi trabajo de campo fui testigo de manera tangencial de las consecuencias de la marginalización del barrio, a pesar de encontrarse a menos de siete kilómetros del microcentro de la ciudad de Buenos Aires, la más rica de la Argentina. Cada vez que llovía fuerte, el barrio se inundaba y luego los pasillos quedaban llenos de barro y basura. Existían numerosas denuncias respecto de los niveles de contaminación del agua que salía de las canillas. Las/os habitantes estaban habituados a los constantes y prolongados cortes del suministro eléctrico, incluso me llegaron videos de vecinas/os increpando a diversos funcionarios y representantes de la compañía proveedora del servicio que se deslindaban de toda responsabilidad. Por las noches se daba un espectáculo que, de no ser cotidiano y trágico, hubiese sido bello. Los impactantes chispazos que emanaban de los cables eléctricos por la sobrecarga del sistema se asemejaba a una exhibición de fuegos de artificio a la que las/os residentes del lugar ya ni le prestaban atención. Fui testigo también de cómo, ante el insistente pedido de un vecino por que le conecten la línea de telefonía fija a la casilla de su madre enferma, el empleado de la empresa removió aleatoriamente una línea de la saturada caja de conexiones, para colocar la correspondiente a la de la señora mayor con la que su hijo necesitaba poder tener contacto frecuente. Eran palpables también las consecuencias de la inseguridad que sufren los villeros. Ingentes gastos en remises, salidas a lugares puntuales para luego volver y quedarse en la propia vivienda, una entrevistada que contó que, de la época en la que eran habituales los enfrentamientos entre pandillas, sabía diferenciar el tipo de arma por el sonido del disparo.

Por otro lado, también había quienes consideraban a este reducto una suerte de reservorio de formas de vincularse entre las personas que en el resto de la ciudad se habrían perdido, y de allí su atractivo especial. Según Víctor Ramos, el padre “Pepe”, párroco en el barrio durante 14 años, decía “la Ciudad de Buenos Aires tiene mucho que aprender de la Villa 21, de los valores éticos, culturales, morales que hay en el barrio, a pesar de la ausencia del Estado”. En este mismo sentido se manifestó Héctor Chianetta, profesor de Vitrales en la CCCP y autor del vitral que decora el frente del edificio.

El otro día estaba caminando con Maka por el barrio y era “hola, ¿qué tal? Andá para allá, vení para acá”. Nos sentamos por ahí a comer unas empanadas y la gente pasaba y yo le decía “pero esto es como mi barrio cuando yo era chico”. Es un mundo que no existe más. Existe, pero es un mundo que en la ciudad desapareció, (entrevista a Héctor Chianetta, 4 de julio de 2018).

Las referencias tanto de “Pepe” como de Chianetta se basaban en las características de las relaciones entre vecinos que, a pesar de darse en plena ciudad, recuerdan más a las dinámicas y los vínculos de la vida en pequeñas localidades o en zonas rurales. Si bien hubo también voces que mencionaron un

creciente individualismo, en general, se destacaba el hecho de que las personas se conocían, se saludaban, existían todavía fuertes lazos de solidaridad entre vecinos.

En tanto, Gabriela Sennes también consideró que la cultura del barrio era particularmente genuina por las condiciones en las que era producida, incontaminada por cuestiones de vanidad personal y de estatus propias del campo artístico.

Viste esa historia de que el Nilo desbordaba y después cuando el agua se iba quedaba una tierra fértil ahí. Yo pienso que esto es como una tierra fértil donde aparecen expresiones que son propias, que no están en ningún lugar. Y están delimitadas por esa realidad. No están globalizados, son genuinos porque no están educados como nosotros que estudiamos arte y no conocemos prácticamente nada de lo que se produjo en América Latina. Además, si no es genuino no lo hacés. Yo siempre me quejé de que no me dediqué al arte porque siempre tuve que laburar. Estos tipos van... tenés a Ruben Darío Roquia que encuentra un Durlock y se pone a pintar en la calle. Y pinta el barrio. Tenés gente a la que le sale del corazón y no está pensando en cómo se van a ir a la bienal de no sé dónde. Les cuesta muchísimo llegar a pensarse a ellos mismos como artistas. Sin embargo, lo hacen. Lo hacen porque es su manera de sobrevivir a esa realidad que ellos tienen, generando esos vínculos, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

Vemos una idea similar a la que describe García Canclini (1990) respecto de la valoración estética y filosófica del patrimonio cultural. Aunque el autor critica este paradigma por su rechazo a la historia como recurso para apuntalar un período histórico particular, no pareciera ser esa la intensión de las personas anteriormente citadas. Aquí son valorados aspectos morales, vínculos interpersonales y lo prolífico y auténtico de la producción cultural. Esto último con respecto a su carácter genuino, en contraste con la copia e influencias contaminantes habituales en el mundo globalizado. La obra de arte en este caso vincularía directamente a la persona con el territorio, sin mediaciones institucionales como lo son los reconocimientos o las relaciones de mecenazgo. A diferencia de lo que se podría suponer en cuanto a que para realizar “arte por el arte” es necesario tener solucionadas las cuestiones materiales, acá el arte verdadero sería definido por la pureza que le otorgaría la independencia de elementos pecuniarios o de prestigio individual. No obstante, existía la intensión de que las/os artistas barriales se sintieran como tales y pudieran sacar rédito de su práctica vocacional.

Así como existían bellos jardines con frutales y flores a orillas del Riachuelo, uno de los ríos más contaminados de América, la multiplicidad que las/os habitantes de la Villa 21-24 le aportaban al

barrio le otorgaba, como coincidieron con Mario Gómez la mayoría de las personas entrevistadas para este trabajo, enormes potencialidades en términos del atractivo que pudiera representar para quienes vinieran desde “afuera”. Resultaba importante mostrar una cara diferente a la que se solía asociar con la villa. Su arquitectura, su gastronomía, su música y sus danzas, entre otros tantos aspectos, serían argumentos a partir de los cuales el barrio podría superar su situación de marginalización.

También “Maka” destacó que en el barrio “hay mucha movida”, y pensaba en la manera de aprovecharla para beneficio de las/os vecinas/os.

La perspectiva hacia afuera está. Vamos a hacer una sala de grabación. Queremos hacer una sala de grabación a todo culo para que después las bandas de afuera, reconocidas y no reconocidas, quieran venir a grabar. Pero no porque somos villeros sino porque trabajamos bien. Queremos hacer lo de los toques¹⁶⁶. Que la gente pueda venir, tomarse un vinito, como se va a San Telmo¹⁶⁷. Ya sé que no van a venir acá, es mucho más difícil. En un horario razonable, compran un vino, escuchan los pibes a la gorra, compran una pizza, unas empanadas, queda para la organización. Nuestra forma de abrirnos hacia afuera sería esa. No es tan lejana. Es más interna por ahora, para los vecinos, para los padres. El lugar lo vamos a abrir, (entrevista a “Maka”, 18 de julio de 2018).

En este caso la productividad cultural era imaginada como un atractivo turístico y una posibilidad para el desarrollo de artistas locales dándolos a conocer hacia “afuera”.

6.3.2 “Nosotros queremos enseñarle a la gente, no darle el pescado”. Cultura como camino de progreso

Tal como señala Grimson (2014), la intervención de actores públicos en cultura suele oscilar entre dos posturas contrapuestas. Por un lado, “la concepción neoliberal considera que el Estado no debe intervenir en el mundo de la comunicación y la cultura, ya que eso sería coartar libertades”. La otra, que el autor llama iluminista clásica, brega por educar al soberano en pos de “difundir y facilitar el acceso de todos a la cultura, entendiendo a esta en un sentido humanista”. El autor plantea la pregunta sobre si “el Estado debe repartir pescado, enseñarnos a pescar o promover la pesca”. Con esta

¹⁶⁶ Se trata de encuentros en los que tocan diferentes bandas musicales.

¹⁶⁷ San Telmo es un barrio situado al sudoeste de la ciudad de Buenos Aires. Se caracteriza por su gastronomía y vida nocturna.

metáfora alude al carácter que deberían asumir las políticas públicas, si asistencialistas, pedagógicas o de promoción de impulsos ya existentes en la sociedad civil.

Desde el fallecimiento de Julio Arrieta, Christian, su hijo mayor, sintió la necesidad de continuar el legado de quien fuera un precursor de las prácticas culturales en el barrio. “Nosotros queremos enseñarle a la gente, no darle el pescado”, comentó, en consonancia con lo que repetía una y otra vez su padre. La agrupación que éste había creado y dirigido, en tanto formación cultural de origen popular, orientó sus actividades y objetivos, en gran medida, según las posibilidades que le brindó el contexto, como por ejemplo una nueva corriente de producción audiovisual que abrió un resquicio para que pudieran participar como actores de gran cantidad de películas, series, videoclips y publicidades. Es decir, utilizaron tácticas para sacar el mayor provecho posible de las circunstancias, pero no les era posible influir en la escena cultural activando y multiplicando las potencialidades de la sociedad (Gentile y Steinberg, 2017). Por tanto, no pudieron promover la pesca, pero sí procuraron que quienes se unieran al taller de teatro y la murga aprendieran a pescar.

 Mi viejo promovía que los chicos sean directores de cine, que tengan sus murgas, que formen un grupo de teatro, que hagan cultura. [...] Hoy por hoy, muchos de los alumnos de él siguen haciendo teatro en distintos lados, en la capilla, en una unidad básica. Eso es lo que quería, contagiar lo que él sabía hacer y que también los otros lo sepan hacer. Él decía “el que camina al lado mío, camina al lado, nunca atrás”, (entrevista a Christian Arrieta, 19 de junio de 2017).

Los Arrieta entendían que mediante actividades como el teatro y la murga podían desarrollar a sus vecinos en cuestiones que trascenderían lo actoral o la capacidad de componer y/o cantar una canción. “Es brindarte las herramientas para que después te entiendas con el que viene de afuera”, explicó Tito Arrieta, nieto de Julio. No se trataba de cambiar la propia esencia, pero sí tenía que ver con ganar en confianza y superar lo que tanto Julio, como Christian y Tito consideraron “automarginación”. Esto es, la internalización de los estigmas con los que se cargan a las/os villeras/os. “Se lucha constantemente para tratar de cambiar eso, para transformarlo. De decir ‘sacate la capucha’, no para cambiarte, sino para mostrarte, para decir ‘acá estoy, tengo estos sueños, soy una persona, como vos, respiro, tengo la posibilidad de hacer lo mismo por más que salga de un barrio con carencias’”, según Tito.

Quien también pensaba las actividades culturales como un medio de dignificación y de reconstrucción de la autoestima, vapuleada por la marginalización y estigmatización, era Héctor Saraví, profesor de Escultura en el CFP N°15.

[Con varios alumnos del taller de Escultura] participamos de la restauración de San Ignacio [de Loyola, en el barrio de Monserrat], que es la iglesia más antigua de Buenos Aires. Cuando empezamos a trabajar estaba el arquitecto que llevaba adelante la obra. Era un laburo que tenía sus complicaciones. [...] Descubrimos un piso que era original. Le mostramos al arquitecto que dijo: “ayúdenme a pensar, pensemos como restauradores”. Yo les dije a los muchachos: “vieron, cuando llegamos éramos los villeros de mierda y ahora pasamos a ser colegas”, (entrevista a Héctor Saraví, 23 de agosto de 2018).

Esta concepción de la cultura llevaba al profesor de Escultura a cuestionar si el enfoque propuesto por la CCCP era provechoso para el barrio o si podría aportarles más a sus habitantes.

No es lo que a mí me parece mejor o más útil. Es útil para ellos y en ese sentido lo apoyo. Lo que pasa es que está visto desde la concepción tradicional de mostrar objetos. Te dicen: “son objetos que hace la cultura del barrio”. La muestra es una muestra tradicional. A la gente le gusta que la vean. A mí me parece más útil lo que hacemos acá [en el taller de Escultura] todos los días. No critico que se haga eso, pero prefiero ponerle energía a esto. Para mí esto es trabajo, (entrevista a Héctor Saraví, 23 de agosto de 2018).

En este sentido, el modelo de centro cultural que propugnaba se asemejaba al Centro de Formación Profesional donde daba clases. Ahí las/os participantes realizaban actividades ligadas a la producción de objetos “prácticos, útiles”. A esto refirió cuando hablaba de “trabajo”. De hecho, si bien hacía esculturas, no se sentía identificado con el mote de artista; es más, lo rechazaba. Según explicó, el arte meramente contemplativo es un invento del Renacimiento. Anteriormente no había “objetos para ser observados, cumplían otras funciones en la sociedad”. Más que como un artista, Héctor se consideraba “lo que se llamaba un artifex. El artifex era el artífice, el que hace”. Desde su punto de vista, el centro cultural no debía producir cultura para ser observada, sino objetos concretos, de uso práctico, que le pudieran significar una salida laboral a quienes los producían. Esta postura pondría en cuestión si se justificaba promover expresiones artísticas más ligadas a la exteriorización creativa de emociones y al gozo estético, y más aún en un barrio marginalizado como la Villa 21-24.

Oscar “Coto” Fernández, reconocido chef y profesor del taller de Cocina en el CFP N°15, fue alumno de Héctor. También él le otorgó gran importancia a que las actividades culturales que se enseñaban en espacios como en el que trabajaba o la CCCP les abrieran a las/os villeros posibilidades en el mundo laboral. “Quiero decirles a los chicos también que vean la cocina como una posibilidad”,

comentó. En su biografía fue la cocina la que le permitió ganar reconocimiento tanto en su barrio, como a nivel nacional e incluso internacional.

Según contó, su camino estuvo signado por el esfuerzo y la resiliencia¹⁶⁸. Un pilar importante siempre fue la iglesia. En su caso, fue el trabajo del Padre Pepe desde la Parroquia de Caacupé el que, por un lado, permitió que pudiera superar una infancia marcada por la violencia que reinaba en el barrio, y, por el otro, que encontrara su vocación y se formara para poder llegar a lograr lo que se propuso.

“Coto” veía en la cocina una potente herramienta para mejorarle la vida a sus vecinos. “Enseñando cocina vos agarrás a cualquier pibe de acá y lo dejás, por ejemplo, en México. Ese pibe se paga su hotel, se paga su comida, y cuando se canse, se paga su vuelo y se vuelve a Argentina”. De hecho, aprovechaba los contactos y la reputación que le otorgó su trayectoria para recomendar a sus mejores alumnos en prestigiosas cocinas de la ciudad. No obstante, sus enseñanzas excedían lo necesario para lograr un empleo como chef.

Tienen que saber todo. Por eso les abro los ojos enseñándoles también cuánto vale lo que están cocinando. Para que sientan el esfuerzo que también hace la parroquia. Llevar la cocina a otro punto de vista. No eso de que, si sale mal, sale mal. Tiene que salir perfecto. Porque esto que está en la mesa para que vos estudies es esfuerzo de mucha gente para que vos progreses. Que sepan que ese marisco que tiene en la mano vale cien mangos¹⁶⁹, (entrevista a Oscar “Coto” Fernández, 13 de septiembre de 2018).

En esta cita puede apreciarse una idea recurrente en los discursos de varias de las personas entrevistadas para este trabajo; la del progreso y el ascenso social. No se trataba de realizar una actividad cultural tan sólo para entretenerse, sociabilizar, o, como en este caso, cocinar mejor. Tampoco se limitaba a una pretensión de profesionalización basada en adquirir criterios de la práctica y la identidad legítima como la que identifica Boix (2018) en los mundos musicales emergentes. Solía subyacer la pretensión de avanzar, de mejorar en un sentido integral, y que esto se reflejara en las condiciones de vida propias y del entorno.

Retomando la metáfora de la pesca, las personas ligadas a actividades culturales en el barrio entrevistadas parecían descartar la idea de recibir pescado en tanto abordaje asistencialista, pero también entendían la promoción de la pesca, es decir, el fomento de ciertas prácticas y consumos a nivel general, fuera de su campo de acción y como responsabilidad del Estado. Desde su punto de

¹⁶⁸ Pablo Semán (2021) refiere a diferentes discursividades que históricamente fueron configurado el mundo popular con relación a su religiosidad, entre las que pueden mencionarse las formas de psicologización, en constante diálogo y tensión con la religión.

¹⁶⁹ Refiere a 100 pesos.

vista, las actividades culturales serían una vía de enseñar a pescar, de brindar herramientas para propiciar un progreso individual y colectivo. En este sentido, resultaban de gran importancia las posibilidades que generara oportunidades laborales a partir de la capacitación, la experiencia y el aprovechamiento de las oportunidades que se abrieran de entre la situación de marginalización.

Estas oportunidades eran las que reclamaba Pablo “el Chileno” Malbrán. Al tiempo que consideró clave la transmisión de saberes y capacidades, le otorgó la misma importancia a generaran posibilidades de, a partir de lo aprendido, poder insertarse en el mundo laboral.

La Casa de la Cultura viene y te capacita como promotor cultural. Y después, ¿qué salida laboral tiene? Solamente piensan en el curso que van a bajar [los políticos de “afuera”], no piensan en el chico que realmente se alegra de haber sido capacitado, pero después no tiene salida laboral, (entrevista a Pablo Malbran, 1 de agosto de 2018).

La cultura era entendida como una potencial herramienta para el desarrollo social, tal como plantea Simonetti (2018). En este sentido, la CCCP debía brindar capacitación y acompañamiento para que las/os habitantes del barrio pudieran desempeñarse profesionalmente y, lo más importante, progresar. Más allá del componente económico, el trabajo tendría la capacidad de influir tanto en la psiquis individual de las personas, -su autoestima, sus miedos, sus placeres- como en la conformación de una nueva subjetividad en tanto “rasgos homogéneos resultantes de procesos sociales de subjetivación” (Papalini y Remondino, 2008:155). Aquí es donde entraba en juego una percepción alternativa de sí mismas/os, del barrio, del “afuera” y del mundo. Una nueva mirada de sí mismas/os reformularía la manera en que la villa se vinculaba con el resto de la ciudad y abriría la posibilidad de superar la marginalización favoreciendo el desarrollo social. Vemos entonces que se replicaba una idea que se extendió también entre los funcionarios de las diversas gestiones en el centro cultural estatal en cuanto a la cultura como un puente que uniera el “adentro” con el “afuera” beneficiando a ambos lados de la frontera social y disolviéndola. La cultura era entendida como un recurso para la resolución de problemas sociales (Yúdice, 2002), y esta “ampliación ilimitada” (Bayardo García, 2005) de sus facultades podía desembocar en frustración.

6.3.3 “Arte villero”. La utilidad de la cultura

Vimos que mientras había quienes ponderaban la autenticidad de las/os artistas villeras/os, cuya creatividad se daba desde una posición de aficionadas/os, en contraposición con el arte como profesión, no eran pocas las voces que expresaban su perspectiva de poder convertir las actividades

culturales en una fuente de ingresos y eventual ascenso social (o al menos mejora de las condiciones de vida). Al respecto, Héctor Saraví rechazaba la idea de que la/el verdadera/o artista fuera quien pudiera crear al margen de cualquier aspecto económico. Tampoco que las obras de quienes no contaban con capital debieran ser inmediatamente estimadas de mayor calidad o más auténticas. Ante la discusión en torno a dos tipos de arte, uno envuelto por un halo de sublimidad por estar despojado de su utilidad frente a otro, supuestamente de menor valor, íntimamente ligado a las necesidades cotidianas, el profesor de Escultura planteó un cuestionamiento a la valoración de lo inútil. Consideraba primordial que lo producido tuviera una utilidad concreta en la vida de las personas, más allá de una sala de exposición.

Sin embargo, para las personas provenientes de una villa, desempeñarse como artistas y poder hacer de esta actividad su fuente de sustento parecía lejano, casi inalcanzable. Por un lado, se trata de un campo particularmente excluyente, donde el rango de artista suele estar ligado a diplomas académicos que funcionan como títulos de nobleza (Bourdieu, 1978). Al respecto, Rogelio, un joven que visitaba asiduamente la CCCP para participar de talleres o ver espectáculos, manifestó que “la palabra artista es algo que se usa demasiado a la ligera”. “[...] con unos amigos, pasamos por el colegio de Bellas Artes y un grupo de chicos estaban hablando de que ya eran artistas. Y a mí, la verdad, que me dio una rebronca, porque prácticamente decir que sos un artista es que sos de la talla de Picasso”. Por otro lado, las expresiones y manifestaciones artísticas de los sectores populares tienden a ser desacreditadas respecto de la alta cultura. Por ejemplo, en el momento de su surgimiento, el Tango, actualmente declarado patrimonio cultural intangible de la humanidad por parte de la UNESCO, fue considerado un género menor, debido a su sesgo arrabalero y el lenguaje lunfardo del que se valía para expresarse.

Sin embargo, desde el Espacio Creativo Musical Orilleres no veían la desvalorización del arte de los sectores populares como un impedimento. “Maka” contó que vendían -fuera del barrio- obras de su creación bajo el mote de “arte villero”. Este rótulo les era sumamente redituable, por lo que constituía una manera de usar a su favor lo que en otras circunstancias funcionaba como un estigma. Al respecto, puede pensarse con Lacarrieu (1997), que, en el marco de la celebración de la diversidad, el arte de los sectores populares adquiere valor como artesanía de una otredad a la que se percibe como “buen salvaje”. Sin embargo, quienes integraban Orilleres producían, en talleres como el de lutería, el de vitrales y mayólicas o el de serigrafía, piezas de gran calidad. Es de suponer que su valor excedía la mera celebración de la diversidad.

“Maka” tenía una clara idea de lo que para él podía lograrse mediante la cultura, y su modelo podía verse en el documental llamado “El milagro de Candeal” (Trueba, 2004). Candeal es una comunidad

muy humilde en Salvador de Bahía, Brasil. Allí, un grupo de músicos aprovechó la cultura de sus habitantes, de fuerte influencia africana, como motor de desarrollo social. Según la película, con el tiempo, las armas y el tráfico de drogas, habituales en Candeal, fueron reemplazados por instrumentos musicales, un conservatorio, un centro de salud y un estudio de grabación al que acuden artistas de todo el mundo, atraídos por los sonidos particulares de los instrumentos locales. Como comenta Simonetti (2018) con respecto a la relación entre políticas sociales y culturales, “la participación en la política cultural está fuertemente ligada a procesos de visibilización social y reelaboración de identidades”. Esta dimensión subjetiva, no obstante, tiene efectos objetivos a nivel colectivo. A esto apuntaba y con esto soñaban “Maka” y Orilleros.

No veían la cultura como un camino de desarrollo individual sino como una forma de mejorar todo el entorno. El hecho artístico, en esta concepción, era tan sólo la punta de iceberg. Lo más importante era el hecho social, los vínculos, lo comunitario. Por eso su idea era que las/os chicas/os no se desarrollaran con miras a lograr huir del barrio, sino que se quedaran y lo mejoraran desde adentro. Las actividades que realizaban eran pensando desde “adentro” y hacia “adentro” del barrio, aunque “Maka” veía con buenos ojos la posibilidad de armar una red con agrupaciones de “afuera”, para crear ciertos vínculos que potenciaran el trabajo. También, a futuro, que el espacio se convirtiera un centro cultural reconocido al que gente de “afuera” pudiera visitar por la calidad de las/os artistas y el ambiente del lugar.

A su vez, la intención era generar espacios que además de artísticos y creativos, fueran también productivos, para que las/os jóvenes se pudieran sustentar y no tener que dedicarse, por necesidad, a otras actividades.

Como emprendimiento estamos pensándolo. Porque llegamos a un punto que nos pasaba que muchos pibes que venían a Orilleros empezaban a cumplir 18 o 19 años y empezaban a trabajar en Coca Cola, empezaban a trabajar en Coto [cadena de supermercados] y el barrio los perdía como artistas. Empezaban a ser un engranaje del sistema. Entonces nos pusimos a pensar cómo carajo hacíamos para que los pibes sigan haciendo arte para participar en las cosas que vamos a hacer nosotros, para dejar un mensaje al barrio. Entonces empezamos a pensar en proyectos productivos, y uno es el de vitraux pero está verde. Después hay uno de lutería, donde hacen y arreglan guitarras los pibes. Después vamos a hacer una sala de grabación arriba [en el edificio que estaban remodelando para adaptarlo a las necesidades del centro cultural] y enseñar música. Va despacito. [...] En la parte de abajo vamos a hacer una movida para que pueda haber toques y armar una

bohemia de la villa. Enseñarle al vecino a valorar el toque, a valorar lo que hace el artista con una gorra consciente, (entrevista a “Maka”, 18 de julio de 2018).

A largo plazo, la idea era que la sala de grabación y los toques sirvieran de puente hacia el “afuera”. Que personas que no fueran de la villa se pudieran acercar atraídos por la calidad del estudio y de la escena artística local. Este objetivo, y la metáfora del centro cultural como “puente”, coincidía con uno de los ideales que recorrió las diversas etapas de la CCCP.

6.3.4 “Estoy haciendo lo que amo”. Vivir del arte

Respecto a la idea de desempeñarse en una profesión que resultara placentera, fueron varias las personas que mencionaron a Julio Arrieta, el payaso del barrio, como una figura precursora, un modelo de que sí era posible correrse de lo que aparentemente sería el destino de quienes residen en una villa. El horizonte de expectativas solía incluir trabajos manuales sacrificados como la albañilería o la recolección de residuos, en el caso de los hombres, y el de limpieza en casas particulares o empresas, para las mujeres. En el mejor de los casos podía aspirarse a una carrera como futbolista, en el boxeo, o dedicarse a actividades ilegales como el robo y la venta de narcóticos. Julio logró derribar esa barrera para dedicarse a lo que consideraba su vocación, la actuación. Esto para muchas/os sentó un precedente esperanzador e influyó en que en el barrio se multiplicara la cantidad de centros culturales y espacios donde desarrollar diversas prácticas culturales.

Más allá de la historia de Julio Arrieta, existían en el barrio al menos dos biografías que hablaban de la posibilidad convertir una vocación artística en una profesión. Uno de estos casos es el de Carolina Chorolque, docente del taller de Plástica en la CCCP e impulsora del movimiento de muralismo y arte urbano llamado “Este es mi barrio, mi punto de partida”, a quien la madre y el padre le recomendaron estudiar algún oficio hasta que, finalmente, reconocieron que su hija había logrado vivir del arte¹⁷⁰. El otro es el de Graciela López, la profesora de Bachata, a quién le insistían con que bailar no era una buena idea.

Era estudiar o trabajar. No podía decir “yo quiero ir a un taller de baile”. Fue un problema que tuve con mis viejos, mi papá me decía: eso no te va a dar de comer, fíjate a ver si entras a trabajar por hora, o anótate en una empresa de limpieza. A mí no me molesta limpiar, todo lo contrario, no se me caen las uñas, lo he hecho. Pero no quería eso para

¹⁷⁰ <https://www.infobae.com/sociedad/2019/12/21/se-crio-en-la-villa-21-24-de-barracas-estudio-bellas-artes-y-hoy-llena-de-color-las-casas-del-barrio/>.

mi vida, quería otra cosa. Al principio cirujeábamos¹⁷¹, como todos acá. Teníamos la quema. Parte de la comida del día era de la quema, o de lo que cirujeábamos en Constitución. Después empecé a ver las cosas y dije no, yo quiero seguir estudiando, yo quiero bailar. Entonces dejé el colegio de día, cirujeaba durante el día y a la noche me iba al Sagrado Corazón¹⁷². Y después, en el poquito tiempo que tenía, hacía changuitas, y con eso me pagaba los estudios de danza. Hoy en día yo me siento bendecida porque estoy haciendo algo que amo. Y vivo de esto, cosa que es muy difícil, (entrevista a Graciela López, 23 de noviembre de 2018).

Este relato da cuenta de los esfuerzos que no pocas de las personas que viven en la villa hacían para poder desarrollar actividades que verdaderamente disfrutaban. Los de Carolina y Graciela constituían casos en los que el centro cultural oficial incorporó a quienes en el barrio realizaban actividades artísticas y apuntaló su profesionalización.

No obstante, no todo eran alabanzas para la CCCP. Desde la mirada de varias/os referentes culturales del barrio existían reproches.

6.4 “Es como un hospital”. Críticas a la Casa de la Cultura.

6.4.1 “Desde el embrión hasta la lombriz”. El Estado normativo

En mayor o menor medida, varias organizaciones del barrio, como Fraternidad del Sur o Arte Villa, tuvieron participación en la génesis del proyecto del gran centro cultural para la Villa 21-24. Asimismo, numerosas/os vecinas/os del barrio colaboraron en la recuperación del espacio y en la remodelación del edificio. Como vimos en capítulos anteriores, algunas relaciones sociales territoriales adquirieron un rol determinante en la administración de este ente público e incluso lograron moldear parcialmente la política pública en función de sus intereses. Sin embargo, en otros varios colectivos y entre artistas que quedaron por fuera del armado del centro cultural, generó situaciones y sensaciones ambiguas.

Ninguna de las personas a las que les consulté evaluaron la iniciativa negativamente o como un perjuicio para ellas y el barrio. Pero sí había quienes hubiesen querido tener algún grado de injerencia en su concepción y/o ser convocadas a participar en las actividades que allí se realizarían. Llamaba

¹⁷¹ Mendigar y/o buscar en los residuos objetos que se puedan consumir o vender para sobrevivir.

¹⁷² El Instituto Sagrado Corazón es una escuela ubicada junto a la basílica del mismo nombre, muy cerca de la Villa 21-24.

la atención la recurrente comparación del centro cultural con una nave espacial, un ente “exterior” y misterioso que, de repente, aterrizó en el barrio. Esta imagen resultaba contradictoria con la mentada idea de que el centro cultural fue creado también “desde abajo”. Al respecto, cabe volver a traer a colación una cita de lo que comentó “Maka”.

No sé a qué artistas del barrio consultaron. Fue un error. ‘Che Maka, vos tenés una escuelita de música, ¿qué querés?’. No, nada. A Maka o a cualquiera. Capaz que en 40 años eso es parte del barrio y explota. Cae de maduro, si no desaparece. Pero ahora es como un hospital. Está el hospital y la Casa de la Cultura ahí, (entrevista a “Maka”, 18 de julio de 2018).

Quedaba explícita la sensación de que la CCCP no era ni sería por largo tiempo, parte del barrio. Era percibida como una exterioridad al interior de la villa, como una embajada. En esta línea, la comparación del centro cultural como un hospital se basaba en la apariencia del lugar. A pesar de lo colorido que aparecía el edificio desde afuera, por dentro predomina el color blanco. En especial por el siempre reluciente porcelanato en los pisos, pero también muchas de las paredes eran blancas. Esto sumado a la amplitud de los salones resultaba un contraste marcado con respecto a la mayoría de los edificios del barrio, en los que los ambientes solían ser más bien pequeños y tanto el piso como las paredes de múltiples colores, generalmente cálidos, ya sea por la falta de revoque o por tonos de pintura rojizos. La parroquia Nuestra Señora de Caacupé era un buen ejemplo. Por fuera era blanca y celeste, pero una vez adentro, el piso era de piedra de color oscuro y las paredes estaban cubiertas por imágenes relativas a la liturgia en tonalidades vivas.

Al choque que producía la apariencia del centro cultural se sumaban dispositivos como la mesa de entrada y la instalación en 2016 de un container que hacía las veces de posta para las/os agentes de Prefectura ubicada a metros de la puerta del centro cultural. Todos aspectos que podían volver el acceso al sitio incómodo. A esto había que sumarle que, como comentó Martín D’Amico, quien militaba en el barrio y fue ayudante de Mario Gómez y Gustavo Ameri, “las relaciones que tienen (las/os habitantes del barrio) con el Estado [...] son hostiles”. El fundamento habría sido un extenso historial de malos tratos (por acción u omisión) a los que las/os villeras/os aludieron en reiteradas oportunidades.

A diferencia de las salas de espera de los hospitales públicos que describe Auyero (2016) o las ventanillas del Estado a las que refieren Schijman y Laé (2011), en este caso la institución no repelía por la burocracia a la que sometía a los pobres haciendo patente estrategias de dominación, sino por la sensación de ajenidad que podía llegar a generar. En términos de Mantecón (2009), la política

pública ofrecía acceso, pero no lograba fomentar su uso, ayudar a las personas a apropiarse de la oferta cultural. Como señala Pansera (2022), llevar a un niño a alguna actividad fue, a menudo, la excusa para entrar por primera vez y hasta para animarse a inscribirse en algún taller.

“Yo entro y no siento lo que siento cuando entro a Orilleres [Espacio Creativo Musical en el barrio]”, comentó “Maka”. Para que las/os vecinas/os percibieran el centro cultural como algo propio, como un espacio confortable y acogedor, consideró que hacía falta:

Para mí sería una fiesta. Todo lleno de quilombo. Primero, joda todas las noches. Que la gente venga a pintar, a descontrolar todo. Que diga “ah, eso lo hice yo”. Como para que sientan que el lugar es de ellos. Yo siento la Casa como... pero no es porque sea la Casa, es el Estado. Es un edificio público, la gente siente esa relación, (entrevista a “Maka”, 4 de julio de 2018).

Es decir, el centro cultural, desde su punto de vista, debería trazar ciertas continuidades con respecto a lo que eran los espacios de residencia y/o de esparcimiento y creatividad en el barrio. Tanto con relación a las prácticas que allí se desarrollaran, como por su ambientación. De lo contrario, sería interpretado como el Estado, como algo distante y que genera desconfianza.

Según Coscia y Ramos, la idea de la CC eran la de brindarle al barrio un gran centro cultural, de la mejor calidad posible. El deseo era que fuese un espacio modelo donde no faltara nada, una señal política, una reivindicación de la dignidad villera. Por tanto, no se ahorraron recursos para cumplir este cometido. En este sentido, es posible trazar un paralelismo con lo que Ballent (2008) señala sobre los hogares de tránsito para mujeres y el Hogar de la Empleada creados por la Fundación Eva Perón. Allí se emplazaron “livings y salas de estar decoradas con gobelinos, flores naturales, bibelots varios y sillones mullidos” para que las residentes pudieran descansar o entregarse a tareas típicas de señoritas de clase media y alta. Sin embargo, por mejores que fueran las intenciones, existían reclamos en cuanto a que sería inexcusable consultar con las/os beneficiarias/os de una política pública como esta sobre qué es lo que realmente necesitaban. Bayardo (2007), siguiendo a Korten, plantea dos modelos; uno “de programa o plantilla”, en el que expertos imponen sus perspectivas, frente al otro “de proceso de aprendizaje”, donde los beneficiarios son partícipes de la planificación y puesta en marcha del proyecto acorde a sus necesidades, experiencias y capacidades específicas. Pareció haber prevalecido el primero de ellos. Al respecto, vale traer a cuenta un relato de Héctor Chianetta:

Cuando después de la dictadura el Peronismo perdió las elecciones, yo me fui a La Pampa a estudiar con la que era mi compañera. Me compré una casa en el barrio más pobre que hay allá, barrio de indios Ranqueles y Mapuches con una historia bárbara de

luchas. Había sucedido algo en ese barrio. Era un barrio de casas que había hecho el gobierno peronista del 74, previo a la dictadura. Se estaba terminando y se iba a entregar a la gente que estaba al costado de la laguna, que era la única villa que había en Santa Rosa. La laguna crecía y se iba y se formaba un salitral y en el salitral hacían las casas esta gente, que la mayoría era del interior, muy pobres. Viene el golpe de Estado y las casas no estaban terminadas y no se habían entregado. Entonces el gobernador va a las tres de la mañana a la Casa de Gobierno. “Vamos a terminar de hacer algunas cosas porque van a venir”. Llama a una chica y un chico, que eran asistentes sociales, y les dice “vayan a buscar las llaves del barrio y entréguenselas, porque cuando vengan estos no se las van a dar”. Entonces sacan todas las llaves y van al barrio este, el del salitral, que le decían barrio El Molino, porque había un molino ahí cerca, y los despiertan. “Traemos un mensaje de don José”. Don José era el gobernador, Regazzoli, un tipo divino que lo quería todo el mundo. Era de la tendencia revolucionaria, de la JP (Juventud Peronista)¹⁷³. “Les entregamos las llaves del barrio, vayan y ocúpenlo. Lleven un colchón, algo, pero vayan ya porque llegaron los militares”. Se armó una columna, pero tenían que cruzar toda la ciudad. Se fueron por afuera para que no los agarraran por adentro. Y era una banda de gente, todos indios, con un colchón, una almohada, un farol. Era como una movilización de fantasmas, una cosa reloca. Y alrededor de las seis de la mañana llegaron y ocuparon las casas. Cuando los militares se dan cuenta, Regazzoli va preso. Lo acusaron de haber tomado una decisión gubernamental cuando ya las autoridades militares ya habían tomado la Casa de Gobierno. Estuvo preso un año y medio, pero el tipo salió sobreseído porque, muy vivo, había firmado la entrega del poder mucho después. Mientras tanto hacía las últimas cosas que tenía que hacer. Yo estaba escribiendo un libro y hablo con chicas que tenían dieciocho o diecinueve años. Les pregunté cómo era la vida en el barrio El Molino. Me dicen: “la vida en el barrio El Molino era hermosa. Éramos muy pobres, pero jugábamos con todos los chicos y nunca nos peleábamos. Había uno o dos lugares donde se podía sacar agua y todo el mundo iba a ese lugar, que era el del abuelo Carrá”. Todos me decían lo mismo. Cuando vinieron al barrio de casas iguales, que le faltaban las delimitaciones, la gente se empezó a pelear por su territorio. Pasaron de una situación de pobreza extrema, con inundaciones, bichos, pero eran felices. “¿Y acá no son felices?”. “Sí, pero allá éramos más felices”. Y yo me

¹⁷³ La Tendencia Revolucionaria o peronismo revolucionario refiere a una corriente del peronismo nucleada alrededor de las organizaciones guerrilleras FAR, FAP, Montoneros y la Juventud Peronista. Conformada entre las décadas del 1960 y 1970, adoptó una postura combativa y revolucionaria, en la que el peronismo era concebido como una forma de socialismo cristiano, adaptado a la situación de Argentina.

preguntaba, el Estado los saca de esa situación y todo el mundo me dice que eran felices y no se peleaban y se ayudaban, y que ahora acá se pelean. Años sin entender eso. Eran casas iguales, casas chorizo. Lindas, pero una al lado de la otra. Entendí mucho después, el Estado a veces se equivoca. Ahora, después de 30, 40 años, ya hay muchas reflexiones sobre esto. En ese tiempo no existía la crítica a eso. Las casas las tiene que hacer la gente. El Estado no puede hacer casas chorizo, porque la gente no es una máquina. No nos dimos cuenta y el Estado te maneja desde el embrión hasta la lombriz. Somos seres totalmente administrados. ¿Por qué eran felices? Porque los tipos se hicieron como pudieron. Y yo lo reivindicaba políticamente al tipo que fue en cana por darles las llaves. Y los tipos eran felices, (entrevista a Héctor Chianetta, 4 de julio de 2018).

Esta historia refiere a un caso de acción estatal en la que, aún con un propósito noble, se intervino sin contemplar los significados que tenía el territorio para los habitantes de las nuevas viviendas. Como plantea Grimson (2014:11), “no existen políticas públicas que no tengan un impacto en los procesos de significación”, pero en la historia que contó Héctor, este impacto fue negativo ya que las/os supuestas/os favorecidas/os por la política, desde sus particularidades culturales, no la consideraron lo beneficiosa que quienes la idearon y ejecutaron habían imaginado. Una situación en cierta medida similar se dio, por ejemplo, cuando el Instituto de la Vivienda de la Ciudad (IVC) quiso relocalizar a los habitantes de la Villa 21-24 que residían en el camino de sirga, es decir a menos de 35 metros del margen del Riachuelo. Como consecuencia del fallo de la causa “Mendoza”, dictado por la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN) obligando al Estado a mejorar la calidad de vida de las personas que vivían en la contaminada Cuenca Matanza Riachuelo, se pretendió reubicar a 220 familias primero a terrenos en el partido de La Matanza, provincia de Buenos Aires, luego al Complejo Carlos Mugica, en la Comuna 8, al sudoeste de la ciudad (Fainstein, 2019). Ni informadas ni consultadas, las personas fueron primero censadas y luego se comenzó a reubicarlas sin contemplar el desarraigo que esto producía. El procedimiento les recordó a los intentos de erradicación durante la dictadura cívico-militar.

Es de suponer que mudarse de la orilla de un río contaminado y pestilente sólo puede ser positivo. En el transcurso del trabajo de campo, sin embargo, tuve la suerte de que Mario Gómez, delegado de las/os vecinas/os del camino de sirga que se organizaron para no ser trasladados al complejo Carlos Mugica, me mostrara su casa. Aquel lugar que él mismo había construido y en el que vivió gran parte de su vida contaba con un bello jardín con árboles frutales y flores. Si bien sabían que no podían seguir viviendo ahí, los habitantes de la Villa 21-24 que aún no habían sido relocalizados o tenían a la familia viviendo cerca, o no querían perder el sentido de pertenencia que otorgaba el barrio, o no

estaban en condiciones de pagar los servicios en las nuevas viviendas sobre la Av. Gral. Paz, o todas estas opciones juntas, se negaron a ser mudados y consiguieron que los ubicaran en un conjunto habitacional que el IVC construyó sobre la calle Luna, a pocos metros del lugar de vivienda original.

Es preciso tener en cuenta que histórica y cotidianamente, ante respuestas fallidas por parte del Estado, ya sea por acción u omisión, fueron las/os propias/os habitantes del barrio las/os que se organizaron para darle soluciones a muchos de los problemas de la villa. Por este motivo es que quienes vivían en este barrio solían reclamar participación en las soluciones que desde “afuera” se planificaran para ellos.

Acá con la urbanización los vecinos se están juntando. Si no ellos [los funcionarios] vienen y quieren poner qué material, cómo hacer todo. Por ejemplo, si vos sos herrero¹⁷⁴, ¿está en el plano el taller? Es un bondi¹⁷⁵. Te hago unas cosas cuadradas, te metemos ahí y arregláte, (entrevista a “Maka”, 4 de julio de 2018).

El testimonio de “Maka” se condice con los planteos que realizan Turner y Fichter en cuanto a que

los usuarios por sí mismos conocen mejor que nadie sus propias necesidades, mucho mejor que los burócratas y los expertos, y deben por lo tanto construir (es decir tener participación activa en el diseño, construcción y administración) su propio entorno habitacional, lo cual será mucho más apropiado que los proyectos de vivienda construidos por el Estado, (citado de Cravino, 2008).

6.4.2 “Acá más que compañeros somos cómplices”. Críticas al Estado como gestor cultural

Respecto del enfoque y la impronta que los creadores de la Casa de la Cultura le dieron al centro cultural, las críticas iban más allá de cuestiones estéticas. Como vimos, “Maka” consideró que desde su concepción el espacio planteó una relación con los habitantes del barrio que más que invitarlos a pasar, los repelía. A diferencia de un centro cultural oficial, que “Maka” consideraba una institución fuertemente normada y más bien ligada a cierto conservadurismo, Orilleres era pensado como un espacio contestatario, que propusiera nuevas estructuras. Al respecto, “Maka” explicó que “en realidad, tratamos de pensar que el arte no es de nadie, no hay un lugar donde tiene que estar. Tiene que molestar en algún punto siempre, empoderar al vecino. El lugar ese [la casa donde se emplazó

¹⁷⁴ Personas que instalado en su vivienda un taller, ya fuera porque se dedicaban a la herrería, carpintería u otros oficios como cuentapropistas, al ser reubicadas en viviendas sin un espacio de estas características perderían la fuente laboral.

¹⁷⁵ En este contexto es una forma coloquial de hacer referencia a un embrollo, una complicación.

Orilleres] es de ellos y pueden hacer lo que se les cante el orto, con organización”. En este sentido, Orilleres, desde sus posibilidades, pretendía brindar la autonomía y el empoderamiento que las/os habitantes del barrio necesitarían para liberar su potencial creativo.

Por otro lado, Héctor Chianetta, quien consideraba a la CCCP un proyecto sumamente positivo, con enormes potencialidades, se encontraba un tanto desencantado con las vicisitudes políticas. Rápidamente comenzó a tejer vínculos al interior del barrio y a realizar actividades culturales al margen de la institución estatal. Los primeros contactos los entabló cuando le encomendaron hacer el vitral que adorna el frente del centro cultural, “ahí empecé a hablar con la gente del barrio para conocerla, para ver un poco la historia”. Según contó, rápidamente sintió una fuerte atracción por la cultura en la Villa 21-24. Concluido este trabajo, le ofrecieron dar clases. Encantado aceptó la propuesta, por lo que iba por lo menos una vez a la semana al barrio. Luego, en charlas con los curas villeros, surgió la idea de obsequiarle un vitral a la Parroquia Nuestra Señora de Caacupé. De allí en más se fueron dando reuniones mensuales con artistas del barrio.

Nosotros acá más que compañeros somos cómplices. Estamos laburando con los curas, especialmente con el padre Charly, estamos iniciando una movida artística del barrio, convocando a artistas del barrio, bajo la idea de producir a través del lenguaje artístico el despertar de una sensibilidad hacia la tierra y hacia todo lo que simboliza. Digamos que simboliza todo lo femenino, todo el cuidado, la protección, una amorosidad. No es una idea sobre el planeta sino más que nada es una apertura de la sensibilidad. [...] Entonces estamos haciendo toda una movida. En los aspectos culturales de la villa, porque hay mucha movida, me sobrepasa, no tengo ni idea. Por ahora nos juntamos en la Caacupé. Esto no es partidario, es muy amplio, total, somos todos peronistas¹⁷⁶, (entrevista a Héctor Chianetta, 4 de julio de 2018).

En ese entonces el gobierno nacional, y, por tanto, también la CCCP, estaban en manos de la Alianza Cambiemos, contraria a las convicciones políticas de Chianetta. Por este motivo se comprende que se reuniera, por fuera del centro cultural, con personas con las que tenía mayor afinidad. Pero la idea de que quienes participaban de estos encuentros fueran “cómplices” puede relacionarse con el hecho

¹⁷⁶ Esta frase, más que aludir a la predominancia de votantes del partido justicialista en el barrio, puede entenderse como una referencia irónica respecto de la amplitud del peronismo, capaz de incluir organizaciones y nombres propios de prácticamente todo el espectro de la política argentina, o, incluso, a la consideración de que el peronismo sería mucho más que un movimiento político (ver, por ejemplo, Auyero, 1998). Esta idea está presente, por ejemplo, en la novela *No habrá más penas ni olvido*, de Soriano (2003), en la que un personaje dice “yo nunca me metí en política, siempre fui peronista”.

de que, desde el arte, proponían una mirada alternativa del mundo, algo que en la CCCP aparentemente resultaba más difícil.

Sabemos que la dirección actual nos está llevando a la autodestrucción. Ya dichos por todos los científicos, es casi total la idea de que si seguimos en esta dirección no hay mucho tiempo para la tierra. Estamos laburando con respecto a eso. Como sabemos que eso tiene que ver con la lógica de la ideología dominante, del sistema tecnocapitalista, y eso está arraigado como un mito, no lo podés cuestionar porque es lo más real de lo real, entonces decidimos, más que hacer planteos, en vez de hacer cuestionamientos filosóficos, que los hay, decidimos laburar con el tema del arte para ir en otro sentido. Desde la sensibilidad que pueda despertar las conciencias y la reflexión. Poder hacer un juego entre el mito y el logos, entre la reflexión y la intuición, (entrevista a Héctor Chianetta, 4 de julio de 2018).

El arte sería, desde esta perspectiva, el camino para cuestionar el sentido común y despertar una sensibilidad ligada a concepciones ancestrales de respeto por la tierra y el prójimo. Al mismo tiempo, sería una expresión que debía emanar desde la comunidad y no ser impuesta desde el Estado. “La idea de que ‘aquí vengo yo a traer cultura’ como si fuese un objeto, una mercadería. Cuando la cultura se objetiviza, ya está. Cuando vos la objetivás, no importa lo que tenga adentro, son palabras vacías”, detalló Chianetta en relación a lo que veía sucediendo en la CCCP.

Vemos que desde la postura de estos interlocutores el Estado, en tanto gestor cultural y más allá de quiénes gobiernen, es considerado rígido, burocrático y conservador. Estas características se encontrarían en las antípodas de lo que pretendían de un centro cultural; esto es, un espacio que brindara la confianza para empoderar, el empoderamiento para liberar la creatividad y la libertad para crear un mundo diferente.

6.4.3 “Cuando pasan dos años no queda más nada”. Los tiempos de la política

Otro de los reproches al funcionamiento estatal era el de la dificultad o imposibilidad de sostener proyectos de mediano y largo plazo, tales como los que requiere el apoyo a los artistas y la cultura del barrio. Si bien los talleres en la CCCP se mantuvieron en gran medida inalterados desde su inauguración hasta la finalización de esta investigación, la falencia señalada era la imposibilidad de un apuntalamiento más personalizado de las/os artistas. Más allá de casos como los de Carolina o Graciela, quienes trabajaban en el centro cultural, se reclamaba un fomento regular a artistas del barrio. Al respecto, “Coto”, profesor de Cocina en el CFP 15 y anteriormente también alumno de

Héctor Saraví, remarcó la dificultad de sostener políticas más allá de la alternancia de quienes gobiernan.

Lo que pasa es que acá en Argentina, todas las cosas que son a largo plazo y que se trabajan con niños pequeños, por más que se estén haciendo bien y que se vean resultados, siempre el nuevo que llega a manejar el país no sigue la línea de las cosas buenas que se estaban haciendo. Por eso no mejoramos, (entrevista a Oscar “Coto” Fernández, 13 de septiembre de 2018).

Oscar “Coto” Fernández saltó a la fama en 2014 cuando preparó un “alto guiso” en el programa televisivo MasterChef. Antes, y de la mano de Julio Arrieta, había sido extra en numerosas películas y series, “siempre haciendo de malo”. También fue coordinador de una iniciativa llamada Gol al Paco, en la que, con el apoyo de la parroquia del barrio, se buscaba transmitir valores y prevenir el consumo problemático de drogas. Este trabajo en conjunto con los curas villeros le permitió ponderar los logros que a largo plazo tuvo la labor con chicas/os.

No sabíamos lo que tenía en la cabeza el padre [Pepe]. El proyecto de él era unificar toda la villa, que se termine ese problema de que se mataban las bandas. ¿Cómo lo hizo? Trabajando con los más chiquitos. Yo tenía 14 años, 15, y me empecé a conocer con los chicos de Tres Rosas, detrás de la iglesia, Riachuelo, Zavaleta. Hoy tengo 38, tengo amigos por toda la villa y la camino de punta a punta. Lo solucionaron el problema, a largo plazo, (entrevista a Oscar “Coto” Fernández, 13 de septiembre de 2018).

“Maka” coincidió en cuanto a la idea de que el Estado funciona por plazos que entran en conflicto con cualquier empresa que requiera ser sostenida a lo largo del tiempo.

No se puede hacer, es imposible. Viene una persona copada, quiere hacer algo, pasan seis meses y no sabe si se queda o se va. Después los típicos problemas, echan a diez, las presiones. Cuando pasan dos años no queda más nada. En lo que es la estructura pública es así. Imaginate en cultura, (entrevista a “Maka”, 18 de julio de 2018).

Este planteo se ve ratificado por los señalamientos de Fernández en cuanto a que,

las formas administrativas que adquirieron esas políticas [entre los años 2007 y 2017] fueron mayoritariamente programas, de corta duración, que se fueron modificando con la llegada de las nuevas gestiones al poder, y no estuvieron configuradas desde los espacios cotidianos donde se experimenta y construye la vida cultural, sino desde ámbitos fragmentados del Estado, desconectados entre sí [...] (Fernández, 2020:11)

Lo que motivaba las críticas, más allá de la dificultad de sostener líneas de trabajo, se vinculaba también con el paulatino deterioro que con el paso de los años se fue haciendo visible en el centro cultural. Lili, directora de un jardín de infantes del barrio, contó que en 2014 “empezamos a traer a los pibes y a los padres con los chicos. Así la Casa de la Cultura pasaba a ser algo más como el teatro, la biblioteca, la muestra de arte. Vinimos como ocho veces en el año. Este era un lugar para explotar”. Recordó también que en esa época “la gente venía los fines de semana, porque había espectáculos todos los fines de semana”. Después, los espectáculos se fueron haciendo cada vez más esporádicos y se acabó la plata para los micros escolares. Eusebio, un artista y programador de videojuegos, consideró que la causa de la asfixia presupuestaria del centro cultural radicaba en que los políticos de turno no veían la necesidad de fomentar la cultura en un barrio como la Villa 21-24. “A veces no tenemos los fondos, bah, no tienen los fondos suficientes, no se le da la suficiente bola, porque yo creo que como es una villa pa’ qué le vamo’ a dar bola a la cultura en una villa’. Creo que es eso”.

En el mismo sentido, Gabriela Sennes explicó respecto de la actividad en los años posteriores a 2015,

Es que no hay mucha movida para venir. Esto se mantiene un poco por los talleres. No hay un peso, no tiene ni caja chica el director. Nosotros compramos las bombitas. Ya te digo, nosotros vamos a hacer una muestra de la puta madre, pero la vamos a garpar¹⁷⁷ nosotros. Una muestra bien hecha. Mirá que no es colgar cuadros. Es un laburo de la puta madre, se necesita toda una estructura, iluminación, (entrevista a Gabriela Sennes, 21 de junio de 2018).

A las/os habitantes del barrio no les era indiferente si la CCCP ofrecía cada vez menos espectáculos y actividades. Melody, una joven alumna del taller de Bachata, manifestó con angustia que “no están funcionando bien acá las cosas. A mí me da miedo que cierre la Casa de la Cultura. La pasaría re mal si la cierran”. En tanto Griselda, preceptora de la Escuela 6 D.E. 5, expresó que

Para mí, tendría que haber, como antes, obras fijas, no sé, como antes, todas las semanas había obras, los sábados para chicos, los domingos era para adultos, y eso lo teníamos como incorporado ya. Porque bueno, la gente común no puede pagar 500 mangos para ir al teatro. Que haya, que esté activo, que esté vivo, que se haga publicidad, que igual... como que interactúan un poco, digamos, en las distintas organizaciones, vienen y promocionan, no sé, una clase de teatro, (entrevista a Griselda Azul, 30 de septiembre de 2017).

¹⁷⁷ Forma coloquial de decir pagar.

Griselda añoraba las obras de teatro que ponía en escena la productora y que, como vimos anteriormente, obturaban la posibilidad de promover a artistas locales. Por otro lado, también consideró que faltaban actividades que sirvieran para generar cambios en la cultura del barrio, en los comportamientos de sus habitantes.

Un taller de violencia de género, pero en el sentido... estamos en un barrio donde hay muchos paraguayos, que son recontra machistas, y en los pibes también escuchás que está súper naturalizado que la mujer es una puta. Que haya talleres para pibes, que apunten a eso, a cambiar... Por ahí, no sé, hablar, yo ahora que soy tutora hablamos del género, y me sentí contenta porque sabían todo, qué era ser bisexual, homosexual, o queer como le dicen y no sabían definir heterosexual, (entrevista a Griselda Azul, 30 de septiembre de 2017).

Respecto de embarcarse en cambios culturales de largo alcance, en general existía consenso en cuanto a las bondades que tendría que los chicos del barrio fueran con frecuencia al centro cultural. “Acá un chico que viene a ver una obra es un cliente menos para el narcotraficante”, consideró Christian Arrieta. Sin embargo, para Oscar “Coto” Fernández seguía faltando algo que en su biografía para él fue muy positivo en la escuela a la que asistió: la convivencia con chicas/os de otros estratos sociales. Para el cocinero, desconocer al otro era lo que generaba la división entre el rico de “afuera” y el pobre de “adentro” de la villa. La convivencia desde la primera infancia sería el camino para superar los miedos y resentimientos que hacían tan compleja la relación entre las/os villeras/os y su entorno. Conocerse tendería el puente para sortear aquellas fronteras imaginarias.

Los pedidos apuntaban a un trabajo que se sostuviera a lo largo del tiempo. Las personas entrevistadas veían con decepción el deterioro y la falta de continuidad en iniciativas que apuntarían a alcanzar objetivos de largo plazo.

Hasta aquí un sucinto mapeo de las características que convertían a la Villa 21-24 en un barrio culturalmente prolífico y un repaso de los pareceres de algunas/os referentes culturales del barrio y de trabajadoras/es de la CCCP respecto del centro cultural que el Estado nacional instaló en la villa.

Tal como me fuera advertido, era ambicioso abarcar todas las actividades culturales que se desarrollaban en un barrio tan grande, denso y activo; prácticamente imposible recabar los diversos significados que le eran atribuidos al concepto de cultura. Existía toda una red barrial de espacios en los que se realizaban y fomentaban variadas actividades culturales “mezcladas” con otras prácticas como la militancia, el trabajo social, la religión, el deporte, etc. Este armado podía alimentar la CCCP

en tiempos de bienestar, o ser el motivo por el cual las/os habitantes de la Villa 21-24 se llevaban sus prácticas a otros reductos en épocas de vaciamiento.

Desarrollarse por fuera del centro cultural oficial no significaba prescindir del Estado. Las/os referentes culturales del barrio se habían vuelto verdaderas/os “cazadoras/es” (Merklen, 2000) en lo que a obtener subsidios, becas, ayudas-fomento refería. Sin embargo, también era preciso comprender que el circuito cultural de la Villa 21-24 lejos estaba de incluir a todo el barrio. Se trataba más bien de una suerte de “burguesía villera” que seguramente encontraba en este tipo de actividades, entre otros beneficios, el de la distinción, en términos de Bourdieu (1979). Para estas personas la cultura estaba estrechamente emparentada con la idea de progreso, en términos de ascenso social y de superar la situación de marginalización.

Estaban quienes veían en la diversidad cultural del barrio un enorme potencial para el turismo, para que el barrio se abriera a fin de ofrecer sus particularidades al mundo “exterior”. Otras personas estimaban especialmente las costumbres y valores que en la villa se encontraría preservadas y con cuyo contacto el resto de la ciudad podía beneficiarse. También este enclave era considerado un reservorio de artistas genuinas/os, exentas/os de las motivaciones que suelen primar en el exclusivo campo artístico. Sin embargo, la producción cultural local no se podía pensar desvinculada de la cultura consagrada, sobre la que las/os artistas barriales tenían opiniones que oscilaban entre la admiración y el reniego por su elitismo y academicismo.

En todos los casos la cultura era pensada como un vehículo que podía contribuir tanto al desarrollo económico como a la integración social. Lacarrieu (2010) señala que si la integración cultural se comprende únicamente desde un punto de vista económico “no produce necesariamente igualdades generalizadas”. En este sentido, eran precisamente las diversas actividades culturales, tal el caso de la restauración de una iglesia, las que podían aportar a nivel simbólico, tanto por su influencia en la subjetividad de las/os villeras/os, como en su visibilización desde una nueva perspectiva.

La CCCP era generalmente considerada una buena iniciativa, aunque fuera discutible la manera en la que se entendía la cultura y, consecuentemente, la forma en que se gestionaba el lugar. Una de las discusiones giraba en torno del vínculo entre las actividades que allí se desarrollaban y el mundo laboral. Entre los puntos de vista planteados, estaba el de que el centro cultural debía apuntar a la producción de bienes y servicios utilitarios que fueran más allá de la mera contemplación. Esto generaría salidas laborales y experiencias de aprendizaje -el mentado desarrollo económico y simbólico- que propiciarían el progreso al que muchas/os habitantes del barrio aspiraban. En este sentido, las expectativas coincidían con la ampliación del campo de acción de la cultura y su

progresiva vinculación con el desarrollo que identifica Bayardo (2008), aunque incluyendo también el factor de la integración social.

La indagación arrojó miradas que, de una forma u otra, cuestionaron el rol del Estado en lo que respectaba a la acción cultural. El afán regulador de todos los aspectos de la vida que lo caracterizaría fue considerado una limitante, una restricción para las particularidades y la creatividad de los individuos. Por otro lado, el centro cultural en la Villa 21-24 fue concebido y equipado con materiales y equipamiento de primera línea, “como un shopping”. Sin embargo, el efecto generado fue el de intimidación por la solemnidad y la sensación de vigilancia que emanaba el espacio. Las comparaciones con un hospital y hasta con una nave extraterrestre hablaban de una sensación de ajenez, de temor, que, seguramente, atentaba contra la afluencia de público y la expresión creativa, lo cual se acentuaría con el paulatino desfinanciamiento que sufrió el centro cultural. La recurrente metáfora del portal o del puente para unir el “adentro” con el “afuera” quedaba trunca porque el proceso de potenciar y dar a conocer lo que el barrio tenía para ofrecer no se daba.

Finalmente, algunas de las personas entrevistadas manifestaron cierta frustración por la incapacidad estatal de sostener proyectos de largo alcance. En el ámbito de la cultura, en el cual apoyar artistas y proyectos culturales, así como generar cambios en la manera en las que las/os villeras/os se perciben a sí mismos y son percibidos desde “afuera”, supone de plazos extensos. La dinámica política doméstica atentaría contra la planificación largoplacista. No obstante, en el centro cultural los talleres se mantuvieron a lo largo del tiempo, asimismo las visitas de las escuelas aledañas, lo que puede considerarse una apuesta a futuro. También había casos de residentes del barrio que lograron profesionalizarse en actividades vocacionales gracias a su labor en la CCCP. Sin embargo, la sensación que prevalecía en las/os referentes entrevistadas/os era la de una institución con un enorme potencial que no había logrado aún insertarse en el barrio de manera de poder cumplir con las expectativas que despertaba.

7. Epílogo

7.1 Diferentes modelos de políticas culturales.

Por un convenio de intercambio que mantenía la Universidad Nacional de San Martín (UNSaM) con la Universidad Friedrich-Alexander Erlangen-Núrenberg (FAU), pude acceder a una beca otorgada por el Centro Universitario de Baviera para América Latina (BAYLAT) a fin de realizar una estadía de investigación en Alemania con el objetivo de observar alguno de estos centros culturales en viejas fábricas que había mencionado Jorge Coscia. El cambio de contexto que supuso este viaje me permitió ver con mayor claridad las diferentes líneas respecto de la política cultural que se cruzaron en la Casa de la Cultura desde sus orígenes hasta el fin del período analizado.

El proyecto es impensable únicamente como iniciativa desde el barrio, del mismo modo que lo es como una política que tan sólo “bajó” desde el Estado. Como vimos, esta política cultural se forjó a partir de múltiples diálogos entre las/os actrices/actores y también de ideas respecto de la cultura y sus alcances. En este sentido, son relevantes diversos antecedentes que le sirvieron de referencia ya fuera al Estado como a las/los referentes culturales del barrio, ya que las mismas influyeron en las características que se le imprimieron a la acción cultural.

7.1.1 Malraux

Como resultado de un largo debate republicano en torno al papel del Estado con relación a la cultura, en 1959, en Francia, se creó el primer Ministerio de Asuntos Culturales. Durante sus primeros diez años fue dirigido por el escritor André Malraux, quien le dio a la cartera la impronta que, en gran medida, mantiene hasta el presente.

Existía, en ese entonces, una vocación civilizatoria, una “misión política y social de la cultura, que debe contribuir a fortalecer los vínculos sociales, a garantizar la igualdad a través de la centralización y a reemplazar el provincianismo mediante el fomento de una cultura universal” (Baltà Portolés, 2016). A fin de romper con la lógica conservadora de las bellas artes, el primer decreto que fijó la misión del Ministerio, el 24 de julio de 1959, estipulaba: “hacer accesibles las obras capitales de la humanidad, y ante todo de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la mayor audiencia a nuestro patrimonio, y favorecer la creación de obras de arte y del espíritu que lo

enriquezcan” (Négrier, 2005). Con ocasión del movimiento de mayo de 1968¹⁷⁸ llegaron las primeras críticas sustanciales al modelo impulsado por el ministerio. Se denunciaba el elitismo de la “democratización” llevada a cabo por el Estado (Baltà Portolés, 2016).

Sustentado por la convicción de que la cultura es, junto a los aspectos económicos y sociales, una de las dimensiones del desarrollo, un factor clave de la calidad de vida y de la plenitud individual y colectiva, el modelo de política cultural impulsado se caracterizaba por una fuerte intervención pública en pos de corregir desigualdades en el acceso a los bienes culturales (Baltà Portolés, 2016). En este sentido, una de las principales políticas de descentralización fue, en los años 60, la creación de las *Maisons de la Culture* (Casas de la Cultura), a las que Malraux calificó de “catedrales modernas”. El objetivo de esta política era el de brindar oportunidades de acceso a la alta cultura, basándose en principios de universalidad, polivalencia, pluralismo artístico y calidad. Al mismo tiempo, procuró construir la legitimidad del nuevo Ministerio a partir de su presencia territorial. Originalmente, se proyectó una Casa de la Cultura por departamento (en Francia son 101), aunque de hecho sólo se crearon 12 (Négrier, 2005).

La política cultural de Malraux fue una referencia para quienes idearon la CC y la red de centros culturales de la cual formaría parte. Al momento de finalizar el trabajo de campo, no se había instaurado otro espacio de características semejantes y el centro cultural del Estado nacional en la Villa 21-24 seguía siendo el único de su tipo.

7.1.2 Parques Biblioteca

El 31 de diciembre de 2006 se cortó la cinta del primer Parque Biblioteca en una de las comunas más vulnerables y estigmatizadas de Medellín, Colombia. En el marco del Plan de Desarrollo 2004-2007, la Alcaldía de Medellín desarrolló el proyecto estratégico Parques Biblioteca. Ubicados en barrios marginalizados, se trata de imponentes edificios de usos múltiples que integran servicios al ciudadano tales como las funciones tradicionales de una biblioteca, información local, fomento a la lectura, oferta lúdico-recreativa, actividades culturales, espacios para el encuentro, la participación comunitaria y el emprendimiento, además del espacio verde para el esparcimiento.

¹⁷⁸ Conocido como Mayo Francés, esta serie de protestas que se llevaron a cabo en Francia y, especialmente, en París durante los meses de mayo y junio de 1968, fueron iniciadas por grupos estudiantiles contrarios a la sociedad de consumo, el capitalismo, el imperialismo, el autoritarismo, desautorizando, en general, las organizaciones políticas y sociales de la época.

El objetivo de estos espacios es el de fortalecer el tejido social, funcionando como centros de desarrollo comunitario y local. A tal fin, no se replicó un modelo predefinido, sino que la creación de cada uno de los parques fue precedida de instancias de escucha y reconocimiento de las realidades de las comunidades que lo albergarían. Por otro lado, el sistema contaba con estadísticas que registraban la actividad de cada biblioteca y su uso por parte de la comunidad, a fin de poder evaluar y ajustar su funcionamiento.

El éxito de los parques biblioteca se debió, en gran parte, al hecho de que proporcionan una solución a medida para fortalecer las comunidades a través de servicios educativos y culturales¹⁷⁹. A su vez, los modernos edificios se volvieron referencias arquitectónicas de la ciudad. La premisa al concebir estos espacios fue la de brindar “lo mejor para los más necesitados”.

Estas bibliotecas han ayudado también a los miembros de la comunidad a crear una identidad y un sentido de inclusión entre los residentes de la ciudad, posibilitando dejar atrás una época signada por la violencia ejercida por los cárteles de la droga¹⁸⁰. Se trabajó en desarmar y resignificar imaginarios asociados a historias de violencia y conflicto. “Un ejemplo es el caso del Parque Biblioteca La Ladera, que se construye en los vestigios de lo que por muchos años fue la cárcel de hombres, que pasó a ser un terreno baldío que en repetidas ocasiones recibió los cuerpos arrojados como resultado de las rencillas de grupos armados”, manifestó Luz Estela Peña, coordinadora distrital del Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín y el Área Metropolitana¹⁸¹.

Esta y otras iniciativas motivaron que, en 2013, Medellín fuera galardonada como “ciudad más innovadora del mundo” por parte del Citigroup, el Urban Institute y The Wall Street Journal. Estaba consolidada la visión de que la cultura podía ser un recurso (Yúdice, 2002) útil para propiciar el desarrollo (Bayardo, 2016) en economías basadas en la creatividad de los individuos.

La idea de instalar edificios públicos vinculados a la cultura y la educación para perseguir objetivos de integración urbana y social, así como el lema “lo mejor para los más necesitados” fueron aspectos que Coscia y Ramos tuvieron presentes a la hora de darle forma al principal centro cultural de la Villa 21-24.

¹⁷⁹ <https://blogs.iadb.org/ciudades-sostenibles/es/la-inversion-social-en-los-parques-biblioteca-de-medellin/>.

¹⁸⁰ <https://www.infotecarios.com/parquesbiblioteca/#.Yi46VXrMLIU>.

¹⁸¹ http://mapeal.cippec.org/?page_id=2500.

7.1.3 Cultura Libre

Gilberto Passos Gil Moreira, más conocido como Gilberto Gil, es un cantante, guitarrista y compositor bahiano que ejerció el cargo de ministro de Cultura de Brasil entre 2003, con la asunción de Lula Da Silva como presidente, hasta 2008, cuando lo sucedió su viceministro, João Luiz “Juca” Silva Ferreira. Este sociólogo y político, también bahiano, asumió el cargo entre agosto de 2008 y diciembre de 2010, al finalizar el mandato de Lula Da Silva. Luego, tendría un segundo período al frente de la cartera de Cultura entre diciembre de 2014 y mayo de 2016, durante la presidencia de Dilma Rousseff.

Ambos ministros se convirtieron en referentes a nivel internacional en lo que se refiere a la ejecución de políticas públicas para una Cultura Libre. Esto es, políticas orientadas a construir una “cultura nacional” promoviendo en cada país el desarrollo de las bellas artes y la alta cultura de manufactura local¹⁸². Este enfoque, a su vez, planteaba una ofensiva contra los dispositivos de la propiedad intelectual, estableciendo, entre otras cosas, que toda la cultura producida con fondos o ayudas estatales fuera de libre acceso y reutilización. Las culturas y sus manifestaciones eran asumidas como un bien universal y como un pilar efectivo del desarrollo humano y social¹⁸³.

Con el propósito de “crear las condiciones de acceso universal a los bienes simbólicos, las condiciones de creación y producción de bienes culturales”¹⁸⁴, en 2004 tomó forma el Programa Cultura Viva Comunitaria. Esta iniciativa debía fomentar y valorar circuitos culturales ya existentes por medio de acciones de articulación y de transferencia de recursos para organizaciones de la sociedad civil. En este marco, se impulsaron políticas como Puntos de Cultura, que luego fue replicada por otros países de Latinoamérica. Este programa, creado bajo la gestión de Gilberto Gil y profundizado con Juca Ferreira, consistía en apoyar, a través de dinero e/o infraestructura, a iniciativas culturales diseminadas por todo el territorio y en especial en las comunidades más vulnerables. Los apoyos estaban dirigidos a manifestaciones culturales de todo tipo, evitando restringirlos únicamente a la “alta cultura”. Otra iniciativa que apuntaba a la democratización cultural, ésta impulsada por Juca Ferreira, fue Vale Cultura, una tarjeta de consumo cultural diseñada para subsidiar el acceso a la cultura de las/os trabajadoras/es y de los sectores de más bajos recursos.

¹⁸² <https://www.articaonline.com/2014/08/politicas-publicas-para-una-cultura-libre-tema-2-encirc14/>.

¹⁸³ <https://www.economiasolidaria.org/actividades/eventos-1er-congreso-cultura-viva-comunitaria-bolivia/#:~:text=La%20Cultura%20Viva%20Comunitaria%20es,bien%20universal%20de%20los%20pueblos>

¹⁸⁴ Cultura, Contratapa, 12 de enero 2003, Página/12 (<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-15200-2003-01-12.html>).

Para Jorge Coscia la política de Cultura Libre brasilera fue un importante modelo a seguir. Junto a Víctor Ramos consideraban de capital importancia fomentar una “cultura nacional” en detrimento de la aculturación por parte de los países centrales (especialmente los EE.UU.). En la Argentina el Programa Puntos de Cultura fue replicado a partir de 2011 y marcó el clima de época en lo que a políticas culturales estatales refería. Desde 2007 (durante la gestión de José Nun al frente de la Secretaría de Cultura), año en que se le otorgó fuerza de ley a la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005, parecieron tomar impulso las ideas que vinculaba a la democratización cultural con el desarrollo social. Es en este contexto que puede entenderse la concreción de un proyecto como lo fue la CCCP.

7.1.4 Candeal

Candeal es uno de los barrios más antiguos de Salvador de Bahía, Brasil. Rodeado de distritos de clase media y alta, en sus comienzos habría sido un quilombo, reducto en el que se refugiaban esclavos cimarrones escapados. Con el tiempo se fue convirtiendo en lo que actualmente se conoce como favela. El lugar habría sido un bastión de narcotraficantes y signado por la violencia.

En Candeal nació y se crió Antônio Carlos Santos de Freitas, más conocido como Carlinhos Brown, reconocido cantante, percusionista, compositor y productor musical. En 1986 este joven había cosechado tal fama, que Caetano Veloso, uno de los más importantes cantautores brasileiros, lo convocó para su gira de presentación internacional del disco *Estrangeiro*. Era la primera vez que Carlinhos viajaba al extranjero. Fueron ocho largos meses alejado de su comunidad.

A su regreso a Candeal, una noche vio morir a varios jóvenes con quienes jugaba durante la infancia en una redada policial. Después de este episodio consideró que, de no haber sido por la música, él mismo podría haber terminado como ellos. Esta reflexión lo llevó a decidir gastar todo el dinero que había ganado durante la gira en tambores que donaría a su comunidad.

Carlinhos comenzó a involucrarse activamente en mejorar, a partir de la cultura, las condiciones de vida en su barrio. Invitó a las/os habitantes a soñar el Candeal ideal para cada uno ellos. Con el tiempo logró que se fuera afianzando el sentido de pertenencia y el amor por el barrio entre sus moradores. Como parte de un gran número de iniciativas, en 1994 fundó Pracatum, una escuela de percusión que en un principio albergaba a personas de Candeal, y luego, ya habiendo ganado enorme reconocimiento, abrió sus puertas a todas/os. No tardó en darle forma a Timbalada, una verdadera legión de percusionistas salidos en gran parte de su “laboratorio” bahiano. De esta manera, le brindaba

una salida laboral a sus alumnas/os de Pracatum. A este tipo de dinámica apuntaba Gustavo Ameri, director de la CCCP entre 2016 y 2019, cuando señalaba que era necesario dar la “vuelta de rosca” que permitiera que el centro cultural se convirtiera en una usina de artistas y de oportunidades laborales para estas/os artistas.

Pero en Pracatum no sólo se aprendía percusión. Se enseñaban también otros instrumentos y, lo que su creador consideraba aún más importante, se daban clases para la formación de líderes barriales y de revalorización barrial. La transformación se pensaba de “adentro” hacia “afuera”. Es decir, empezando por los habitantes de Candéal y luego invitando a las personas de otros lugares a ser parte. Los resultados de este proceso, entre los que se cuenta la erradicación de armas y drogas, dieron pie a que se hablara de “el milagro de Candéal”.

Además del conservatorio de música, había un centro de salud, un estudio donde, atraídos por las batucadas y el nivel de los músicos, iban a grabar artistas de todos los continentes, entre otros. La música y la riquísima cultura bahiana funcionaron como un motor para todo tipo de iniciativas que fortalecieron la autoestima de las/os habitantes de Candéal y les dio la certeza de que la realidad podía ser transformada, de que un futuro mejor era posible.

En el documental “El milagro de Candéal” (Trueba, 2004), es mostrada la construcción de una plaza como ejemplo de la autogestión de las personas del barrio. Ellas mismas diseñaron y construyeron juntas el espacio. La película muestra una entrevista a Gilberto Gil quien pondera la iniciativa de jóvenes como Carlinhos y, ya hablando desde su rol de Ministro de Cultura de Brasil, considera que el Estado no debe hacer cultura sino vigorizar esta energía que emana de la sociedad civil.

Es a procesos de este tipo a los que apuntaban “Maka” y Mario Gómez, entre otras/os referentes culturales de la Villa 21-24. Empezando por la revalorización del barrio, por tomar conciencia de sus potencialidades, mejorarlo desde “adentro” para así propiciar canales de intercambio y encuentro con el “afuera”. El primer desafío era lograr que las/os jóvenes no tuvieran como mayor expectativa lograr abandonar la villa, sino inculcarles que era necesario que la comunidad se uniera para, de forma conjunta, mejorar su lugar de residencia.

7.1.5 Kulturwerkstatt auf AEG

“En Alemania lo había visto tempranamente, en los años 90. Era impresionante, donde había una fábrica abandonada te ponían un centro cultural”, comentó Coscia en cuanto a otra de las fuentes de inspiración para instalar un gran centro cultural en los galpones de la Villa 21-24.

Gracias a la mencionada beca pude pasar alrededor de dos meses en la ciudad de Núremberg, donde se encuentra un centro cultural llamado “Kulturwerkstatt auf AEG”. Desde lo visual inmediatamente percibí similitudes con respecto a mi objeto de estudio principal, la CCCP. Los pisos de porcelanato blanco, el auditorio, los salones para talleres, incluso vi un tipo de sillas que eran las mismas que había también en el centro cultural de la Villa 21-24. Por otro lado, su nombre, “Kulturwerkstatt auf AEG”, remitía a un taller cultural que se encontraba emplazado en parte de la vieja fábrica de AEG, una empresa que producía allí electrodomésticos. El oeste de Núremberg y el este de la ciudad vecina Fürth, fueron hasta principios de los años 2000 una pujante zona industrial con inmensas fábricas como las de Quelle, Grundig o la propia AEG. Durante la primera década del nuevo milenio la mayoría de estos descomunales edificios quedaron abandonados. AEG funcionó allí hasta que, en 2007 y después de ser adquirida por Electrolux, mudó la fabricación a Italia y Polonia. Stefanie Dunker, directora de la Oficina de Cultura y Ocio de la ciudad de Núremberg, contó que, a pesar de una larga e intensa lucha, las/os trabajadoras/es no tuvieron otra opción que conformarse con la indemnización más alta de la historia industrial alemana.

Cuando una empresa abandona un distrito, no sólo quedan los desempleados. Se pierde toda una infraestructura. Cierra la panadería de a la vuelta, el carnicero, la tintorería... Es como una ola que va cerrando todo, y la gente tienen la sensación de que el asunto va cuesta abajo, (entrevista a Stefanie Dunker, 18 de febrero de 2020).

Podemos recordar en este punto los planteos de Zarlenga y Marcús (2014) respecto a las medidas que tomaron muchas ciudades que dejaron de ser enclaves de la industria pesada y debieron reinventarse para paliar la desocupación y el deterioro urbano.

La cultura se empieza a utilizar aquí con un sentido muy diferente, como un bien o un servicio que puede reportar un beneficio económico directo para las ciudades, sea como imagen de ciudad (branding) para el atractivo turístico o como industria o sector (industrias creativas) para el desarrollo económico, (Zarlenga y Marcús, 2014:36).

Kulturwerkstatt auf AEG fue pensado como un “catalizador del desarrollo humano” (Yúdice, 2002), así lo marcaban los lineamientos claramente establecidos en cuanto a cuáles eran sus metas y cómo debían ser alcanzadas. Los mismos se enmarcaban en lo que en Alemania se denomina sociocultura. Según explicaron las personas a las que entrevisté allí, existía un amplio consenso respecto de que el Estado tiene la obligación de promover la cultura. Esto, a pesar de que la Constitución del país no hace referencia a objetivos estatales en cuanto al fomento cultural (Parlamento Federal Alemán, 2011). La sociocultura comenzó a tomar forma luego de la Segunda Guerra Mundial. Tras el funesto

régimen nacionalsocialista (de 1933 a 1945), Alemania (la República Federal) debía construir un régimen político democrático y, para que esto se sostuviera en el tiempo, era imperioso “democratizar” a la sociedad. En este sentido, la sociocultura rápidamente se convirtió en “un pilar indispensable de la democracia” (Asociación Federal de Centros Socioculturales, 2017). Esto recuerda a los planteos de Wortman (2017) o Rabossi (1998) en cuanto al rol del Programa Cultural en Barrios durante la transición democrática en Argentina.

En 1951, Theodor Jeuss, en ese entonces presidente de la República Federal de Alemania, expresó su presunción en cuanto a que “con la política no se puede hacer cultura, pero tal vez con la cultura sea posible hacer política”. Esta idea sentó las bases de lo que luego serían las directrices de la sociocultura. En la ciudad de Núremberg esta corriente tomó especial relevancia a partir de 1964, con la asunción de Hermann Glaser a cargo de la Comisión de Cultura, quien proponía considerar a la cultura como un derecho civil. Bajo el lema “cultura para todos” inauguraría lo que se dio a llamar la “Nueva Política Cultural”. “Básicamente se trataba de democratizar la cultura y ampliar la participación hacia toda la sociedad”, explicó Stefanie. Se debatían sobre si acaso no es cada persona un/a artista.

En este marco de democratización de la cultura comenzaron a crearse las llamadas “tiendas culturales” en la ciudad de Núremberg. Se trataba de espacios en los que se brindaban diversos talleres y espectáculos para promover la cultura local. “Aquí tenemos una larga tradición en lo que refiere a las tiendas culturales. En otras ciudades también las hay, pero es raro que pertenezcan a la ciudad. Eso es algo muy propio de Núremberg”. Cada una de estas tiendas tiene sus propios objetivos y maneras de trabajar, pero en general apuntan a promover la multiculturalidad y el desarrollo social. En el caso de Kulturwerkstatt auf AEG, se agregaba como línea de trabajo la integración urbana de esta área que quedó un tanto relegada con respecto al resto de la ciudad.

Más allá de programar una oferta interesante de actividades y espectáculos, quienes dirigían el centro cultural eran conscientes de que también debían “ir hacia la gente”. Esto significaba, por un lado, tener muy presentes sus gustos y preferencias, desde lo que refirió a la estructura del espacio y su mobiliario, hasta los espectáculos que se ofrecieran; y por el otro, lograr colar nuevos consumos en sus vidas cotidianas, como por ejemplo mediante un concierto de música clásica en la planta de tratamiento de aguas residuales que tenía una linda pradera por la que transitaban muchas personas a diario. Subyacía la idea extensionista, en términos de Rubinich (1993), de que, en este contexto socialmente desfavorecido por los altos índices de desempleo y los antecedentes migratorios, resultaba valioso ofrecer bienes culturales tradicionales, como lo es la música clásica, que diferían de los consumos habituales de esta población.

Eran pocas las actividades que organizaba íntegramente el Kulturwerstatt. Por lo general se asociaba con otras organizaciones y oficiaba más que nada de facilitador, poniendo a disposición el espacio y los elementos técnicos, potenciando la difusión, aportando experiencia y conocimientos profesionales. Respecto de cómo un centro cultural de este tipo podía promover el desarrollo, su directora utilizó como ejemplo el Festival de Jazz de la ciudad de Núremberg.

El festival comenzó con una sala que tenía 100 asientos. Era un grupo de músicos jóvenes que lo único que querían era hacer un jazz diferente. No había un festival de jazz en la ciudad. Mientras tanto la cosa se ha vuelto enorme, tiene fama, apoyo financiero, le prestan la ópera para hacer allí uno de los conciertos, incluso acaparó el interés de la Unión Europea que tiene un proyecto de investigación y desarrollo al respecto. Creo que fue importante que acompañáramos a este grupo de artistas. Se han vuelto más y más profesionales y para mí éstas son historias de éxito. Cuando acompañamos a personas culturalmente activas a profesionalizarse. Al principio eran un grupo de músicos que querían que existiera aquí un festival de jazz. Hoy en día es un grupo de músicos que tienen un festival superprofesional con patrocinadores, con la Radio Bávara como socia, y nuestra casa, por supuesto. Al principio ocupaban sólo una pequeña sala, pero actualmente casi que acaparan el lugar; todos los conciertos para niños que se realizan antes del festival tiene sede aquí. De repente, esto ha tomado una magnitud que hace siete años ni siquiera imaginaban, (entrevista a Stefanie Dunker, 18 de febrero de 2020).

Posiblemente a historias como ésta apuntaban quienes imaginaron y/o dirigieron el centro cultural en la Villa 21-24. Dinamizar una zona marginalizada de la ciudad, vincularla con su entorno, promover las expresiones culturales existentes en el barrio y brindar oportunidades de crecimiento profesional y económico.

7.1.6 Caacupé

La historia de la Villa 21-24 se caracteriza por “la religiosidad popular como sustento de una cultura y como fuerza frente a la desesperanza y la marginalización” (Arteta, 2016). Ubicada en el corazón del barrio, la Parroquia Nuestra Señora de Caacupé “trabaja a favor de la evangelización y la promoción social de su gente”¹⁸⁵. Comenzó a funcionar en 1987, pero ya desde antes, cuando aún se trataba de una vivienda prefabricada inaugurada por el padre Daniel de la Sierra, motorizó una intensa

¹⁸⁵ <http://www.sin-paco.org/index.php/espacio-cacupe/>.

actividad comunitaria. A principios de los años 80, por ejemplo, habitantes del barrio llevaron a cabo obras tales como la red de agua potable o el zanjeo de desagüe.

Cuando en 1997 José María Di Paola, conocido como padre "Pepe", llegó para hacerse cargo de la parroquia, el panorama en la Villa 21-24 era desolador. La violencia reinante hacía que fuera imposible transitar de un sector a otro de la villa sin riesgos. Ante esta realidad, decidió construir ermitas y capillas en cada sector del barrio para crear así espacios de reunión. Su intención era que la gente no tuviera que acercarse a la Iglesia, sino que la Iglesia se trasladara a cada sector del barrio. Al momento de finalizar esta investigación, la parroquia contaba con 13 capillas, un centro de recuperación de adictas/os, una escuela de oficios, un colegio secundario, hogares de ancianas/os y adolescentes y comedores comunitarios.

El padre "Pepe", y Arteta (2016) coincide, consideró que traer la imagen de la Virgen Nuestra Señora de Caacupé desde el Paraguay fue un evento de enorme importancia para lograr la pacificación del barrio. "[Las/os habitantes] empezaron a participar y a perder ese miedo porque fue como volver a sus raíces culturales y de fe. Esto los movilizó en un sentido positivo extraordinario", comentó "Pepe".

Tal como manifestó el cocinero "Coto" Fernández, "Pepe" consideraba indispensable trabajar con las/os jóvenes para paliar problemáticas como la violencia, el consumo problemático de drogas y la delincuencia. En un principio el párroco contactaba a estas/os chicas/os con los organismos estatales pertinentes como la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia (SENAF) o la Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas (SEDRONAR), entre otros. Esto se habría manifestado como insuficiente, por lo que surgió la idea de recibir allí a quienes pedían ayuda para dejar el consumo de drogas. Las/os jóvenes podían pasar la tarde realizando actividades y con un acompañamiento que les permitiera dar los primeros pasos, mientras se buscaba una institución que los recibiera.

Luego, la parroquia comenzó a ir en busca de las/os chicas/os que necesitaban ayuda. En contra de la lógica habitual del sistema de recuperación de adicciones, que se basa en que las personas con consumos problemáticos deben pedir ayuda, "Pepe" y sus colaboradores recorrían el barrio en una Traffic porque resultaba positivo cuando las/os jóvenes "se dan cuenta de que son importantes para alguien, que los va a ir a buscar cuando estén mal y que no los va a juzgar". Caacupé era mucho más que un edificio con las puertas abiertas para quien quisieran ingresar. Se trataba de una institución que se acercaba a las personas para brindarles compañía y contención. La parroquia ofrecía iniciativas que acompañaban a las/os habitantes de la Villa 21-24 desde la primera infancia hasta el final de sus vidas. Tenía respuesta ante situaciones acuciantes, como el consumo problemático de drogas, pero

también apuntaba al largo plazo, con proyectos como Escuela de Vida, que el padre “Pepe” implementó para apaciguar a los jóvenes del barrio. A su vez ofrecía talleres que brindaban desde espacios de sociabilización, hasta salidas laborales, pasando por entornos de expresión, de entretenimiento y distensión.

La parroquia y los curas villeros eran un punto de referencia ineludible en el barrio. Antes de instalar la CC, Ramos y Coscia le pidieron consejos al padre “Pepe” sobre dónde ubicar el centro cultural y qué características consideraba debía tener. En sus inicios, incluso, imitó algunas de las prácticas de la parroquia, como la de ir a buscar a los chicos para contenerlos. Luego, las sucesivas direcciones mantuvieron un estrecho vínculo con el padre Lorenzo “Toto” de Vedia. Sin embargo, los tiempos del centro cultural estatal se rigieron por las vicisitudes de la política, lo cual dificultó llevar adelante planes de trabajo de largo alcance como los requieren muchas de las temáticas que pretendió abordar.

8. Conclusiones

Un edificio de estas características, de esta estructura, no tenés. Tenés centros culturales, comedores, pero no que dependan directamente del Estado. Con lo cual la Casa te permite un potencial de desarrollo de políticas públicas, sobre la base de la vulnerabilidad de las personas, para poder generar proyectos que mejoren, entre comillas. Si no mejoran la economía y otros aspectos, difícilmente la cultura pueda dar cambios paradigmáticos. Pero sin duda que hoy, las personas que atraviesan la Casa tienen una vida distinta que sin la Casa. Yo no creo que cambie el barrio la Casa, pero sí cambió la vida de las personas (entrevista a Gustavo Ameri, 27 de diciembre de 2017).

Luego de un momento de sorpresa y fascinación producto de la primera impresión que me causó la CCCP y las potencialidades que imaginé tendría un espacio de estas características, llegó el desencanto al interiorizarme sobre las dificultades que desde los orígenes aquejaron al proyecto y los pormenores de la situación que atravesaba en aquel momento. Esta desilusión moldeó una de las preguntas que dieron lugar a esta investigación, ¿qué pasó para que un proyecto tan interesante y promisorio desembocara en la situación deslucida y frustrante en que se encontraba durante mi trabajo de campo?, y es el motivo del tono principalmente pesimista. No obstante, con el correr de la investigación, y no sin dificultad, me fue posible interrogarme también cuáles eran las expectativas que derivaban en la sensación de decepción. Son muchos los aspectos a ponderar e, indudablemente, con sus vicisitudes a cuestas, como señaló Gustavo, fue y sigue siendo una poderosa herramienta de transformación.

Las reflexiones finales se dividen en tres ejes que recorren transversalmente las etapas en las que dividimos la existencia del centro cultural, desde su concepción hasta fines del año 2019. Estos son, la historicidad política que determinó las características que fue adquiriendo a lo largo del tiempo, consideraciones sobre el funcionamiento del Estado y, finalmente, particularidades de las políticas culturales y las concepciones de cultura subyacentes durante el período analizado. Dichos ejes dan la pauta de los principales aprendizajes que extrajimos de esta investigación.

8.1 Historicidad política

La CCCP ofició de ventana para observar la política nacional en el período analizado. Las tres etapas que identificamos desde la concepción del centro cultural hasta fines de 2019, delimitadas por cambios en la dirección de la institución y también por las particularidades que cada una de ellas le

imprimió al espacio, se condicen con períodos de la política nacional, cada uno también con rasgos propios.

8.1.1 “Pejotización”

La primera etapa que identificamos comprende desde que se firmó el acuerdo entre el Gobierno de la Ciudad y el de la Nación para la cesión del viejo galpón, lo que permitió que se pusiera en marcha el proyecto de la Casa de Cultura Villa 21-24 Barracas, hasta ocho meses pasada su inauguración. En realidad, es preciso rastrear los antecedentes de esta empresa en el conflicto entre el gobierno nacional y el capital agropecuario en 2008, crucial para dar inicio una nueva fase del kirchnerismo.

El gobierno de Néstor Kirchner, inicialmente, y posteriormente también los de Cristina Fernández, persiguieron una reconstrucción de la nación en el plano cultural en base a un revisionismo histórico que buscaba saldar dos deudas: los derechos humanos y la inclusión social. En el año 2008, con una crisis financiera internacional como marco, se dio una feroz puja distributiva con el capital agropecuario que redundó en una derrota del Frente para la Victoria en las elecciones legislativas de 2009. Frente a esta situación, el kirchnerismo comenzó un proceso de reafirmación de su propia identidad que, después de la “transversalidad” con la que Néstor Kirchner había construido un nuevo orden político hegemónico, reubicó el centro de gravedad del Frente para la Victoria en el Partido Justicialista (PJ). En este marco, y con la premisa de profundizar la “batalla cultural” encarada desde 2003, fue reemplazado el Secretario de Cultura José Nun con Jorge Coscia, el primer militante peronista en ocupar este cargo durante el kirchnerismo. La consigna era jerarquizar el rol que la cultura jugaría para apalancar el proyecto nacional. Particularmente en la ciudad de Buenos Aires, el gobierno necesitaba disputarle el poder al opositor partido PRO, cuyo afianzamiento le estaba permitiendo proyectarse al resto del país.

A partir de 2009 se pusieron en marcha políticas de reconocimiento de derechos de mucho peso simbólico y político como la Ley de Servicios Audiovisuales y la Asignación Universal por Hija/o, en 2009, la de Matrimonio Igualitario, en 2010, o la de Identidad de Género, en 2012, entre otras tantas. Por otro lado, en 2010 se dieron los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo, una instancia adecuada para erigir emblemas de la gestión que contribuyeran a legitimarla. Se llevaron a cabo fastuosos eventos y se inauguraron megaproyectos de carácter cultural tales como la muestra de arte, ciencia y tecnología llamada Tecnópolis, en 2011, el Centro Cultural Kirchner, en 2015, y la Red Nacional de Casas del Bicentenario. Esta política fue el primer eslabón de lo que luego se transformaría en la Casa de la Cultura.

Por su parte, en la Villa 21-24, se replicaba la contienda entre el Frente para la Victoria y el PRO. En 2012 hubo elecciones vecinales y por el oficialismo se presentaban dos listas kirchneristas; la Azul y Blanca, de La C mpora, y la Multicolor, vinculada con Patria Grande, la agrupación política encabezada por Víctor Ramos, que finalmente resultó ganadora. Tras el sofoc n de 2009, en los años posteriores el proyecto del gobierno nacional volvió a robustecerse y a consolidar su hegemonía política, lo cual implicaba también incrementar su presencia territorial.

8.1.2 “Camporizaci n”

La segunda etapa en la Casa de la Cultura se inicia en mayo de 2014, con la jerarquización de la Secretaría de Cultura al rango de Ministerio, y el reemplazo de Jorge Coscia por Teresa Parodi al frente del mismo. Motivaron estos cambios especialmente las elecciones presidenciales de 2011 y las legislativas de 2013. En ambos casos el Frente para la Victoria se vio respaldado por los resultados y fortalecido para profundizar el rumbo. Esto llevó a que el kirchnerismo se volcara cada vez más sobre sus propios cuadros políticos y negara sostener alianzas con fuerzas que no reconocieran su absoluta primacía.

El fuerte énfasis en la identidad kirchnerista derivó en el surgimiento de numerosas agrupaciones que canalizaban la militancia desde el Estado con eje en la figura de la presidente. La más notoria era La C mpora. Esta agrupación se reapropi  de la tradición iconográfica y emocional peronista, pero sin formar parte del partido, lo que generaba encono en sectores históricos del PJ. A partir de 2010, la disputa entre La C mpora (apoyada por el gobierno) y las redes tradicionales del PJ fue en aumento. A pesar de su creciente injerencia en todos los ámbitos del Estado, para 2014 la agrupación juvenil oficialista aún no tenía presencia en la Secretaría de Cultura. El cierre sobre sí mismo, que implicó la exclusión de aliados y fuerzas cercanas, y la “camporizaci n” del gobierno se fueron radicalizando con los triunfos electorales y, especialmente, con miras a las presidenciales de 2015.

Durante este período se profundizaron políticas de reconocimiento de derechos y empoderamiento popular. En 2011 se había implementado el Programa Puntos de Cultura. Esta política, procedente de Brasil, se proponía brindar las herramientas necesarias para que las/os agentes culturales pudieran profesionalizarse. Similares objetivos perseguía el Programa de Promotores Culturales Comunitarios. Se trataba de jóvenes que recibían una formación y un sueldo para relevar las actividades culturales que se realizaban en las diversas “comunidades en situación de vulnerabilidad social” y mediar entre éstas y el Ministerio de Cultura. Estas iniciativas se enmarcaron en el Programa Nacional de

Fortalecimiento de la Cultura Popular, que apuntaba darle mayor protagonismo a la cultura que emanaba de los barrios, tal como era entendida la cultura popular.

Ante el escenario de disputa entre el PJ tradicional y las agrupaciones kirchneristas, con La C mpora como la más emblemática, puede cuestionarse la polarización entre kirchnerismo y antikirchnerismo que se presentaba en particular desde los medios masivos de comunicación. Más allá de los matices del arco político argentino de aquel entonces, el propio Frente para la Victoria estaba integrado por sectores que, a partir de su sensación de despojo, se mostraban crecientemente críticos con la distribución de poder al interior del partido, e incluso replicaban las críticas que desde la oposición se le hacían a la “juventud oficialista”.

Las luchas al interior del Frente para la Victoria de cara a las elecciones presidenciales de 2015 tuvieron su correlato en el centro cultural oficial de la Villa 21-24. La disputa en cuanto a quiénes representaban al verdadero peronismo estaba latente, tácita. El desplazamiento de Coscia de la hasta entonces Secretaría de Cultura y de las/os integrantes de Patria Grande del centro cultural para ocupar estos espacios con camporistas desencadenó una violenta reacción por parte de las huestes de Víctor Ramos que llegó hasta la toma del Ministerio de Cultura, quedando la ministra Teresa Parodi atrapada en su despacho. Este episodio significó la ruptura de la amistad que un a a Ramos y Coscia, quien por ser visto como un traidor pasó de ocupar un lugar central en el kirchnerismo a convertirse en un paria.

8.1.3 Diferenciarse del kirchnerismo

Tras resultar vencedor en la segunda vuelta de las elecciones presidenciales, a fines de 2015 asumió la presidencia el hasta entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Mauricio Macri. El triunfo de la alianza Cambiemos, una coalición de centroderecha, significó la vuelta a la lógica neoliberal contra la que el kirchnerismo había librado la “batalla cultural”. En nuevo gobierno llegó con la intención de marcar una ruptura y diferenciarse del antecesor. Por un lado, la soberbia, que opositores e incluso desde el propio PJ le achacaban al gobierno de Cristina Fernandez, ser a reemplazada por la búsqueda de consensos. Esto en el marco del sentido común neoliberal y su imaginario homogeneizante. Por el otro, la premisa era ahorrar, ajustar un Estado presuntamente sobredimensionado por años de un estatismo que habr a impedido el correcto funcionamiento del mercado. La reducción de presupuesto se hizo especialmente palpable en el Ministerio de Cultura, que incluso fue degradado a Secretaría en 2018.

En línea con las acusaciones respecto de las/os militantes de La C mpora que ocupar an cargos públicos sin la idoneidad necesaria e, incluso, que cobrar an sin siquiera presentarse a trabajar, el gobierno macrista asumió con la idea de desvincular a los así llamados “ñoquis”. En muchos casos se dio, por tanto, una profecía autocumplida en el sentido de que, el gobierno desfinanciaba áreas que consideraba no funcionaban correctamente o que insumían demasiados recursos. En consecuencia, estas áreas se vieron impedidas de funcionar correctamente, sus trabajadoras/es carecían de elementos para trabajar, por lo que eran convertidas/os en redundantes. O en palabras de Tito Arrieta, “te arrincona y no te deja hacer nada, ‘convertite en ese ñoqui que queremos que seas’. De esta manera se justificaba el achique y debilitamiento del Estado.

Sin embargo, no era posible reemplazar a la totalidad de la planta de empleadas/os, por lo que, al menos en el caso de la cartera de Cultura, las/os funcionarias/os de primera línea aparecían en cierta manera como una fuerza de ocupación. Bastaba ver los adornos en los escritorios de las oficinas del Ministerio para comprender que la mayoría de las/os empleadas/os estaban identificadas/os con el kirchnerismo. En el centro cultural de la Villa 21-24, y tras algunos intentos fallidos, el gobierno le asignó el cargo de director a una persona que venía trabajando en el Ministerio desde fines de 2014. Si bien no era militante kirchnerista, lejos estaba de simpatizar con el gobierno de Cambiemos. Similar fue el caso con el rol de Coordinación de los Talleres, en el que se mantuvo a Eugenia Nogueira, ella s  militante de La C mpora. Recordemos que el Estado no funciona como un ente monolítico, sino que est  en un constante y complejo proceso de definición que nunca está plenamente constituido.

En áreas como Cultura, el nuevo gobierno tuvo que balancear la factibilidad de trabajar con empleadas/os afines con la necesidad de sostener las políticas con colaboradoras/es contrarias/os en términos ideológicos. La situación en general no era sencilla para las/os funcionarias/os que llegaron de la mano del nuevo gobierno -Paola Gallia definió la Dirección Nacional de Diversidad y Cultura Comunitaria que presidía como un hormiguero con hormigas negras y coloradas más malas- pero tampoco lo fue para las/os trabajadores. Estas/os debían decidir si sostener un empleo, muchas veces muy significativo, o negarse a colaborar con una gestión que no las/os representaba. En el caso de la CCCP, este sostenimiento de la política para las/os trabajadoras/es se tradujo en frustración e impotencia por la falta de recursos para poder llevar a cabo su labor.

Al tiempo que en el barrio el macrismo perdía las elecciones para la Junta Vecinal en 2018, las cuales se adjudicó una lista de unidad del justicialismo en lo que podía leerse como un anticipo de lo que suceder a a nivel nacional al año siguiente, se concretó el presagiado traspaso del centro cultural al Ministerio de Educación de la Ciudad. Esto significaba un rebajamiento del carácter del centro

cultural a un apéndice del sistema educativo de la Ciudad, una ratificación burocrática de lo que de hecho ya sucedía.

8.2 El Estado

8.2.1 “Estado posible”

El proyecto para arribar a lo que fue la Casa de la Cultura comenzó como la construcción de una sede en el marco de lo que sería la Red Nacional de Casas del Bicentenario. Pero las Casas del Bicentenario, según Víctor Ramos, estaban pensadas como fortalecimiento institucional de las casas provinciales, y esto no era lo que él y muchas/os vecinas/os deseaban para este espacio. Por lo que el proyecto comenzó con ciertas características, que con el correr del tiempo se fueron actualizando a partir de la intensa participación desde el barrio, es decir, descentralizando el rol del Estado. Así tomó forma el edificio para el centro cultural, se hicieron el puerto y las canchas, etc., en un proceso que con Ferraudi Curto (2014) se puede describir como de “estatalización del barrio y barrialización del Estado”.

Este proceso no estuvo exento de suspicacias y acusaciones que, aparentemente, cubrieron al espacio con un halo de sospechas que habría perjudicado su imagen en el barrio. Como plantea Renoldi (2015), el Estado funciona como un conjunto de componentes híbridos -elementos, personas y agencias- que operan en fronteras difusas y definen ámbitos de acción que desafían permanentemente el orden formal que el propio Estado provee y exige. La autora llama “estados posibles” al producto de las acciones de las personas en los intersticios que delimitan los programas estipulados. Si algo aprendimos a lo largo de este trabajo, esto fue, desde el punto de vista de quien investiga, suspender los juicios en cuanto a lo que el Estado es, con relación a lo que teóricamente debería ser. El foco debe posarse sobre la agencia de las personas y los objetos cuyas tramas constituyen al Estado.

Desde esta perspectiva es posible una mejor la comprensión de cómo se fue configurando el Estado de cara a este proyecto, cuya concreción era impensable sin la intervención estatal, pero que en gran medida dependió también de la participación de habitantes del barrio. Esto explica la inusual placa de agradecimiento para 60 vecinas/os que el Estado colocó en la entrada del lugar. Desde poner en condiciones el galpón, hasta trabajar en la construcción del centro cultural, sin pasar por alto la intervención por parte de “los pibes” antes una situación que amenazó con echar por tierra el proyecto. Hay que tener en cuenta también la prolífica escena cultural que, según numerosos testimonios, ya existía previo a la instalación de un espacio cultural ahí. Como señaló el propio Jorge Coscia en su

programa de televisión, “a la Villa 21 ha llegado la mano del Estado nacional, pero es claro que llegó porque ustedes ya estaban”. En la Villa ya estaban historias como la del “Paragua” Benítez, Julio Arrieta y Nidia Zarza, que se conjugaron con experiencias como el trabajo que se venía realizando desde la Parroquia Nuestra Señora de Caacupé, iniciativas modélicas como los Parques Biblioteca, en Medellín, los centros culturales en fábricas en España y Alemania, políticas culturales que sirvieron como influencia, tales la de Malraux en Francia y la de Cultura Libre en Brasil.

En la Argentina se trató del primer centro cultural del gobierno nacional en un barrio popular y durante la inauguración, la presidente de la Nación describió la Casa de la Cultura como un milagro que posibilitó la política. Entendemos la política no como práctica coherente y racional desde el Estado, desde “arriba”, sino como trama relacional, opaca, llena de contradicciones.

8.2.2 “Estado como ficción”

La referencia al centro cultural como milagro puede tener dos acepciones. Por un lado, un proyecto que se concretó a pesar de las contradicciones, conflictos y dificultades que, como señala Perelmiter (2016) no son una anomalía, sino constitutivos del funcionamiento estatal. Por el otro, la idea de una iniciativa que era producto de una entidad que se erigía por sobre lo social, prácticamente divina. A lo largo del recorrido fuimos entendiendo que este segundo sentido, más bien tácito, sostenía la creencia en cuanto a que la política cultural que nos ocupa en este trabajo era una empresa ideal, que se trataba de un espacio largamente anhelado que sería capaz de poner a disposición de las/os vecinas del barrio consumos culturales que anteriormente resultaban de difícil acceso, pero también que propiciaría el desarrollo y la inclusión social. Así se comprenden manifestaciones que apuntaban a que la iniciativa requería ser defendida a cualquier costo, que arrojó beneficios ya desde la instancia de su construcción, que representaba una invitación a replicar el modelo en todos los barrios de la ciudad y el país. El discurso legitimador de semejante empresa, que se sostuvo a lo largo del período analizado, colocaba al centro cultural frente a un ideal imposible que sólo podía provocar la frustración y el desencanto que en general fue creciendo en quienes de una u otra manera se vincularon con este espacio y que, en definitiva, es también el motivo de este trabajo.

Suponer que las disputas políticas, a nivel local y nacional, desvirtuaron el proyecto implicaría entender al Estado como una suerte de árbitro imparcial que flotaría por sobre la sociedad civil, idea que debemos refutar con Alonso (1994) y Abrams, quien sostiene que “el estado es el símbolo unificado de desunión real” (2015: 79). La E mayúscula (de la que el autor prescinde para enfatizar la inexistencia del Estado) no sería otra cosa que un efecto (Mitchel, 2006) que se construyó a partir

de espacios, en este caso similares a un shopping bajo la premisa de “lo mejor para los más necesitados”, objetos, como la placa instalada en la entrada que destacaba un grupo de vecinas/os que colaboraron en la construcción, eventos a los que asistían las máximas autoridades gubernamentales para demostrar la relevancia del espacio, y personas, como el Secretario de Cultura al que las/os asistentes al centro cultural podían saludar cuando llegaba a o se iba de su despacho en el centro cultural.

El estado, entonces, según Abrams (2015), existe en la medida en que un sistema-estado genera una representación ideológica, la idea-estado, que no sería otra cosa que una herramienta de legitimación, que permitiría instaurar como universales intereses particulares. Esto no significa que el Estado como ficción carezca de agencia, todo lo contrario. Vimos que la participación estatal fue determinante para la creación del centro cultural, e incluso dividimos sus etapas según los cambios en la dirección, vinculados a modificaciones en el gobierno nacional, precisamente por la impronta específica que cada gestión le imprimió al espacio. A lo que apunta la reflexión en torno al Estado es a identificar tanto al sistema-estado como a la idea-estado como un campo de lucha (Balbi, 2010), y en este sentido desarmar un modelo normativo de Estado que conduce a verlo fracasar porque no llega a cumplir los objetivos imaginados por él mismo para legitimarse.

Dijimos que la iniciativa fue tomando forma con el correr del proyecto y que fue fuertemente influida “desde abajo”, desde el barrio. En paralelo, esto contrastaba con una planificación a partir de un modelo basado en el saber tecnocrático. Imaginar el proyecto desde una perspectiva supra-social, al Estado realizando un milagro, más allá de las buenas intenciones y la emulación de políticas de vivienda durante la presidencia de Perón -en las que se les brindaba a los sectores populares los lujos que gozaban las clases altas- podía derivar en discrepancias con las/os beneficiarias/os. Al tiempo que Víctor Ramos había manifestado orgulloso que el centro cultural parecía un shopping, “Maka” lo comparó con un hospital. La configuración del espacio, el ascensor, los pisos blancos relucientes, la mesa de entrada, le otorgaban una suntuosidad que habría causado un efecto intimidante en muchas de las personas que vivían en las inmediaciones del lugar. Para varias/os referentes culturales de la villa un entorno que promoviera la expresión y la creatividad debía ser exactamente lo contrario. Diagramar el centro cultural desde un modelo basado en el aprendizaje, haciendo partícipes a las/os beneficiarias/os de la planificación y puesta en marcha del proyecto, hubiese permitido arribar a un espacio más acorde a sus necesidades, experiencias y capacidades específicas.

Por último, siguiendo con la idea del estado como herramienta ideológica de legitimación de determinado orden social, “Maka” y Héctor Chianetta, durante el gobierno de la alianza Cambiemos, manifestaron su desconfianza del Estado como gestor cultural. Si había algo que la cultura del barrio

para ellos no debía hacer, esto era seguir las normas y los cánones de la cultura dominante. Era necesario despertar una nueva sensibilidad que pusiera en duda los fundamentos que sostenían una realidad injusta y autodestructiva; y la posibilidad de fomentaran este tipo de sentidos alternativos y alterativos desde el Estado era vista con escepticismo. Esto habilitó situaciones de aprovechamiento de diversos recursos del centro cultural oficial, pero para realizar actividades paralelas, con objetivos independientes.

8.2.3 Estado vaciador y vaciado

La oposición entre un “adentro” y un “afuera para pensar el espacio barrial recorrió toda la investigación. El centro cultural oficial se ubicó en el umbral entre el barrio y resto de la ciudad. En este sentido, era percibido como parte del barrio cuando Coscia mudó allí su despacho y proclamó que se trataba del “primer edificio público de una máxima autoridad de gobierno *en una villa*”. Pero al mismo tiempo, referentes culturales locales lo compararon con una nave espacial, en algunos casos, en su carácter de vehículo que permitiera hacer “despegar” al barrio, pero generalmente por tratarse de un ente extraño, como una embajada.

Desde el principio, la institución fue posicionada como “la casa de todos”, en consonancia con la idea de aportarle un carácter universal que negara los particularismos. En épocas en que el centro cultural satisfacía las expectativas de un rango lo suficientemente amplio de vecinas/os, se daba la identificación y el sentido de pertenencia que las/os funcionarios/as deseaban. Con el paulatino vaciamiento, que comenzó en diciembre de 2015, el espacio que debía ser reconocido como “de todos”, fue crecientemente percibido como propiedad de un gobierno contrincante. Tomó fuerza la sensación de ajenidad y la idea de que la CCCP era una “exterioridad” mediante la cual se estaba sacando ventaja a costa de las/os villeros. Ante esta situación y la imposibilidad de catalizar las actividades culturales de las/os habitantes del barrio, éstos comenzaron a alejarse del espacio y llevar sus actividades hacia el “interior” del barrio, a los pasillos, clubes y lugares de reunión.

La aludida escena cultural que destacaría al barrio y que mencionamos como uno de los motivos por los cuales el centro cultural fue emplazado allí, ahora brindaba espacios alternativos donde desarrollar las prácticas que en la CCCP eran interpretadas como un favor para un gobierno que pretendía sacar provecho del esfuerzo de las y los trabajadoras/es. El desarrollo del centro cultural daba cuenta de que el objetivo del gobierno era mantener la institución funcionando -con los recursos mínimos- únicamente para mostrar la iniciativa en diferentes ámbitos nacionales e internacionales y así contrarrestar el mote de “gobierno para ricos”.

Después de dos años con una agenda nutrida, la institución entró en una fase de decadencia. Referentes culturales locales deploraron esta situación e hicieron énfasis en que los tiempos de la política doméstica no serían compatibles con el fomento cultural. Trabajar con plazos relativamente breves y la posibilidad de que el gobierno entrante retrotraiga lo hecho por su predecesor imposibilitaría el apoyo a mediano y largo plazo que necesitaban las/os artistas villeras/os y los procesos de desarrollo de nuevas expresiones culturales. Iniciativas como la escuela de percusión en Candeal o la parroquia Nuestra Señora de Caacupé tenían, desde su óptica, mayores posibilidades de sostener procesos de largo alcance con resultados diferidos en el tiempo.

8.3 La política cultural

8.3.1 “La pata política de la inclusión”

Según su relato, la trayectoria de Víctor Ramos apuntaba a una suerte de predestinación para crear y coordinar la Casa de la Cultura en la Villa 21-24 de Barracas. También la biografía de Jorge Coscia lo vinculaba al barrio y al viejo galpón que albergaría el primer centro cultural del Estado nacional en una villa. Ambos, compartían una concepción de cultura, extendida a nivel global desde los años setenta, que la ponderaba especialmente para iniciativas apuntadas a la pobreza y marginalización por sus efectos beneficiosos a la hora de proveer desarrollo e inclusión social. Ambos abrevaban en los postulados de Jorge Abelardo Ramos, padre de Víctor, entre otras influencias, y postulaban la idea de una “cultura nacional” latinoamericana, contrapuesta a la de las potencias colonialistas.

Ramos y Coscia entendían las clases de música, las obras de teatro, las tardes jugando con la computadora, los viajes a la playa, etc. como herramientas de transformación, una forma de alejar a las/os jóvenes “de todas las cosas malas y todas las cosas que nos entristece ver”, como dijo el presidente. Pero, sobre todo, querían enmarcar al centro cultural como parte de un proyecto político nacional que lo convirtiera en instrumento ideológico de la militancia del Estado. Pretendían que fomentara una identidad latinoamericanista, “la pata política de la inclusión”, en contraposición de la aculturación producida por contenidos foráneos que operaban en el interés de los países centrales.

En este sentido apuntaban las clases de Danzas Paraguayas o los encuentros de Chipa y política, que se instauraron teniendo en cuenta la importante comunidad paraguaya que residía en el barrio, o el taller de Murga y el de Ritmos latinos, géneros muy apreciados por las/os vecinas/os. Hasta acá la política cultural podía ser equiparada con la que García Canclini (1987) llama “tradicionalismo patrimonialista”, en cuanto el patrimonio folclórico sería entendido como núcleo de la identidad

nacional. Sin embargo, a diferencia de los rasgos que el autor critica de este paradigma de la acción cultural, no se trataba en este caso de equiparar “el Ser nacional” con los intereses de una clase oligárquica, sino generar una conciencia latinoamericanista en pos de fortalecer el proyecto político encabezado por Cristina Fernández y la unión de los pueblos de Sudamérica.

Sin embargo, en paralelo sucedían también exposiciones de prestigiosas/os artistas visuales, clases de Ballet, un taller de Vitrales, y en el auditorio se daban obras de teatro de gran renombre provistas por la productora La Gira, así como películas populares entre las/os niñas/os como las últimas de Disney, por ejemplo. A grandes rasgos, estas propuestas se pueden clasificar como parte del paradigma de democratización cultural, ya que procurarían un “acceso igualitario de todos los individuos al disfrute de los bienes culturales”, (García Canclini, 1987:27). Esta oferta en cierta medida contradictoria podía entenderse como conjugando las necesidades de, por un lado, convocar la mayor cantidad de asistentes posible y, por el otro, transmitir la ideología oficial.

Por lo menos en un principio, la prioridad fue generar grandes convocatorias; llenar el centro cultural de participantes. A tal fin, y contando con el presupuesto, se optó por contratar espectáculos de probado éxito, con artistas afamadas/os. La inclusión de artistas del barrio quedó relegada a una instancia subsidiaria. En retrospectiva, sin embargo, muchas/os de mis anfitrionas/es consideraron la participación de este tipo de prácticas y consumos culturales sumamente valiosos y, en un momento en el que ya no se presentaban espectáculos de manera regular, añoraron la época en la que el gran centro cultural del barro era una opción fija para el entretenimiento y la socialización.

La mudanza del despacho del Secretario de Cultura al centro cultural en la Villa 21-24 fue pensado como un gesto de enorme peso simbólico en pos de la integración social. En un contexto de “territorialización de las clases populares” (Merklen, 2010), desde el Estado se planteó un nuevo vínculo de mayor presencia en los barrios y cercanía con las/os ciudadanas/os para brindar soluciones y recomponer una relación que, en general, era de desconfianza. Esta decisión, sin embargo, fue minimizada por la prensa opositora e incluso por sectores opuestos dentro del propio partido gobernante que veían en el ademán una dinámica inversa a la que entendían debía proponer un espacio de aquellas características. Esto es, en vez de llevar funcionarios de “afuera” hacia el barrio, promover a habitantes de las villas para permitirles mostrarse “afuera”.

Numerosas/os residentes del barrio compartían la idea que le asignaba a la cultura la capacidad de generar desarrollo e integración social. Un concepto que surgió recurrentemente fue el de progreso, que englobaba la posibilidad de capacitación, de desempeño en tareas placenteras y de movilidad social ascendente. Bajo esta premisa, no faltaron reclamos en cuanto a la necesidad de que mediante

el centro cultural se generaran posibilidades de inserción laboral. Héctor Saraví, profesor del taller de Escultura en el CFP N°15, compartió su mirada en cuanto a que una institución como el centro cultural oficial, en vez de apuntar a la producción cultural para la contemplación, debía promover la generación de bienes y servicios que tuvieran una utilidad práctica en la sociedad. De esta manera se propiciarían oportunidades laborales para las/os participantes de los talleres, con las bondades que esto traería aparejado en cuanto a ingreso monetario y fortalecimiento de la autoestima.

8.3.2 “Empoderamiento popular”

El concepto de “cultura popular” que para Ramos representaba “falso progresismo”, adquirió suma relevancia al asumir en el Ministerio de Cultura las autoridades de La Cándida. Esto pedía verse en el cambio de nombre de la Casa de la Cultura, que en 2014 pasó a llamarse Casa Central de la Cultura Popular. Este concepto era entendido como la cultura que emanaba de los barrios marginalizados. Tenía, por tanto, un componente territorializado, en cierta medida telúrico, vinculado a una idea de reservorio de una cultura más genuina, con lazos humanos estrechos que en el resto de la ciudad se habrían ido perdiendo, y menos contaminada por las vanidades del campo artístico. Sin embargo, el análisis da cuenta de que esta noción, en definitiva, guardaba similitudes con la de “cultura nacional”, especialmente porque se constituían en oposición a lo antipopular, que, similar a lo antinacional, refería a los grandes grupos económicos y mediáticos hegemónicos, alineados con los intereses de las clases dominantes locales e internacionales.

Las coincidencias en cuanto a la concepción de cultura se reflejaron en la continuidad de las actividades en el centro cultural. Se mantuvieron los talleres, los espectáculos y las exposiciones. Estas últimas enfocadas en temáticas como la memoria y los derechos humanos, la democracia, la diversidad, la soberanía y la Patria Grande latinoamericana, en línea con la tendencia a legitimar y profundizar los pilares sobre los que el gobierno nacional construyó su identidad y su hegemonía. Las obras de teatro de la calle Corrientes, en tanto, continuaron con gran afluencia de público. Sin embargo, la nueva gestión vio en el contrato con la productora que las proveía un impedimento (presupuestario y de agenda) para darle mayor exposición a artistas de los barrios. Similar a la crítica con respecto a la instalación del despacho del Secretario de Cultura en el centro cultural, las nuevas autoridades consideraron que los contenidos que proporcionaba la productora obturaban la posibilidad de generar un flujo de contenidos también de “adentro” hacia “afuera”. En tanto, entre quienes realizaban actividades culturales en el barrio se preguntaban si el objetivo debía apuntar a permitirle a personas talentosas desarrollar su carrera para lograr alejarse del barrio, o si se trataba de

un camino para, de manera colectiva, mejorar la villa desde “adentro”, precisamente a fin de no necesitar abandonarla.

El énfasis de la nueva gestión en la “cultura popular” significó una profundización del vínculo territorial y se tradujo en un movimiento hacia las/os artistas villeras/os para, siguiendo las premisas de la Cultura Libre brasilera, ponerles a disposición los recursos que podía ofrecer el Estado y empoderarlas/os. En este sentido, puede mencionarse como novedades que se implementaron en la segunda etapa del centro cultural el Programa de Promotores Culturales Comunitarios, festivales de géneros musicales con gran arraigo en el barrio y convocando a artistas locales, y un homenaje a una Junta Vecinal desaparecida durante la dictadura, tal contó Mario Gómez, Director del centro cultural durante el año 2015. Podía vislumbrarse un movimiento hacia lo que García Canclini (1987) llama “democracia participativa” en tanto comprensión de la existencia de diversas culturas y promoción de todas ellas, o más precisamente a lo que Rubinich (1993) denomina “basismo”, dado que esta forma de acción cultural se basa en pensar las culturas populares como el elemento dinamizador por excelencia de la cultura.

8.3.3 La creatividad al poder

Al frente de la ciudad de Buenos Aires, el gobierno de Mauricio Macri había puesto mucho énfasis en la creatividad como motor de desarrollo. La política de “distritos” al sur de la ciudad, por ejemplo, procuraba generar las condiciones para la inversión privada a partir de realizar mejoras en infraestructura y otorgar facilidades impositivas. Así como el traspaso de la CCCP en 2019 a la órbita del Gobierno de la Ciudad puede ser entendida como una medida de reducción del gasto público comparable con la transferencia de los servicios educativos nacionales a las jurisdicciones sin los respectivos recursos, tal como se dio en 1992 con la Ley 24049, también es posible conectarlo con el circuito de “distritos creativos” que se fueron creando al sur de la ciudad.

En este sentido, los objetivos pasaban por crear un ecosistema que pudiera atraer la inversión privada y fomentar a artistas locales en base a su mérito individual. Ambas metas apuntaban a redituarse a las/os habitantes de la Villa 21-24 beneficios en su situación económica. En algunos testimonios de habitantes del barrio estas ideas de aprovechamiento de las características del barrio con fines económicos, ya fuese por el turismo o la venta de bienes y servicios especializados, se encontraban replicadas. También existían, al margen de la CCCP, diversas iniciativas que procuraban fortalecer la escena cultural del barrio para, de esta manera, brindarles la posibilidad a las/os artistas de darse a conocer y así generar las condiciones para que se diera la vinculación con el “afuera” a partir de sus

méritos. Por otro lado, no todos las/os residentes de la villa percibían la cultura como camino de progreso. Como indicó “Maka”, esta idea y la realización sistemática de actividades culturales podían considerarse propias una “burguesía villera” que, probablemente, buscara en estas actividades también un vínculo con las clases medias.

En cuanto a la ligazón de la cultura y el progreso, a diferencia del Programa Cultura en Barrios, que en la Capital Federal se mantuvo en funcionamiento desde el año 1984, y cuyo objetivo era el de ofrecer talleres gratuitos en diversos puntos de la ciudad para fomentar el acceso a la cultura, la formación y la producción artística en distintas disciplinas, en el caso de la CCCP, y como continuidad de las que se perseguían en las etapas previas, la cultura era vinculada a la resolución de problemas que anteriormente eran exclusivamente parte del campo de acción de políticas económicas y de desarrollo social. En este período la “vuelta de rosca”, según Gustavo Ameri, Director del centro cultural entre 2016 y 2019, implicaba poder promocionar artistas que en base a su talento individual estuvieran en condiciones de profesionalizarse. Al mismo tiempo, desde el Ministerio se procuró atraer empresas privadas que quisieran patrocinar las actividades que realizara la CCCP, algo que no prosperó, a pesar de que, en simultáneo, las/os referentes culturales del barrio se habían convertido en verdaderas/os expertas/os “cazadoras/es” urbanas/os (Merklen, 2000) que sustentaban sus actividades en base a subsidios y fomentos estatales, pero también del financiamiento recibido por parte de ONGs y empresas privadas.

Por otro lado, y como también se planteaba en las etapas previas, la cultura era entendida como el ámbito indicado para apuntalar la inclusión desde la dimensión simbólica. Al respecto, se trataba de superar estereotipos sobre las y los villeras/os, lo cual implicaría “derribar barreras invisibles”, como señaló el Ministro Avelluto, que perpetuarían la situación de marginalización en barrios como la Villa 21-24. Más allá de los cambios de gestión, la CCCP era pensada como una instancia de encuentro entre el “afuera” y el “adentro”. Fueron frecuentemente utilizadas metáforas como la de la “puerta”, un “puente” o una “autopista”. En este caso, al tiempo que se pusiera a disposición la alta cultura, la cultura oficial, se promocionaría también la generada desde el barrio. Sin embargo, lo que prevaleció fue, una aproximación que podía categorizarse como lo que García Canclini (1987) llama el paradigma de la “democratización cultural” o Rubinich (1993) “extensionismo”, entendido como acción cultural focalizada en poner al alcance de distintos grupos de población, bienes culturales tradicionales sin problematizar la cuestión de las distintas formas culturales existentes en la sociedad.

Esta preeminencia de oferta de contenidos provenientes del circuito tradicional de museos y teatros puede identificarse a pesar de la relativa inactividad que caracterizó a la CCCP durante el tercer período. Se priorizó la difusión de exposiciones provenientes del Museo de Bellas Artes, es decir, la

difusión de parámetros culturales dominantes, tal las críticas que recibió, por ejemplo, la política llevada adelante por Malraux en los años 60. En este sentido, cabe suponer que el paradigma democratizador de la cultura persiguió objetivos de homogeneización de la sociedad, de integración más que de inclusión. Como señala Lacarrieu (2010), si se entiende a la cultura como una cuestión educativa y moralizadora, la integración se dará en base a la negación de la diferencia. Para ser integrada/o, desde esta mirada, sería necesario adquirir una cultura “cultura”.

8.4 “Todo el mundo es artista, nadie tiene trabajo”

Un aspecto central de este trabajo es la idea de cultura como herramienta política para motorizar procesos de inclusión y desarrollo social. En principio, es preciso mencionar que la marginalización traza fronteras sociales, límites invisibles, pero con efectos absolutamente palpables en la cotidianidad. Los efectos van desde el temor, la desconfianza, hasta la discriminación basada en estereotipos estigmatizantes. Para las/os villeras/os esto se traduce en miradas desdeñosas, controles policiales humillantes, dificultades para conseguir empleo, indiferencia a la hora de solucionar problemáticas sensibles como la falta de servicios básicos o la insalubridad del entorno y puede llegar hasta el asesinato, como se da en los casos de “gatillo fácil”. Especialmente en ciudades como Buenos Aires, signadas por la desigualdad y la exclusión, es una responsabilidad prioritaria del Estado velar por que podamos suturar estas heridas lacerantes del tejido social.

Es en este contexto que cobran enorme relevancia políticas como la aquí analizada. Sin dudas la cultura tiene mucho que decir a la hora de incluir a sectores que se encuentran marginalizados porque, así como la exclusión tiene muchas dimensiones y severas consecuencias, sus causas suelen ser profundas y enraizadas culturalmente. Entonces, como apunta Lacarrieu (2010:116), “partir de la exclusión cultural, en consecuencia socio-económica, puede llevar hacia la inclusión socio-cultural”.

La dimensión simbólica definitivamente no puede estar ausente de políticas que propugnen una solución perdurable a la marginalización. Pero, por otra parte, la mirada cultural tampoco debe obturar el reconocimiento de la complejidad de la situación y recaer en nuevas simplificaciones. Como alerta Bayardo (2005), cargar con demasiadas competencias a la cultura es una forma encubierta de rehuir a la promoción de soluciones responsables y realistas. En este sentido, el autor propone valorar la cultura no por su capacidad instrumental, sino a partir de sus “valores intrínsecos y comunicativos”.

Considero que las actividades culturales pueden aportar al progreso de las/os habitantes de barrios marginalizados a partir de brindar posibilidades de inserción laboral, pero también, y no menos

importante, entornos de expresión, distensión, contención, sociabilización, goce y fortalecimiento de la autoestima. Sin embargo, un centro cultural no brindará los servicios públicos como en el resto de la ciudad, ni garantizará un medio ambiente saludable, ni solucionará las problemáticas ligadas a la producción y comercialización de estupefacientes. Sí puede, a largo plazo, generar las condiciones para que las/os villeros sean reconocidas/os por la sociedad en general como iguales y, por tanto, ser tratadas/os como tales. A tal fin, las actividades culturales no deben servir como mero entretenimiento para apaciguar a los sectores populares, no deben intentar “civilizarlos” para hacerlos pasibles de ser incluidos, ni romantizarlos, sino, visibilizar y darles voz a quienes son a diario ocultadas/os y silenciadas/os para contrarrestar los discursos que perpetúan el orden actual y disputar la hegemonía.

Si con la política se puede hacer cultura escapa a los objetivos de este trabajo, pero, definitivamente, con la cultura es posible y necesario hacer política.

9. Referencias

9.1 Bibliografía

Abad, S. y Cantarelli, M. (2013): *Habitar el Estado. Pensamiento estatal en tiempos a-estatales*, Buenos Aires, Hydra.

Abrams, P. (2015): Notas sobre la dificultad de estudiar el estado, en Abrams, P., Gupta, A. y Michell, T.: *Antropología del estado*, Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica.

Abu-Lughod, L. (1993); “Writing against culture”, en Fox, R. (ed.), *Recapturing Anthropology*, Santa Fe.

Aguilar, L. F. (1996): *La implementación de las políticas*, México; Porrúa.

Albuquerque Júnior, D. (2007): Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil, en Marchiori Nussbaumer, G. (org.): *Teorias & políticas da cultura. Visões multidisciplinares*, Salvados, EDUFBA.

Alcaldía de Medellín (2004): Plan de desarrollo 2004-2007 “Medellín, compromiso de toda la ciudadanía”, Medellín.

https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_0_0/Shared%20Content/pdf%20codigo%20buen%20comienzo/Texto%20Completo%20Acuerdo%20Plan.pdf

Alonso, A. M. (1994): *The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity*, Annual Review of Anthropology, Vol.23.

Althusser, L. (2011) “Contradicción y sobredeterminación, en *La revolución teórica de Marx*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Arango, C. y Roig, A. (2017): *La utilidad no es una política del sentido*, Buenos Aires, Épocas. Revista de Ciencias Sociales y Crítica Cultural, Número 4.

Arteta, I. (2016): *La 21/24: una crónica de la religiosidad popular frente al desamparo*, Buenos Aires, Continente.

Asociación Federal de Centros Socioculturales (2017): *Ganz Genau! Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2017*, Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren.

(2019): *Was braucht´s? Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2019*, Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren.

Auyero, J. (1997): “Introducción” en *¿Favores por votos?*, Buenos Aires, Losada.

(1998): *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*, Buenos Aires, Manantial.

(2016): *Pacientes del Estado*, Buenos Aires, Eudeba.

Balbi, F. (2010): *Perspectivas en el análisis etnográfico de la producción social del carácter ilusorio del Estado*, Revista de Estudios Marítimos y Sociales, Mar del Plata.

(2017): Moral e interés. Una perspectiva antropológica, en *Publicar en antropología y ciencias sociales*, Año XIV N° XXIII.

Balbi, F., Boivin, M. y Rosato, A. (2003): “Frasquito de anchoas, diez mil kilómetros de desierto y después conversamos: etnografía de una traición” en *Representaciones sociales y procesos políticos*, Buenos Aires, Antropofagia.

Ballent, A. (2008): El lenguaje del bibelot, en Barry, C., Ramacciotti, K. y Valobra, A. (Eds.).

(2008): *La Fundación Eva Perón y las mujeres : Entre la provocación y la inclusión*, Buenos Aires, Biblos.

Baltà Portolés, J. (2016): *El ejemplo francés. Cómo protege Francia la Cultura*, Madrid, Fundación Santillana y Fundación Alternativas.

Bayardo García, R. (2005): Políticas culturales y cultura política. Notas a las Conversaciones, en *Argumentos. Revista de crítica social*, N°5, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

(2007): Cultura y desarrollo: ¿nuevos rumbos y más de lo mismo?, en Marchiori Nussbaumer, G. (org.): *Teorias & políticas da cultura. Visões multidisciplinares*, Salvados, EDUFBA.

(2008): Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas, en *RIPS Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1, Universidade de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España.

(2016): Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, en *Etnografías Contemporáneas*, N° 2.

Beraldo, A. (2021): Entre a vida e a morte: Normatividades, negociações e violência em uma favela de Belo Horizonte, en *Dilemas*, Rev. Estud. Conflito Controle Soc. Vol. 14, Rio de Janeiro.

Bellardi, M. y De Paula, A. (1986): *Villas miseria: origen, erradicación y respuestas populares*, Buenos Aires, CEAL.

Blaustein, E. (2001): *Prohibido vivir aquí: una historia de los planes de erradicación de villas miseria de la última dictadura*, Buenos Aires, Comisión Municipal de la Vivienda.

Boix, O. (2013): *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata

(<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>).

(2015): *Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata*, Revista Ensamblés, año 1, n.2, Buenos Aires.

(2018): Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes, en *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, Año X, #19, Buenos Aires.

Borges, A. (2004): *Tempo de Brasília. Etnografando lugares-eventos da política*, Río de Janeiro, Relume Dumará.

Bourdieu, P. (1978): *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI, México.

(1979): *La distinción*, Madrid, Taurus.

(1989): La ilusión biográfica, en *Historia y fuente oral*, núm. 2, Universidad de Barcelona.

Camarotti, A. C. y Güelman, M. (2013): *Tensiones en los sentidos y experiencias juveniles en torno a los consumos de drogas*, Lanús, Universidad Nacional de Lanús.

Cantamutto, F. (2017): *Fases del kirchnerismo: de la ruptura a la afirmación particularista*, Convergencia, vol. 24, núm. 74.

Castañeda, Fernández, Garcete Gamarra, Rigano, Mesa, Schowierski, Gonzalez, Giménez Maidana, León Aquino, Maguna, Miño, Ruttia, Cañete Gómez, Cuenca, Galarza, Villagran, Vega, Quiroga, Mongelos, Burgos, Díaz, Montenegro, Garay y Álvarez (2012): *El barrio obrero conocido como Villa 21-24 Zavaleta: Una historia de dificultades, luchas y conquistas*, trabajo de una clase del CENS N°75.

Castel, R. (2012): *El ascenso de las incertidumbres: trabajo, protecciones, estatuto del individuo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Cefai, D. (2009): Como nos mobilizamos? A contribuição de uma abordagem pragmatista para a sociologia da ação coletiva, en *Dilemas - Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Clammer, J. (2015): “Antropología Aplicada, arte y economía: investigación y planificación de iniciativas económico-culturales en comunidades tribales del Sur Asiático”, en *Etnografías Contemporáneas 1*, San Martín, UNSaM.

Colomer Vallicrosa, J. (2014): Estrategias para el desarrollo de públicos culturales, en *Manual Atalaya de apoyo a la Gestión Cultural*, Cádiz, Proyecto Atalaya.

Cravino, M. C. (coord.) (2008): *Los mil barrios (in)formales: aportes para la construcción de un observatorio del hábitat popular del área metropolitana de Buenos Aires*, Los Polvorines, Univ. Nacional de General Sarmiento.

Cruz da Silva, A. C. (2008): *Militância, cultura e política em movimentos afro-culturais*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense.

D' Amico, M. V. y Pinedo, J. (2009): *Debates y derivas en investigaciones sobre "los piqueteros". Una bitácora de lectura*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

De Certeau (1996): “Introducción”, “Culturas populares” y “Valerse de: usos y prácticas”, en *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

DeNora, T. (2000): *Music in everyday life*, New York, Cambridge University Press.

Douglas, M. (1973): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, MSiglo XXI de Editores.

Durán, K. (2020): *Entre Bolivia y la Pequeña Bolivia. Politicidad de una cochala en un asentamiento de La Matanza*, San Martín, UNSaM.

Fabaron, A. (2016): Paisajes urbanos, diferencia y desigualdad. El caso de La Boca en Buenos Aires, *Revista del Museo de Antropología N°9*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

- Fainstein, C.** (2019): Políticas urbano - ambientales judicializadas. Organizaciones barriales y actores estatales en dos asentamientos del Área Metropolitana de Buenos Aires enmarcados en la causa "Mendoza" (2010- 2018), Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Falappa, F. y Andrenacci, L.** (2009): *La política social de la Argentina democrática: 1983-2008*, Los Polvorines, Univ. Nacional de General Sarmiento.
- Ferguson, J.** (1994): *The Anti-Politics Machine. Development, Depoliticization, and Bureaucratic Power in Lesotho*, Cambridge University Press.
- Fernández, C. I.** (2020): Estado y políticas culturales en Argentina. Un análisis comparativo entre el Kirchnerismo y la Alianza Cambiemos (2007-2017), en *Sociohistórica*, 45, La Plata.
- Ferraudi Curto, M.C.** (2014). *Ni punteros ni piqueteros. Urbanización y política en una villa del conurbano*, Buenos Aires, Gorla.
- Ferraudi Curto, M.C., Pinedo, J., Welschinger, N.** (2017): *Prácticas de Oficio*, v. 1, n. 19.
- Florida, R.** (2005). *Cities and the creative class*, Nueva York, Routledge.
- Frederic, S.** (2017): Buenos vecinos, malos políticos. Moralidad y política en Buenos Aires, Temperley, TeseoPress.
- Frederic, S y Soprano, G.** (2005): "Introducción" en *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*, Universidad Nacional de Quilmes.
- García Canclini, N.** (ed.) (1987): *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.
- (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF, Grijalbo.
- (2004): *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Gedisa.
- Geertz, C.** (1986): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Gentile, N. y Steinberg, L.** (2017): *Algo en tu cara me fascina*, actores villeros en el cine y la TV, Buenos Aires, La Crujía.
- Goffman, E.** (1970): *Estigma*, Buenos Aires, Amorrortu.

- Goicoechea, M. E.** (2017): *Renovación urbana en el sur porteño y el “éxito” del Distrito Tecnológico. Algunas claves para comprender el dinamismo inmobiliario*, Quid 16 N°7, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- González, C.** (2010): Villas. La vida en un mundo aparte o así se vive apartado del mundo, en *La venganza del cordero atado*, Buenos Aires, Ed. Continente.
- González Duarte, L.** (2015): *Villas miseria: la construcción del estigma en discursos y representaciones 1956-1957*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Gramsci, A.** (1999): Cuadernos de la cárcel, Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Era.
- Grassi, E.** (2019): Neoliberalismo y sentido común. Despolitización y repolitización de la cuestión social, en *Argumentos. Revista de crítica social*, 21, 384-411, Buenos Aires, Instituto de Investigación Gino Germani.
- Grignon, C. y Passeron, J.** (1991): “Dominomorfismo y dominocentrismo”, en *Lo culto y lo popular. Misreabilismo y populismo en sociología y literatura*, Buenos Aires, Nueva visión.
- Grimson, A.** (2002): “Las sendas y las ciénagas de la ‘cultura’. La antropología y los estudios de comunicación”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año I, Nro. 1, abril/mayo, UNLP, La Plata.
- (2014): *Culturas políticas y políticas culturales* (compilador), Buenos Aires, Fundación de Altos Estudios Sociales.
- Guber, R.** (2001): *La etnografía, método, campo y reflexividad*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- (2004): Introducción en *De chicos a veteranos. Memorias Argentinas de la guerra de Malvinas*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia y Centro de Antropología Social del IDES.
- Hall, S.** (1984): Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”, en Samuel, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hall, S. y Jefferson, T.** (eds.) (2014): *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Heller, Á.** (1991): “De la hermenéutica en las ciencias sociales a la hermenéutica de las ciencias sociales”, en *Historia y futuro ¿sobrevivirá la modernidad?*, Barcelona, Península.

- Hernández, S.** (2017): *El rol del Centro Metropolitano de Diseño en el proceso de patrimonialización de Barracas (Ciudad de Buenos Aires)*, Quid 16 N°7, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- Jaroslavsky, S. y Pansera, A.** (2020): *El desarrollo de públicos en el Teatro Nacional Argentino — Teatro Cervantes. Foco en los nuevos públicos*, Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes.
- Jaureche, A.** (1967): *El medio pelo en la sociedad argentina. (Apuntes para una sociología nacional)*, Buenos Aires, Arturo Peña Lillo Editor.
- Kaplan, D. y Manners, R.** (1981): *Introducción crítica a la teoría antropológica*, México, Editorial Nueva Imagen.
- Kessler, G.** (2009): *El sentimiento de inseguridad: sociología del temor al delito*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kulfas, M.** (2016): *Los tres kirchnerismos: Una historia de la economía argentina 2003-2015*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lacarrieu, M.** (2010): *Cultura-Inclusión: reflexiones críticas acerca de una relación problemática*, Buenos Aires, Indicadores Culturales.
- Lacarrieu, M. y Cerdeira, M.** (2016): *Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural*, en *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 1, Salvador.
- Laclau, E.** (2005): *La razón populista*, Buenos Aires, FCE.
- Levitsky, S.** (2005): *La transformación del justicialismo. Del partido sindical al partido clientelista, 1983-1999*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Logiódice, M.J.** (2012): *Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas*, DAAPGE, año 12, N° 18, Santa Fe, Argentina, UNL.
- Malinowski, B.** (1973): "Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación", en *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona, Península.
- Manzano, V.** (2008): "Ocupar para negociar": *Las tramas políticas y las experiencias cotidianas de las ocupaciones colectivas de espacios públicos*, V Jornadas de Sociología de la UNLP.
- Maslow, A.** (1991): *Motivación y personalidad*, Madrid, Ediciones Díaz Santos.

- Meccia, E.** (2019): *Biografías y sociedad*, Buenos Aires, Eudeba-UNL.
- Mendoza, J.** (2017): *La Pasión de los Heridos (la historia de Gustavo Benítez)*, en <http://fundaciontem.org/la-pasion-de-los-heridos-la-historia-de-gustavo-benitez/>
- Merklen, D.** (2000): *Vivir en los márgenes: la lógica del cazador*, en Svampa, M. (ed.), *Desde abajo. Las transformaciones de las identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos.
- (2010): *Pobres Ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*, Buenos Aires, Editorial Gorla.
- (2016): *Bibliotecas en llamas: cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política*, Los Polvorines, UNGS.
- Natalucci, A. y Pérez, G. (Ed.)** (2012): *Vamos las bandas: Organizaciones y militancia kirchnerista*, Buenos Aires, Nueva Trilce.
- Négrier, E.** (2005): *¿Excepción cultural o excepción institucional?*, presentado en el seminario “La administración cultural del siglo XXI: retos y tendencias”, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos.
- O’Donnell, G.** (1984): *Apuntes para una teoría del Estado*, Buenos Aires, CEDES.
- Oficina de Cultura y Ocio de Núremberg** (2007): *Perspektive Soziokultur. 30 Jahre KUF*, Ciudad de Núremberg.
- Oszlak, O.** (1978): "Formación histórica del estado en América Latina: elementos teórico-metodológicos para su estudio", en *Estudios CEDES*, vol.1, Nº 3.
- (1983): “Los sectores populares y el derecho al espacio urbano”, en *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, Argentina.
- (2011): *El rol del Estado: micro, meso, macro*, Conferencia dictada en el VI Congreso de Administración Pública organizado por la Asociación Argentina de Estudios de Administración Pública y la Asociación de Administradores Gubernamentales, Resistencia, Chaco, Argentina.
- Oszlak, O. y O’Donnell, G.** (1995): *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*, Redes, vol. 2, núm. 4, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Pacífico, F.** (2020): *Hacer política con y desde las casas. Reflexiones etnográficas sobre prácticas colectivas de mujeres titulares de programas sociales*, en *Ciudadanías*, Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Pansera, A. (2021): El desafío de la diversificación de los públicos teatrales. El Teatro Nacional Cervantes entre 2006 y 2019, en *Revista Estudios Sociales Contemporáneos* 26, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

(2022): “*Yo soy dueña de mi mundo*”. *Prácticas culturales, mediaciones y agencias en la Casa de la Cultura Villa 21-24*, Buenos Aires, IDAES, Universidad Nacional de San Martín.

Papalini, V. y Remondino, G. (2008): Cultura masiva y procesos de subjetivación contemporáneos, en *Oficios Terrestres* no. 21, Universidad Nacional de La Plata.

Parlamento Federal Alemán (2011): *Öffentliche Kulturförderung im internationalen Vergleich*.

Peirano, M. (1997): “Antropología política, ciencia política e antropología da política”, Três ensaios breves. *Série Antropologia* N° 231, Departamento de Antropología, Brasilia, Universidad Nacional de Brasilia.

(2007): *A eterna juventude da antropologia: etnografia e teoria vivida*, apertura de la conferencia “A graduação em campo” organizada por el Núcleo de Antropología Urbana da la Universidad de San Pablo.

Perelmiter, L. (2016): *Burocracia plebeya. La trastienda de la asistencia social en el Estado argentino*, San Martín, UNSaM Edita.

Pertot, W. (2015): *Clarín o muerte. La representación social de la polarización política entre kirchnerismo y antikirchnerismo en la prensa gráfica. El caso de los diarios Clarín y Tiempo Argentino*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Piketty, T. (2019): *Capital e ideología*, Barcelona, Deusto.

Pinedo, J. (2018): Urdimbres y tramas Transformaciones de la acción colectiva popular en el sur del Gran Buenos Aires (1974-1989), Tesis doctoral en Ciencias Sociales, Los Polvorines, Univ. Nacional de General Sarmiento.

Pita, M. V. (2010): *Formas de morir y formas de vivir. El activismo contra la violencia policial*, Buenos Aires, CELS.

Pitombo, M. (2007): Entre o universal & o heterogêneo: uma leitura do conceito de cultura na Unesco, en Marchiori Nussbaumer, G. (org.): *Teorias & políticas da cultura. Visões multidisciplinares*, Salvados, EDUFBA.

Plano, M. L. (2009): *La cultura en disputa: controversias en torno a la noción de cultura en las Ciencias Sociales*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.554/te.554.pdf>

Prato, V. y Segura, S. (Ed) (2017): *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*, Buenos Aires, RGC Ediciones.

Quirós, J. (2008): *Piqueteros y peronistas en la lucha del Gran Buenos Aires. Por una visión no instrumental de la política popular.*

<http://www.scielo.org.ar/img/revistas/cas/n27/html/n27a06.htm>

Rabossi, F. (1998): *La cultura entre el estado, la tradición y la protesta. Algunas consideraciones respecto a un programa cultural urbano*, Cuadernos de Antropología Social Número 10, Buenos Aires, FFyL UBA.

Raggio, L. y Sabarots, H. (2012): *Políticas públicas en la Ciudad de Buenos Aires dirigidas a juventudes vulnerables. Continuidades y transformaciones en la última década*, RUNA XXXIII, Buenos Aires, FFyL UBA.

Reguillo, R. (2006): *Los miedos: sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica*, Etnografías Contemporáneas, Nr. 2, UNSaM.

Renoldi, B. (2015): *Estados posibles: travesías, ilegalismos y controles en la Triple Frontera*, etnográfica, Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropología, vol. 19.

Rocca Rivarola, M. D. (2015): *“De Néstor y Cristina. De Perón y Evita”.* Reflexiones sobre lo acontecido con la militancia kirchnerista y la identidad peronista desde 2003 hasta hoy, Revista SAAP Vol. 9, N° 1.

(2016): *La Cámpora movilizada: Observación participante y reflexiones sobre la militancia oficialista durante el segundo gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015)*, Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História.

(2019): *Militar en el gobierno: generaciones de militancia juvenil en los gobiernos argentinos y brasileros, 2003-2015/2016/*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.

Rodríguez, M.G. (2011): *Cultura popular: mi pie izquierdo*, Oficios Terrestres, Vol. 1, N° 26.

Rubinich, L. (1993): *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*, Buenos Aires, Espacio Editorial.

(2015): Las tensiones arte/mercado en la Argentina contemporánea. Entrevista por Pablo Semán y Cecilia Ferraudi Curto, en *Revista Ensamblés*, año 1, n.2, Buenos Aires.

Salerno, D. (2008): *La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras, Oficios Terrestres*, UNLP.

Schijman, E. y Laé, J. F. (2011): Las rondas de las mujeres por las ventanillas del Estado. Etnografía de un trabajo invisible, en *Trabajo y Sociedad* N°16, Santiago del Estero, CONICET.

Segura, R. (2006): Segregación residencial, fronteras urbanas y movilidad territorial. Un acercamiento etnográfico, en *Cuadernos del IDES*, Nr. 9.

(2015): *Vivir afuera: Antropología de la experiencia urbana*, San Martín, UNSaM Edita.

Semán, P. (2006): *Bajo continuo, exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*, Buenos Aires, Gorla.

(2009): “Culturas populares: lo imprescindible de la desfamiliarización”, en *Maguaré*, Nro. 23, Bogotá.

(2015): La puesta en cuestión de la representación romántica del arte, *Revista Ensamblés*, año 1, n.2, Buenos Aires.

(s/f): “El pentecostalismo y la religiosidad de los sectores populares”, en *Apuntes de investigación*, Buenos Aires, Cecyp.

Shore, C. y Wright, S. (2011): Chapter 1: Introduction. Conceptualising Policy: Technologies of Governance and the Politics of Visibility, en *Policy Worlds: Anthropology and the analysis of contemporary power*, Oxford, Berghahn.

Sidicaro, R. (1995): Poder político, liberalismo económico y sectores populares, 1989-1995, en Borón, A. y otros: *Peronismo y menemismo. Avatares del populismo en la argentina*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto.

Silba, M. (2018): *Juventudes y producción cultural en los márgenes. Para los pibes 100% cumbieros. Trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.

- Simmel, G.** (1986): *Sociología I y II*, Estudios sobre las formas de socialización, Madrid, Editorial Alianza.
- Simonetti, P.** (2018): *¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)*, Tesis de Maestría para Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES – UNSaM.
- Sunkel, G.** (1985): *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago de Chile, ILET.
- Tamayo, M.** (1997). *El análisis de las políticas públicas*, en R. Bañón y E. Carrillo, La nueva administración pública, Madrid, Alianza.
- Taussig, M.** (1998): “El fetichismo del estado”, en *Un gigante en Convulsiones*, Barcelona, Gedisa.
- Thomas, W.I.** (1951): Social Behavior and Personality, en *Theory and Social Research*, Edmond H. Volkart [ed.] N.Y.: Social Research Council.
- Thomasz, A. G.** (2016): *Etnografía de un proceso de resemantización simbólico: del barrio de La Boca a Distrito de las Artes*, Quid 16 N°6, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- Thompson, E. P.** (1990): *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.
- (2014): *La economía moral de la multitud y otros ensayos*, Bogotá, Ediciones desde abajo.
- Tonkonoff, S.** (2017): Las Funciones sociales del delincuente, *Revista Ensamblés*, primavera 2017, año 4, n.76, pp. 71-81.
- Torres, H.** (2006): *El mapa social de Buenos Aires 1940-1990*, Buenos Aires, FADU.
- Varela, M.** (2019): El Estado reproduce la fantasía infantil: “Soñemos”, de Luis César Amadori, Argentina, 1951, en *Palabras Clave* vol. 22, Bogotá, Universidad de la Sabana.
- Verón, E.** (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- Vigotky, L. S.** (2006): *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*, Madrid, Ediciones Akal.
- Vila, P.** (2007): Procesos de identificación en la frontera entre México y los EE.UU., en *Oficios Terrestres*, núm. 19, La Plata, UNLP.

Weber, M. (1964): *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.

Williams, R. (1958): La cultura es algo ordinario, en Higgins, J. (2001): *The Raymond Williams reader*, Oxford, Blackwell Publishers.

(1994): *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.

(2003): *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Winocur, R. (1993): Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del programa cultural en barrios (1984-1989), *Perfiles Latinoamericanos*, Vol. 2, No. 3, México, FLACSO.

Wortman, A. (2017): “Políticas culturales y legitimidad política: el caso Puntos de Cultura en Argentina”, en *Políticas culturales em revista*, v. 10, n. 1, p. 138-160, jan./jun, Salvador.

Wright, S. (1998): La politización de la “cultura”, *Anthropology Today*, Vol. 14 No 1.

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

Zamorano, M. (2016): La transformación de las políticas culturales en argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad, *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 70, Madrid.

Zarlenga, M. y Marcús, J. (2014): La cultura como estrategia de transformación urbana. Un análisis crítico de las ciudades de Barcelona y Buenos Aires, en Marguli, M., Urresti, M., Lewin, H. y otros: *Intervenir la cultura. Más allá de las políticas culturales*, Buenos Aires, Biblos.

9.2 Artículos periodísticos

“Cultura”, Página/12, Contratapa, 12 de enero de 2003,

<https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-15200-2003-01-12.html>.

“Tristán Bauer sucedería a Jorge Alvarez en el Incaa”, en *Ámbito Financiero*, 10 de marzo de 2008.

(<https://www.ambito.com/espectaculos/tristan-bauer-sucederia-jorge-alvarez-el-incaa-n3488947>)

“Una salida cultural para los habitantes de la Villa 21/24. Desde ayer, funciona en Barracas el primer cine dentro de una villa porteña”, 29 de septiembre de 2008, Clarín.com

https://www.clarin.com/ediciones-antiores/ayer-funciona-barracas-primer-cine-dentro-villa-portena_0_HkPW8Jn0atx.html

“Otra baja en el gabinete tras la derrota electoral del oficialismo. Se fue Nun de Cultura y lo reemplaza Jorge Coscia”, Clarín, 8 de julio de 2009, https://www.clarin.com/ediciones-antiores/nun-cultura-reemplaza-jorge-coscia_0_Sk2f7LKCTFx.html.

“Dimos una profunda batalla cultural”, Página/12, 22 de octubre de 2009, <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-133912-2009-10-22.html>.

“El cine es una herramienta política para el trabajo social”, en *Nuestra Cultura* N°1, diciembre de 2009. (https://issuu.com/secretariadecultura/docs/revista_nuestra_cultural)

“Denuncian a Coscia por subsidios”, en *La Política Online*, 26 de octubre de 2010. (<https://www.lapoliticaonline.com/nota/nota-68862/>)

“En la Ciudad son 14 villas y tienen 150.000 habitantes”, 5 de octubre de 2011, Clarín https://www.clarin.com/ciudades/ciudad-villas-habitantes_0_rkTb2B33v7l.html

“Un traslado que se cumplirá a medias. Sólo el secretario Coscia se mudará a la Villa 21”, en Clarín, 27 de septiembre de 2013. (https://www.clarin.com/politica/solo-secretario-coscia-mudara-villa_0_ByXuaQivme.html)

“La Casa es de todos, la construyó toda la gente del barrio”, 19 de octubre de 2013, Agencia Paco Urondo <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/la-casa-es-de-todos-la-construyo-toda-la-gente-del-barrio>

“Cuando el Estado nacional se mudó a la Villa 21 de Barracas”, 21 de diciembre de 2013, Telam <https://www.telam.com.ar/notas/201312/45573-cuando-el-estado-nacional-se-mudo-a-la-villa-21.php>

“Los famosos llevan sus obras al Centro Cultural de Villa 21 de Barracas”, 3 de enero de 2014, RatingCero <https://www.ratingcero.com/notas/3010457-los-famosos-llevan-sus-obras-al-centro-cultural-villa-21-barracas>

“Artistas x la 21 x el País”, 22 de febrero de 2014, Leedor <http://leedor.com/2014/02/22/artistas-x-la-21-x-el-pais/>

“La Casa de la Cultura de la Villa 21/24 será la sede central de la cultura popular”, Ministerio de Cultura de la Nación, 13 de enero de 2015, <https://www.cultura.gob.ar/noticias/la-casa-de-la-cultura-de-la-villa-2124-sera-la-sede-central-de-la-cultura-popular/>.

“Se crea el Primer Programa Nacional de Fortalecimiento de la Cultura Popular”, 14 de enero de 2015, El Ciudadano GBA <http://www.elciudadanogba.com/14/01/2015/se-crea-el-primer-programa-nacional-de-fortalecimiento-de-la-cultura-popular/>

“Villa 21/24: una casa para la cultura popular”, Agencia Paco Urondo, 16 de enero de 2015, <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/villa-2124-una-casa-para-la-cultura-popular>.

“Malos tratos en la Casa de la Cultura de Villa 21”, 10 de marzo de 2015, Mundo Villa <http://mundovilla.com/article.php?idArticle=2227>

“CFK deja un récord de empleados en el Estado”, Fortuna, 15 de marzo de 2015. (<https://fortuna.perfil.com/2015-03-15-157963-cristina-deja-el-gobierno-con-un-record-de-empleados-en-el-estado/>).

“Todo amarillo: el PRO y la mezcla entre propaganda y comunicación pública”, Telam, 16 de marzo de 2015. <https://www.telam.com.ar/notas/201503/98240-campana-pro-publicidad-comunicacion-institucional-amarillo.html>

“En el Centro Cultural Kirchner los únicos “ñoquis” se sirvieron con salsa”, Izquierdadiario.es, 16 de febrero de 2016. <https://www.laizquierdadiario.com/En-el-Centro-Cultural-Kirchner-los-unicos-noquis-se-sirvieron-con-salsa>

“La Casa de la Cultura es mi vida”, enero 2017, De villa a barrio.

“Elaborar la narrativa de una vida es parte de una búsqueda de sentido”. Entrevista a Leonor Arfuch, 9 de marzo de 2017, Revista la Transa, Escuela de Humanidades, UNSaM <https://www.revistatransa.com/2017/03/09/elaborar-la-narrativa-de-una-vida-es-parte-de-una-busqueda-de-sentido-entrevista-a-leonor-arfuch/>

"Es mentira que somos un gobierno para ricos", ámbito, 19 de julio de 2017. (<https://www.ambito.com/politica/es-mentira-que-somos-un-gobierno-ricos-n3990604>).

“La Pasión de los Heridos (la historia de Gustavo Benítez)”, 28 de agosto de 2017, Fundación Tomás Eloy Martínez, <http://fundaciontem.org/la-pasion-de-los-heridos-la-historia-de-gustavo-benitez/>

“La cultura es una herramienta que fortalece y empodera”, 19 de noviembre de 2017, Mundo Villa, <https://mundovilla.com/article.php?idArticle=3612>

Reurbanización de villas. La cultura como espacio de unión, 8 de abril de 2018, La Nación <https://www.lanacion.com.ar/opinion/reurbanizacion-de-villas-la-cultura-como-espacio-de-union-nid2123079>

Reurbanización de las villas. Los nuevos límites de la integración, 8 de abril de 2018, La Nación <https://www.lanacion.com.ar/opinion/reurbanizacion-de-las-villas-los-nuevos-limites-de-la-integracion-nid2123083>

“Cinco años después del primer anuncio terminaron la Casa de la Cultura de la villa 31”, La Nación, 30 de marzo de 2019, https://www.lanacion.com.ar/sociedad/cinco-anos-despues-del-primer-anuncio-terminaron-nid2233752/?fbclid=IwAR3QL9C_EXOhppKYdkAyhZaeLsVCTP9MSKc5QtrGI7FraewJ5SIMaIVK1j0.

“La Cultura en la Villa 21”, 27 de septiembre de 2019, Perfil, <https://www.perfil.com/noticias/opinion/opinion-jorge-coscia-cultura-en-la-villa-21.phtml>

La política exterior de Macri y su subordinación a EE.UU. 7 de octubre de 2019, TeleSUR.net <https://www.telesurvtv.net/telesuragenda/macri-argentina-subordinacion-estados-unidos-20191004-0008.html>

Se crió en la villa 21-24 de Barracas, estudió bellas artes y hoy llena de color las casas del barrio, 21 de diciembre de 2019, Infobae <https://www.infobae.com/sociedad/2019/12/21/se-crio-en-la-villa-21-24-de-barracas-estudio-bellas-artes-y-hoy-llena-de-color-las-casas-del-barrio/>

“2015-2019: una gestión signada por recortes de presupuesto y la pérdida de categoría ministerial”, Telam, 28 de diciembre de 2019. (<https://www.telam.com.ar/notas/201912/419781-anuario-cultura-politica-ministerio.html>).

“La seguridad en Puerto Madero y las villas 21-24 y Zavaleta pasan a la Policía de la Ciudad”, Clarín, 21 de febrero de 2021. (https://www.clarin.com/policiales/seguridad-puerto-madero-villas-21-24-zavaleta-pasan-policia-ciudad_0_KCfxRUJ05.html).

9.3 Audiovisual

Ramos, V. (2008): Documental *Vientos Limpios del Sur*, SOS Discriminación.

Stagnaro, B. (2010): Documental *Nacionalidad: ¡Villera!*, Canal Encuentro.

La Corte (2013): *Puerto Cultura*, Programa 100, Canal 9. Informe Centro Cultural Villa 21:
<https://www.youtube.com/watch?v=OuCzMUEv6rE&index=9&list=PLsTsTn4AhhFWX877uVPB0oCLzTqiOeBdt>

Timmy O'Toole (2018): *El Rap de Barracas*: <https://www.youtube.com/watch?v=L0paBKZbMuc>

Asamblea de la Casa de la Cultura Villa 21 (junio 2014):

<https://www.youtube.com/watch?v=goabPc3aJ9I>

Sala de Exposiciones 2014-2015

Sala de Exposiciones 2016

Sala de Exposiciones 2017

Sala de Exposiciones 2018

F. Trueba (2004): *El milagro de Candeal*.

9.4 Páginas web

<https://www.buenosaires.gob.ar/jefaturadegabinete/transformacioncultural/cultura-ciudadana>

<https://www.buenosaires.gob.ar/desarrollohumanoyhabitat/habitat/cultura-viva-comunitaria-0>

<https://www.cultura.gob.ar/noticias/las-colmenas-del-sur-encuentro-e-intercambio/>

<https://www.cultura.gob.ar/institucional/programas/red-nacional-de-las-casas-del-bicentenario/>

<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/promocion/centros-barriales>

<http://sosdiscriminacioninternacional.blogspot.com/>

<http://blogsdelagente.com/vientoslimpiosdelsur/>

<http://julioarrieta.blogspot.com/>

<http://www.cfkargentina.com/casa-cultura-villa-21-barracas/>

<http://canalabierto.com.ar/2019/02/06/vecinos-de-la-villa-21-24-sin-agua-potable/>

<https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/promotores-culturales-comunitario-los-proyectos-como-protagonistas>

<https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/los-districtos-creativos-crecen-en-el-sur>

<https://www.argentina.gob.ar/jefatura/memoria-de-la-nacion>

<http://www.tfaba.gov.ar/Bicentenario.pdf>

http://www.lagiraproducciones.com.ar/teatro21_programacion.php

<https://www.teatrocervantes.gob.ar/publicos/>

<http://caahistoriacultura.trabajo.gob.ar/>

<https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/los-districtos-creativos-crecen-en-el-sur>

<https://www.buenosaires.gob.ar/desarrolloeconomico/districtoseconomicos>

<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/article/festival-ciudad-emergente>

<https://es.unesco.org/creative-cities/content/ciudades-creativas>

<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/arte-en-barrios>

<https://www.argentina.gob.ar/elestadoentubarrio>

https://www.cultura.gob.ar/cerca-de-noche-que-es-y-para-que-funciona_5631/

<https://www.agn.gob.ar/sites/default/files/informes/2020-117-Informe.pdf>

<https://tourismus.nuernberg.de/en/news/nuremberg-applies-to-become-european-capital-of-culture-2025/>

https://www.facebook.com/DI2124/?ref=page_internal

<https://www.argentina.gob.ar/cultura/casa-popular>

<https://www.cideu.org/proyecto/parques-biblioteca/>

<https://www.articaonline.com/2014/08/politicas-publicas-para-una-cultura-libre-tema-2-encirc14/>

<https://www.economiasolidaria.org/actividades/eventos-1er-congreso-cultura-viva-comunitaria-bolivia/#:~:text=La%20Cultura%20Viva%20Comunitaria%20es,bien%20universal%20de%20los%20pueblos>

<http://www.sin-paco.org/index.php/espacio-cacupe/>

<https://blogs.iadb.org/ciudades-sostenibles/es/la-inversion-social-en-los-parques-biblioteca-de-medellin/>

<https://www.cfkargentina.com/discurso-de-cristina-kirchner-en-la-ultima-plaza-de-su-segundo-periodo-presidencial/>

<https://www.cultura.gob.ar/institucional/programas/red-nacional-de-las-casas-del-bicentenario/>

http://mapeal.cippec.org/?page_id=2500

<http://www.catedramedellinbarcelona.org/archivos/pdf/34-BuenasPracticas-ParquesBiblioteca.pdf>

9.5 Entrevistas

Julio Arrieta, 9/6/2010, 8/7/2010 y 18/12/2010

Christian Arrieta, 19/6/2017

Griselda Azul, 30/9/2017 (Realizada por Aimé Pansera)

Gustavo Ameri, 27/12/2017

Héctor “Tito” Arrieta, 17/1/18

Mario Gómez, 17/3/2018

Paola Gallia, 2/5/2018

Gabiela Sennes, 21/6/2018

Jorge Coscia, 29/6/2018

Héctor Chianetta, 4/7/2018

Víctor Ramos, 5/7/2018

“Maka”, 18/7/2018

Sonia Quiñones 6/8/19 (Realizada por Aimé Pansera)

Eugenia Nogueira, 31/8/2018

Oscar “Coto” Fernández, 13/9/2018

Brian y Melody 20/11/19 (Realizada por Aimé Pansera)

Rogelio 25/11/19 (Realizada por Aimé Pansera)

Gladys 29/11/19 (Realizada por Aimé Pansera)

César 4/12/19 (Realizada por Aimé Pansera)