



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos : una propuesta multidisciplinar y asociativa

Autores (en el caso de tesis y directores):

Paula Schrott

Sofía Satragno

Gabriel D. Lerman, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos

Una propuesta multidisciplinar y asociativa



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera: Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado

***“Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos:
una propuesta multidisciplinar y asociativa”***

Paula Schrott

DNI: 32.848.697

pauschrott@gmail.com

Sofía Satragno

DNI: 32.567.982

sofiasatragno@hotmail.com

Tutor: Gabriel D. Lerman

AÑO 2016

Agradecimientos

A nuestras familias, parejas y amigos, por la compañía y el apoyo en este proceso.

A nuestro tutor, por la confianza necesaria.

A la Facultad de Ciencias Sociales, por todo lo que nos enseñó.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	6
1. El porqué.....	6
2. Objetivos.....	7
3. Descripción de los capítulos a desarrollar.....	8
4. Metodología.....	10
5. Marco Teórico.....	11
6. Estado de la cuestión.....	14
6. 1 Abordajes sobre el campo cultural a partir de la década del 90'.....	14
6. 2 Investigaciones relacionadas a espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires....	17
6. 3 Desarrollos en torno a la autogestión.....	19
6. 4 Asociatividad y redes culturales.....	21
 Capítulo 1 - Las políticas culturales porteñas: aciertos y desaciertos.....	24
1.1 El alfonsinismo y la democratización cultural en la Ciudad de Buenos Aires.....	24
1.2 La privatización neoconservadora.....	26
1.3 Las consecuencias del neoliberalismo y el estallido social.....	29
1.4 Los efectos de la crisis y el quiebre de Cromañón.....	31
1.5 Una nueva tragedia y la emergencia de redes culturales.....	34
 Capítulo 2 - Constitución del movimiento MECA.....	36
2.1 El contexto de la escena cultural porteña.....	36
2.2 El origen de MECA.....	37
2.3 Primeros pasos.....	40

2.4 Hacia la consolidación.....	42
2.5 Definiciones al interior de MECA.....	44
2.6 Nueva ley e iniciativas.....	45
2.7 Una ley sin banderas.....	49

Capítulo 3 - Al interior de MECA: los centros culturales *fundantes* del movimiento.56

3.1 ¿Quiénes son los centros <i>fundantes</i> ?.....	57
3.2 Aspectos formales de los centros <i>fundantes</i>	55
3.3 Auto - denominación y objetivos de los centros.....	58
3.4 Formas de gestión de los espacios.....	64
3.5 Patrocinios públicos o privados.....	68
3.6 Agrupaciones políticas.....	69
3.7 Espacios multidisciplinarios.....	70
3.8 Convocatoria de artistas.....	72
3.9 Comunicación en los centros <i>fundantes</i>	73
3.10 Comentarios generales sobre los centros <i>fundantes</i>	79
3.10. a) Origen y surgimiento histórico.....	79
3.10. b) La descentralización cultural.....	81
3.10.c) Modelo de autogestión, entre lo “comercial” y lo “no comercial”	83
3.10. d) Intervención multidisciplinar y el público como productor.....	87

Capítulo 4 - La cultura independiente entre el Estado y el mercado.....92

4.1 Por el poder del Estado.....	92
4.2 Tres problemas tres.....	93
4.3 El alcohol como sustento.....	102

4.4 Algunos comentarios acerca de MECA y el Estado.....	104
Capítulo 5 - MECA en tanto red cultural, algunas aproximaciones.....	109
5.1 Sobre el rol de las redes en la sociedad	109
5. 2 Potencial y fortaleza.....	113
5.3 Vicisitudes de la organización en red.....	116
5.4 Desafíos y visión a futuro.....	119
5.5 Consideraciones sobre MECA en tanto red cultural.....	121
Conclusiones.....	123
Bibliografía.....	130
Fuentes.....	134
Anexo – Documento Adjunto	

Introducción

1. El porqué

Corría el año 2011 y era sábado por la noche. Una amiga en común nos invitó a ver una variedad en el Teatro Mandril, un centro cultural ubicado en el barrio de San Cristóbal. Un tanto impuntual, el espectáculo se desplegó en un amplio galpón, con el suelo como sillas y la participación de artistas circenses de las más diversas disciplinas: acróbatas, trapeceistas, malabaristas, magos y *clowns*. Al finalizar el show, los presentadores pasaron la gorra y se despidieron, no sin antes invitarnos a probar algunas de las comidas caseras que el buffet del lugar tenía para ofrecer.

Este tipo de eventos comenzó a ser frecuentes en nuestras salidas de fin de semana. Más que a un bar o a cualquier boliche, nos divertía ir a ver una banda de música o asistir a un *slam* de poesía, que tenían lugar en diferentes centros, más grandes o más pequeños, pero siempre portadores de un aire de familiaridad, tanto por el trato de los integrantes de los espacios como por la disposición espacial de sus elementos (sillones cómodos, *pufs* en el suelo, pocas mesas, escenario próximo, entre otros aspectos).

A partir de charlas que mantuvimos entre nosotras y con otros amigos sobre esta nueva “movida” cultural, entramos en la cuenta que nos interesaba investigar más sobre la emergencia creciente de los centros culturales: por qué surgían en ese momento histórico, cuáles eran sus objetivos, cuál era la novedad de su propuesta y qué elementos lo distinguían de otros espacios.

Investigar sobre el tema nos condujo inevitablemente al Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), en el cual se reúnen la mayoría de espacios culturales que frecuentábamos, con el objetivo de exigir una serie de reivindicaciones sobre su situación legal y el funcionamiento cotidiano de su actividad.

Desde ahí en adelante, acompañamos el desarrollo de MECA, conociendo a sus integrantes e investigando en profundidad sus reclamos y proyectos, así como nos interesamos por las formas de gestión y organización que se daban a partir de su constitución como red.

Pasaron cuatro años desde que comenzamos a interesarnos por el colectivo. Por momentos más cerca, y por otros más lejos, transitamos su crecimiento, y nos sorprendimos al notar la relevancia pública que iba tomando su causa, así como la notable emergencia de centros culturales en los distintos barrios de la ciudad. Observamos sus logros y sus cambios, y las vinculaciones que el colectivo consolidaba con otras redes de fines culturales. Gran parte de esta investigación se centra en transmitir ese fenómeno cultural del cual fuimos testigos generacionales, asistentes fieles e investigadoras ávidas, y que, consideramos, permite pensar algunas de las dinámicas y prácticas culturales que caracterizan nuestro tiempo.

2. Objetivos

El interés de la presente tesina se centra en una serie de acontecimientos producidos en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires a partir de la emergencia de una importante cantidad de centros culturales que, con características similares, se emplazaron en distintos barrios de la capital porteña en la última década. La mayoría de estos espacios culturales comparten un perfil autogestivo, reivindicando un tipo de organización comunitaria, independiente y participativa, la cual promueve el desarrollo de prácticas multidisciplinares, con la participación de artistas que, por lo general, se ven “excluidos del circuito comercial”.

Sin embargo, la legislación que regula la actividad cultural en la ciudad, junto con las consecuencias sociales y políticas del incendio del local República Cromañón, la noche del 30 de diciembre del 2004, limitaron de forma notable y desde sus comienzos las posibilidades de desarrollo y crecimiento de este tipo de emprendimientos. La ausencia de una figura legal que reconozca a los centros culturales y el crecimiento de las inspecciones por parte de los organismos de control estatal a partir de la tragedia, llevaron a que estos espacios fuesen destinatarios de sucesivas multas, sanciones y clausuras.

Frente a esta situación, más de una decena de centros culturales autogestivos se unieron y constituyeron un movimiento destinado a exigir cambios en la habilitación vigente y un plan de fomento económico para su actividad. El principal punto en el que se basaba su reclamo era la falta de un marco legal que reconociera la naturaleza de los espacios y el rol de los mismos dentro del escenario cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

En la presente investigación analizaremos entonces el nacimiento y desarrollo del Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), originado en el año 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. El acercamiento a este colectivo nos permitirá indagar en la gestión y la propuesta

multidisciplinar que caracteriza a estos proyectos y su aporte a la distribución de la oferta cultural. Además de analizar su organización interna, haremos hincapié en el proceso mediante el cual el colectivo presentó la Ley de Centros Culturales en la Legislatura porteña a mediados del año 2013, y que logró su aprobación a fines del año 2015.

A su vez indagaremos las consideraciones que el movimiento mantiene en relación a las modalidades de trabajo y de experimentar las prácticas artísticas. También abordaremos su funcionamiento en tanto red de centros en lo que refiere a la organización, la toma de decisiones, la capacidad para instalar reclamos y la forma de vinculación con otros colectivos y actores políticos.

Para dar cuenta del enfoque general que desarrollaremos a lo largo de nuestra investigación, a continuación exponemos algunos de los cuestionamientos que funcionarán como guía de la misma:

- ¿Qué antecedentes políticos, sociales y culturales permitieron la formación de los centros que se encuentran agrupados en MECA? ¿En qué contexto histórico se da el surgimiento del movimiento?
- ¿Qué tipo de intervención pretende realizar el movimiento en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires?
- ¿Qué prácticas y significaciones emergen en torno a la forma de gestión cultural de los espacios integrantes de MECA?
- ¿En qué radica el carácter autogestivo y asociativo con el que el movimiento se define? ¿Qué vínculos establecen este tipo de colectivos con el Estado y el mercado?
- ¿Cuáles son los principales aportes que se derivan de la organización en red?
- ¿Cómo estas formaciones asociativas logran instalar sus reivindicaciones en la agenda pública?

3. Descripción de los capítulos a desarrollar

Con la intención de explicitar la forma en que estructuramos la presente investigación, describiremos brevemente el tratamiento y contenido de cada uno de los capítulos que la conforman.

En el Capítulo 1 realizaremos un recorrido histórico desde la transición democrática hasta nuestros días, con el objetivo de dar cuenta, a grandes rasgos, de las políticas culturales que se han implementado en la Ciudad de Buenos Aires. La intención es describir el escenario que posibilitó el surgimiento de MECA como movimiento cultural, y el marco político y social en el que se encuadra su reclamo.

Por su parte, en el Capítulo 2 describiremos la historia de MECA como movimiento desde su constitución, a mediados del 2010, hasta la finalización de nuestra investigación, sobre los finales del 2015. El objetivo es dar cuenta del desarrollo y las transformaciones del propio colectivo, a partir de las propuestas que llevó a cabo para visibilizar su demanda. También detallaremos los vínculos que estableció con otras organizaciones y actores del campo cultural, a partir de consolidarse como una red de centros.

A lo largo del Capítulo 3 realizaremos un análisis comparativo de los 16 centros *fundantes* de MECA a partir de variables referidas a sus aspectos formales, artísticos, de organización y de comunicación. En este apartado daremos cuenta de las características distintivas de los centros que conforman el movimiento, así como de la diversidad de espacios que se nuclean bajo un mismo colectivo. Reconocer estos aspectos nos permitirá reflexionar sobre algunas de las dinámicas y propuestas que intervienen en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

En el Capítulo 4 nos centraremos en la vinculación que el movimiento mantiene con dos actores fundamentales: el Estado y el mercado. Respecto al primero detallaremos la serie de reivindicaciones presentadas desde MECA a distintos organismos estatales, mientras que en relación al mercado, indagaremos acerca de las limitaciones que el colectivo plantea para el desarrollo económico de los espacios.

Durante el Capítulo 5 analizaremos el concepto de redes culturales y la emergencia de estas formaciones en el contexto actual, indagando las particularidades que presentan y los aportes que ofrecen a la organización social. Se presentará a MECA como caso representativo de este tipo de organización, dando cuenta de las fortalezas y vicisitudes que manifiesta en tanto red.

Por último, en el apartado de conclusiones retomaremos los puntos más destacados a los que arribamos mediante el análisis, con la intención de desarrollar una serie de reflexiones y observaciones acerca de los cuestionamientos planteados al comienzo de la investigación.

4. Metodología

Para abordar el análisis del surgimiento de centros culturales y su conformación como movimiento, resultó indispensable recuperar la voz de los representantes de MECA a través de entrevistas, manifiestos, folletos, documentos y repercusiones de prensa. En el trabajo de campo realizamos entrevistas en profundidad a actores relevantes del colectivo, así como observación participante durante distintos eventos, encuentros, festivales y charlas del mismo.

A lo largo de la investigación utilizamos las siguientes herramientas:

- Entrevistas en profundidad, como un método de tipo cualitativo que nos permitió adentrarnos en las concepciones que subyacen a las prácticas y a los discursos, buscando el diálogo con distintos participantes del colectivo;
- Observación participante y no participante en diferentes actividades de los centros y del movimiento MECA tales como charlas, jornadas y eventos;
- Generación de un cuadro comparativo con la información de los 16 centros que conforman MECA desde sus inicios, a partir de la realización de una encuesta específica con 40 variables a por los menos un representante de cada uno de los centros miembros;¹

¹ Esta encuesta fue realizada por las autoras a través de visitas a los centros, de contacto telefónico o vía correo electrónico.

- Análisis de materiales gráficos y audiovisuales de los centros y el movimiento MECA, en los que se registran entrevistas, festivales y conferencias llevados a cabo, repercusiones de prensa y comunicaciones realizadas a través de medios digitales.

Cabe señalar que el registro de los distintos materiales mencionados se encuentra a disposición en el Anexo de la presente tesina.

5. Marco teórico

Para abordar el desarrollo de esta tesina partimos de diversos autores del campo de la comunicación y la cultura, cuyas propuestas y conceptos resultan fundamentales para la comprensión de nuestro objeto de estudio.

La dinámica del campo cultural de la Ciudad Buenos Aires en la que convive el movimiento MECA podremos comprenderla bajo las tríadas *dominante, residual, emergente*; y *tradiciones, instituciones, formaciones*; desarrolladas por Raymond Williams.² Dicho conceptos, nos permiten indagar en los vínculos existentes entre los procesos sociales y el surgimiento de fenómenos culturales, en donde entran en juego significaciones y resignificaciones de prácticas existentes. La propuesta del autor, contribuye a entender cómo la permanencia de ciertas tradiciones y la incorporación de tendencias, se articulan en una compleja trama cultural que refiere a un momento histórico.

El concepto de *campo*, acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, es otra de las nociones que utilizaremos para analizar el posicionamiento de MECA dentro del mapa cultural de la Ciudad de Buenos Aires. La comprensión del campo como espacio estructurado donde se establecen relaciones de alianza y de conflicto, a partir de la lucha por un determinado capital, permite abordar los condicionamientos y las relaciones que se establecen entre los distintos actores. El análisis de Bourdieu sobre la dinámica particular del campo cultural, su

² Raymond Williams en su libro “Marxismo y Literatura” cuestiona el determinismo económico tras denunciar la separación y reducción del término cultura. Aún reconociendo la incorporación del materialismo como aporte fundamental de la teoría, reniega del papel secundario y superestructural que se le confirió al concepto. Considera que ese movimiento impidió pensar a la cultura como un proceso constituyente de lo social, “creador de diferentes o específicas formas de vida”. Así se comprende que para Williams, la cultura se devela como esfera integradora.

pretensión de autonomía, así como sus lógicas de producción y circulación, nos serán útiles para afrontar ciertos aspectos de nuestra investigación.

Por otro lado, la noción de *hábitus* planteada por Bourdieu se refiere al modo en que las condiciones sociales, económicas y culturales son incorporadas por los individuos, moldeando sus prácticas cotidianas, y expresando su cosmovisión y posición frente al mundo. Comprendido como un proceso inconsciente, que estructura las prácticas así como la percepción de las mismas, a través de este concepto analizaremos los condicionamientos estructurales y los consumos, gustos y prácticas culturales de los representantes del movimiento, sobre todo en lo que refiere a las valoraciones sobre el trabajo, el ocio y las propuestas artísticas.

Para comprender el proceso histórico acontecido en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires, retomamos la noción que el antropólogo Néstor García Canclini mantiene sobre las políticas culturales, comprendidas como toda clase de intervención que lleva a adelante el Estado, las instituciones civiles o los grupos comunitarios, con el 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”. A través del análisis, el autor delimita seis paradigmas políticos de la acción cultural, en los que determina los agentes que estructuran el campo y la forma de entender el desarrollo cultural en los distintos momentos. Su caracterización nos ayuda a analizar las transformaciones ocurridas en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires en diferentes períodos históricos, destacando el concepto de cultura predominante de cada época, así como las principales formas de producción y consumo.³

³Si bien partiremos desde la definición de García Canclini, diversos autores latinoamericanos han definido el concepto de *políticas culturales*, comprendiendo en cada una de estas definiciones aspectos que, en la mayoría de los casos, destacan a los actores sociales implicados, al espacio social en donde se desarrollan, y a las herramientas o estrategias que la misma emplea para lograr los objetivos planteados. En esta línea de análisis, Carlos Mangone comprende a las políticas culturales como diseños táctico estratégicos de influencia; es decir, proyectos que se dirigen a intervenir en el espacio de la cultura y que puede llevarse a cabo tanto por la entidad estatal, por instituciones de la sociedad civil, por empresas o por grupos comunitarios. Asimismo, Mario Margulis hace hincapié en el carácter deliberado de estas intervenciones que de manera explícita se proponen transformar aspectos de la cultura. Por su parte, el investigador chileno José Joaquín Brunner comprende a las mismas como las diversas formas de intervención que tienden a operar sobre el nivel organizacional de la cultura. Para el autor, este último aspecto pueden comprender tanto la preparación de los agentes; la distribución, organización y renovación de los medios, como las formas institucionales de la producción y circulación de bienes simbólicos.

Otra de las líneas que retomamos es la caracterización que Ana Wortman realiza sobre las políticas culturales en la época menemista y los años posteriores a la crisis, ya que nos permiten entender el marco histórico del surgimiento de MECA. Luego de la década del noventa y de la crisis del 2001, la autora señala la emergencia de organizaciones y formaciones culturales que proponían nuevos valores, significaciones y prácticas como salida a la profunda crisis económica y social que atravesaba la Argentina. La descripción realizada sobre estas formaciones contribuye a la comprensión del contexto de emergencia de los centros culturales que analizamos a lo largo de la investigación, así como los imaginarios que los mismos proponen. El surgimiento cada vez mayor de iniciativas culturales por parte de la sociedad civil se ha mantenido, según la autora, a lo largo de la primera década del milenio. Este proceso demuestra cómo las prácticas sociales de clases medias están relacionadas con la búsqueda de estilos de vida fundados en valores culturales, a partir de la importancia que ha tomado la esfera artística en la vida cotidiana. Consideramos entonces las propuestas y abordajes de los trabajos de Wortman como aportes vitales para el desarrollo de esta investigación.

Como planteamos anteriormente, la investigación también pretende abordar el funcionamiento de MECA en tanto red de centros, para lo cual son fundamentales las reflexiones de Manuel Castells sobre la *sociedad red*, entendida como una estructura social compuesta de redes, potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica (Castells, 2006). La capacidad que señala el autor que tienen las redes para introducir nuevos actores y nuevos contenidos en el proceso de organización social, será de utilidad para comprender la emergencia del movimiento en el campo cultural porteño.

En esta línea, nos situaremos desde el abordaje que George Yúdice hace de la red como forma de organización abierta, flexible y contingente que complementan a las instituciones más estables del estado, del mercado y de la sociedad civil⁴. El autor, que ha estudiado casos de redes culturales en diferentes países del mundo, considera que las políticas culturales no deben estar sólo en manos del Estado, sino que debe surgir de la acción conjunta, haciendo

⁴ En el simposio “Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué?” (2003), George Yúdice señala que las instituciones modernas atravesaron en los últimos años reformas que requirieron la apertura a nuevas agendas, necesaria en contextos cada vez más complejos, fluidos, diversos y contradictorios. Señala que teorías del capitalismo desorganizado (Lash y Urry 1987) consideran que hasta el mismo sistema se beneficia de la erosión de las tradiciones y el disciplinamiento social. Esta disciplina social es reemplazada por una “diversidad de éticas de grupos heterogéneos y micro gerenciados de la social civil”. Para Yúdice “las redes son sólo unas de las manifestaciones del surgimiento de lo que Castells (1996) y otros llaman la sociedad de redes”.

partícipes a los productores y a los movimientos sociales para que “el protagonismo de la acción cultural provenga de la sociedad civil misma”. (Yúdice, 2003:13)

Otro de los aportes que retomamos de este autor es el entendimiento que realiza de la *cultura como recurso*. Señala que el papel de la cultura se ha expandido de una manera sin precedentes al ámbito político y económico, al tiempo que las nociones convencionales de cultura han sido considerablemente vaciadas.⁵ Yúdice considera que la esfera cultural tiene hoy un protagonismo mayor que en cualquier otro momento de la historia de la modernidad, en lo que Jeremy Rifkin (2000) denominó *capitalismo cultural*. Este abordaje nos permite reflexionar sobre el surgimiento de MECA y caracterizar su propuesta de intervención.

Los conceptos teóricos aquí expuestos, los cuales hemos incorporado -en su mayoría- a lo largo de nuestra formación en la carrera de Ciencias de Comunicación, nos permiten abordar el surgimiento de los centros culturales dentro de su proceso histórico, comprendiendo la suma de relaciones y actores implicados así como las dinámicas organizacionales que conviven en las sociedades actuales.

6. Estado de la cuestión

Para contribuir y ahondar en la comprensión del surgimiento de centros culturales autogestionados en la Ciudad de Buenos Aires y de la conformación del movimiento MECA, consideramos necesario conocer los abordajes realizados por distintos autores sobre los siguientes ejes:

- El campo cultural desde los años 90' hasta la actualidad, dando cuenta de las prácticas y significaciones que enmarcaron las distintas décadas, con el objetivo de comprender el momento histórico en el que surge MECA.
- Los desarrollos en torno a los conceptos de *autogestión* y *redes*, ya que consideramos que son característicos de las formas y dinámicas en que presentan los proyectos culturales del colectivo.

⁵ En el libro “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”, Yúdice considera que debido al contexto de la época actual, atravesado por la globalización, es más adecuado abordar la cultura como un recurso en lugar de centrarse en el contenido de la misma, como señalaba el modelo de enaltecimiento (según Schiller o Arnold) o el de distinción o jerarquización de clases (según Bourdieu) o como estilo de vida integral (Williams) según el cual se entiende que la cultura de cada uno tiene valor.

6.1 Abordajes sobre el campo cultural a partir de la década del 90´

Comenzaremos con un relevamiento de distintos trabajos que dan cuenta de diferentes procesos acontecidos en el campo cultural desde los años 90´ hasta nuestros días. Los autores que presentaremos a continuación son: Beatriz Alem, Ana Wortman, Denise Osswald, Sara Victoria Alvarado, Pablo Vommaro y Berenice Corti.

En el caso del artículo *Discontinuidad: un modelo de política cultural*, del año 2005, Beatriz Alem describe las profundas transformaciones políticas, económicas y culturales que sucedieron en la Argentina durante los finales de la década del 90´. Según la autora, el conjunto de cambios condujo a reposicionar el lugar de la cultura en la sociedad así como la modalidad de las políticas estatales. El proceso de crecimiento y concentración de las empresas de la industria cultural, y la lógica comercial que caracterizaba a las iniciativas gubernamentales, fueron, según el análisis de Alem, coincidentes con un discurso que unía la idea de modernización con posicionamientos conservadores en lo político, social y cultural. Hacia fines de la década, la autora señala el derrumbe del modelo menemista a partir de los grandes índices de pobreza, el cuestionamiento de la representatividad política y la aguda crisis económica.

Otra de las autoras que analiza el campo cultural argentino y las políticas implementadas durante aquella época es Ana Wortman. En su libro, "Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos Actores en la Argentina contemporánea" del 2009, señala el desinterés que el gobierno menemista mantuvo por el desarrollo de ciertos programas culturales a nivel federal. Según Wortman, los años 90´ se vieron signados por la implementación de políticas neoliberales, que en el plano cultural adhirieron a la lógica de mercado y condujeron al abandono de los consumos culturales tradicionales, por la adquisición de nuevas tecnologías y el repliegue hacia el ámbito privado.

En el desarrollo de su análisis, Wortman hace referencia a la emergencia de formaciones culturales como contrapartida a la hegemonía cultural del neoliberalismo y de la prevalencia de un discurso que fomentaba el consumo, en el marco de una sociedad cada vez más afectada por la creciente desigualdad social. Entre estas formaciones se encuentran centros culturales que, además de espacios de "resistencia" por parte de los jóvenes, se presentan como una salida laboral frente a la crisis económica y social. Según la autora, en estas

formaciones se fomentaba la participación, haciendo énfasis en la educación y el arte, con la elaboración de objetivos de mediano y corto plazo bajo la lógica del trabajo en red.

En una de sus últimas publicaciones, titulada *Los jóvenes: actores de la cultura emergente de Buenos Aires*, del 2015, Wortman analiza las transformaciones de la escena cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Sin contar con cifras oficiales, afirma que hay alrededor de 300 espacios culturales autogestivos, situación que permite pensar en nuevas dinámicas y formas de producción al interior del campo cultural. Sobre estos nuevos emprendimientos culturales, Wortman señala las continuidades existentes con formaciones anteriores:

“Se puede advertir una continuidad con los surgidos en la crisis argentina del 2001 en la dinámica de estos nuevos espacios, aunque también ya no solo como una salida de la crisis en términos de trabajo (...) En la coordinación de estos nuevos espacios aparece claramente una necesidad de plasmar ideas, proyectos y creencias en torno a un discurso político cultural no siempre militante, y también evidencia una transformación de la sociedad ya que expresa que hay una gran cantidad de jóvenes que se dedica al arte.” (Wortman, 2015: 35).

Frente a este escenario, la autora esboza una serie de cuestionamientos referidos a la inclusión de estos emprendimientos dentro de una política más institucionalizada, a los imaginarios acerca del trabajo que presentan así como a los estilos de vida que recrean las redes culturales, en tensión con los discursos actuales.

Las investigaciones realizadas por Ana Wortman aquí enumeradas, las consideramos como un valioso aporte para nuestra investigación, especialmente aquellas que indagan en los contextos de emergencia de formaciones culturales.

Otro de los trabajos que analiza el nacimiento de centros y espacios culturales luego de las crisis es el artículo de Denise Osswald, titulado *Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo*, que indaga las significaciones y modalidades de gestión que predominan en las experiencias asociativas de los barrios de la Ciudad de Buenos Aires durante la última década. La autora trabaja la hipótesis de que los artistas y organizadores de los centros culturales barriales que se formaron luego de la crisis, ponen en juego valores y significados renovados en relación con el modo en que entienden la cultura y construyen sus propias trayectorias laborales. Según Osswald, estas experiencias colectivas se conforman a partir del cruce de dos grandes grupos sociales: por un lado, franjas de clase media que ante el nuevo escenario optan por participar de centros y redes sociales de diversa índole, y por otro, ciertos sectores de las clases populares que intentan permanecer en la ciudad a pesar

de los procesos urbanos que los desplazan hacia su periferia. Dentro de su análisis, la autora utiliza el término de “empresa social” para referirse a la dinámica y gestión de muchos de estos espacios que, aunque diferentes a las cooperativas, comparten su lógica horizontal.

Por otro lado, consideramos necesario relevar trabajos que analizaran el aspecto político de los movimientos culturales. Es el caso del libro “Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)”, compilado por Sara Victoria Alvarado y Pablo A. Vommaro, que investiga, entre otros aspectos, la emergencia en la región latinoamericana de espacios culturales, barriales y de derechos humanos conformados por grupos juveniles. Delimitando el período 1985-2001, los autores caracterizan a los nuevos colectivos a partir de la vinculación que los mismos entablan con la dimensión política, señalando el distanciamiento que mantienen hacia las formas clásicas, y la reivindicación de su independencia respecto a los partidos, los sindicatos y el Estado.

Con respecto al período 2001-2008, los autores afirman que luego de la crisis del 2001 la sociedad argentina insta una doble demanda que consideramos de interés para entender el contexto del surgimiento del movimiento MECA. Esta doble demanda, apelaba, por un lado, a la creación de una nueva institucionalidad, con la autorganización por parte de los sectores de la sociedad, impulsada mayormente por grupos juveniles. Por otro lado, invocaba “un llamado a la normalidad”, que se entendía como el regreso del Estado como veedor de las condiciones de seguridad y de las iniciativas institucionales.

Debido a la incidencia que las cuestiones regulatorias tienen sobre los centros culturales y el movimiento que estamos investigando, retomamos también las aproximaciones que Berenice Corti hace de la regulación gubernamental de la actividad cultural en la Ciudad de Buenos Aires, en su publicación *La Cultura Tutelada. Gestión y políticas culturales de la música de la Ciudad de Buenos Aires*. La autora define la tragedia de Cromañón como un hecho determinante para la práctica de música en vivo en la Ciudad y señala cómo, a partir de este suceso, comenzaron a tener vital importancia las cuestiones referidas a la seguridad y la prevención, en los boliches, bares o espacios culturales. Sin embargo, Corti, analiza el riesgo de estos nuevos condicionamientos en el marco de una legislación endeble, ya que el vacío legal que caracteriza a la actividad cultural en la Ciudad de Buenos Aires permite que los discursos sobre la seguridad se transformen en elementos de control y disciplinamiento de las prácticas culturales.

6.2 Investigaciones relacionadas a espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires

Si bien detectamos que hay algunos aspectos de nuestro objeto de investigación que no fueron abordados desde el trabajo teórico, hecho que se evidencia en la ausencia de trabajos que realicen un análisis específico sobre el movimiento MECA, detectamos un interés creciente por los centros pertenecientes al colectivo en distintos textos, ponencias y artículos. La mayoría de estas aproximaciones se inclinan por describir el rol que tienen dentro del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires, y los vínculos y dinámicas que se establecen al interior de los centros. A continuación realizaremos una breve descripción de los mismos:

- En la ponencia *Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes. Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires*, de Julio César Estravis Barcala, se indaga la problemática de gestión y de legislación que atraviesan los centros culturales en la Ciudad de Buenos Aires. El autor establece la tragedia de Cromañón como un antes y un después en la relación que estos espacios mantiene con el Estado, donde identifica dos posiciones claras: aquellos productores que ven al estado como “solución” o aquellos que lo ven como “problema”.
- La tesis de maestría del mismo autor, titulada *El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires*, investiga la relación de la estructura y superestructura de la escena cultural independiente de Buenos Aires, a partir de un análisis extenso sobre las condiciones de trabajo de los integrantes de centros culturales, las modalidades de gestión de los mismos y las condiciones formales de los espacios, entre otras variables.
- El trabajo realizado por algunos integrantes del Centro de Estudios Culturales de Club Cultural Matienzo titulado “Las dinámicas de un espacio cultural independiente en la Ciudad de Buenos Aires: el Club Cultural Matienzo”, describe la propuesta artística y las relaciones que se establecen entre productores, programadores y público en el Club Cultural Matienzo, como centro representativo de la cultura independiente de la Ciudad de Buenos Aires. A partir de un trabajo de observación, la hipótesis del artículo es que dentro del espacio se instaura una dinámica parecida a la de una “casa”, tanto por la disposición espacial como por las interacciones que establecen los integrantes con quienes asisten. (Cuberos, et al., 2012)

- El trabajo de Marcela Alejandra País Andrade titulado *Participando en un centro cultural como joven de clase media*, investiga la significación que los centros culturales adquirieron para las clases medias como espacios de acceso a la cultura y de legitimación social. A partir de un análisis territorial, la autora define cómo la ubicación de los mismos en determinados barrios de la Ciudad de Buenos Aires, influye en las diversas propuestas, modalidades y formas de producción que se llevan a cabo al interior de los centros.

6.3 Desarrollos en torno a la autogestión

Nos interesa también retomar los abordajes que distintos autores han realizado sobre el concepto de autogestión y sobre las experiencias autogestivas tanto en el seno de espacios culturales autónomos, fábricas recuperadas como en el trabajo de nuevas generaciones de emprendedores culturales. A partir de entender las aproximaciones que se realizaron sobre este concepto en otras investigaciones, podremos analizar las similitudes y diferencias con las organizaciones autogestivas de nuestra tesina.

En el artículo *Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión*, Juan Pablo Hudson analiza las bases teóricas, conceptuales y filosóficas del concepto de *autogestión*, porque considera que, como ha tomado un lugar primordial en la experiencia de diferentes colectivos latinoamericanos, es relevante profundizar en el significado del mismo y de sus antecedentes. Entre otros temas, retoma la tensión entre autonomía y heteronomía en los sujetos desde la perspectiva de Cornelius Castoriadis; las posturas críticas al concepto de representación política esbozadas por Antonio Negri y Michael Hardt; las definiciones, presupuestos y mitos que se han instituido respecto del concepto de autogestión, a partir de los estudios de Pierre Clastres retomados por Gilles Deleuze y Felix Guattari. También expone las principales tesis sobre la autogestión formuladas por los teóricos más importantes del anarquismo y el socialismo utópico. A partir de este recorrido el autor concluye que:

“(…) la horizontalidad, la contraposición a la forma Estado, la no delegación de las potencias en una instancia de representación que esté escindida de las mayorías — imágenes principales que fuimos analizando en este artículo—, nunca se inscriben como respuestas definitivas ni soluciones, sino tan sólo como problemas que requieren, y por tanto motorizan, la invención colectiva y la apertura de nuevas virtualidades y nuevos posibles.” (Hudson, 2010: 593)

Por otro lado, para indagar sobre el concepto de autogestión, retomamos el artículo mencionado anteriormente de Denise Osswald, *Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo*. En este, la autora analiza las significaciones que adquieren los conceptos *autonomía* y *autogestión* en las sociedades contemporáneas y en las experiencias de nuevos centros culturales, en los que se buscan reforzar los vínculos sociales a través de modalidades participativas. Considera que la autogestión y el autofinanciamiento “resulta una herramienta privilegiada para lograr *autonomía* en relación con la construcción del propio trabajo y, en relación con la conformación de un proyecto que permita integrar la propia visión del mundo con la producción y reproducción social de la vida” (Osswald, 2009: 116). En este sentido, señala que la cultura se vuelve un trabajo, pero entendiendo el trabajo desde una concepción que valora la posibilidad de trabajar de la vocación elegida, de la no alienación y de la disponibilidad de contar con tiempo libre.

Desde otra perspectiva, Claudia Uhart y Viviana Molinari, en *Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica*, analizan los procesos de autogestión y recuperación de fábricas que se extendieron luego de la crisis del 2001. Consideran que, basándose en el modelo del cooperativismo, estas fábricas recuperadas plantearon una alternativa para el mantenimiento de los espacios laborales sumando un factor novedoso: la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos dentro de la fábrica, de manera que en un mismo lugar se integraron el trabajo fabril y la producción cultural. Las autoras sostienen que estas fábricas constituyen espacios de encuentro en los que se afirma una identidad, formas de hacer y pensar distintas a las hegemónicas impuestas por el mercado.

Con respecto a los actores sociales provenientes de clase media que intervienen en la organización de los centros culturales presentes en las fábricas, Uhart y Molinari introducen el concepto de *intermediarios culturales*, desarrollado por Bourdieu (1984), Featherstone (1991) y, de una manera particular, por Burucúa (2001), porque consideran que es de mucha utilidad para estudiar tanto la industria como la producción cultural. Estos actores son portadores de ideas y de prácticas culturales y son fundamentales para difundir nuevos estilos y gustos entre distintas clases sociales.

Relevamos también diferentes trabajos y casos de investigación que desarrollaron la autogestión en distintas experiencias asociativas durante la última década. Si bien no se refieren específicamente a nuestro objeto de estudio, consideramos relevantes los abordajes realizados sobre la temática:

- En el trabajo “Experiencias y aprendizajes en la construcción de otra economía. Estudio sobre emprendimientos socioeconómicos asociativos”, Marisa Fournier y Gonzalo Vázquez, analizan emprendimientos asociativos y autogestivos partiendo desde la concepción de la “economía social”, que prioriza la reproducción de la vida por sobre el lucro y la acumulación. Para ello realizaron encuestas a una muestra de más de 600 casos de emprendimientos asociativos mercantiles, entre el 2005 y 2006.
- “¿De qué hablamos cuando hablamos de autogestión? Experiencias de Autogestión: una descripción y un acercamiento a la práctica autogestiva.” En esta tesis de sociología, Julia del Carmen expone una investigación realizada en el año 2008, sobre la emergencia de experiencias de autogestión en un contexto de desempleo y pobreza en Argentina. Este trabajo fue realizado a partir de un extenso relevamiento estadístico, delimitado por tres grandes zonas geográficas (Gran La Plata, Conurbano Bonaerense y la Ciudad de Buenos Aires) y del análisis del caso de una empresa recuperada y autogestionada por sus trabajadores.

Por último, nos parece interesante retomar el trabajo “Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes” del 2011, coordinado por Néstor García Canclini y Maritza Urteaga Castro Pozo, en el que se abordan los cambios en la relación entre cultura y desarrollo desde las iniciativas de las nuevas generaciones. Para ello, tuvieron en cuenta las estrategias creativas, las redes sociales y culturales que desarrollan los jóvenes para autogenerar empleos y emprendimientos relacionados a las artes, la música, las editoriales independientes y las prácticas digitales. Si bien este trabajo no toma el caso argentino, lo retomamos especialmente por el lugar que otorgan a la capacidad autogestiva de los jóvenes emprendedores, que consideran fundamental para el desarrollo de los distintos proyectos culturales.

6.4 Asociatividad y redes culturales

El desarrollo de nuestro trabajo aborda también el movimiento MECA en tanto red de centros, por lo que las aproximaciones sobre formaciones culturales que estén organizadas a partir de modelos asociativos y de red, son de gran utilidad para la investigación.

Este es el caso del artículo *Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa*, en el que los autores Julián Woodside Woods, Claudia Jiménez López y Maritza Urteaga Castro Pozo, analizan la escena de la música popular alternativa mexicana como “una red compuesta por

múltiples redes de personas, vínculos y actividades que se encuentran unas a otras al perseguir fines comunes”. Consideran que esta comunidad de personas, que participan de dichas redes, se desempeña de manera similar a lo que Becker denomina un *mundo de arte*:

“Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. (...) Las mismas personas a menudo cooperan de manera reiterada y hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes.” (Becker, 2008: 54).

Como señalamos anteriormente, George Yúdice trabaja sobre el desarrollo de redes en el campo cultural, y, a lo largo de distintas investigaciones, ponencias y libros, presenta relevamientos y análisis sobre el funcionamiento de agrupaciones autogestivas y redes de organizaciones en distintos países, por lo que partiremos también desde sus abordajes sobre las redes culturales.

En el caso de la conferencia *Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización*, Yúdice indaga en el papel de lo cultural en ciertos movimientos sociales en contextos transnacionalizantes y globalizantes. A partir de dos grupos culturales (Olodum y Afro Reggae) y dos iniciativas de acción ciudadana (*Ação da Cidadania* y Viva Rio) de Brasil, realiza una serie de observaciones sobre los aspectos políticos derivados de prácticas culturales, en los que las gestiones “se distribuyen en complejas redes de colaboración entre instituciones públicas, privadas, ONGS, y asociaciones sociales y culturales”. Para el autor la identidad y el tipo de gestión de estos movimientos, son resultados de la compleja co-producción en la que intervienen lo local, lo nacional y lo internacional.

Por otro lado, en la ponencia *Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué?*, Yúdice destaca la importancia de las redes en el entramado social actual y la necesidad de la generación de políticas para la promoción de las mismas. Considera que estas formas de organización pueden operar con mayor flexibilidad en sociedades complejas, logrando articular distintos actores tales como artistas, gestores, públicos y financiadores.

Por último, tomamos como una referencia importante el trabajo “Redes culturales. Claves para sobrevivir en la globalización” de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, dirigido por Javier Brun. En la investigación buscan establecer cómo las estructuras de red y cooperación pueden contribuir a que organizaciones culturales y artísticas adquieran mayor visibilidad en el complejo contexto global. Es interesante la

recopilación que hacen de los planteamiento realizados por otros autores sobre estas temáticas de muy diversas procedencias, como así también el repertorio elaborado sobre las principales y más activas redes en diferentes disciplinas culturales y en diversos ámbitos geográficos.

Las distintas investigaciones que relevamos acerca de las dinámicas del campo cultural desde los 90' hasta la actualidad, como de los conceptos de autogestión y redes, no pretenden agotar la totalidad de trabajos que abordan estas temáticas. La intención del apartado fue exponer los abordajes que seleccionamos para comprender el escenario teórico sobre el cual avanzar y si bien sobre el movimiento MECA no hallamos aproximaciones específicas, los documentos aquí presentados nos permiten abordar al análisis del objeto y desarrollar la siguiente investigación.

Capítulo 1 - Las políticas culturales porteñas: aciertos y desaciertos

1.1 El alfonsinismo y la democratización cultural en la Ciudad de Buenos Aires

Para comprender el escenario cultural de la Ciudad de Buenos Aires en el que surgió el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), en el año 2010, consideramos necesario realizar un recorrido histórico para reconocer los distintos modelos que, desde el regreso a la democracia, se distinguen en las políticas culturales porteñas.

Si bien nuestro análisis se centrará en los programas y acciones que se desarrollaron desde la década del 90' hasta el año 2010, realizaremos un breve repaso del periodo correspondiente a la presidencia de Raúl Alfonsín, ya que lo consideramos importante para explicitar la serie de acontecimientos que se sucedieron en los años subsiguientes.

Para el abordaje del siguiente análisis, retomaremos la definición de García Canclini sobre las políticas culturales, entendiendo a las mismas como el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las organizaciones e instituciones de la sociedad civil y diversos actores sociales, con el fin de orientar el desarrollo simbólico de una sociedad, satisfacer sus necesidades culturales como así también, generar un consenso para la transformación o un tipo de orden social específico (García Canclini, 1987).

En los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín, a partir del levantamiento de las prohibiciones para las manifestaciones públicas críticas, comenzaron a surgir –desde distintos colectivos de expresión– diversos actos artísticos dedicados a denunciar las represiones y atropellos sufridos durante la última dictadura militar, tal como señalan Cora Gamarnik y Evangelina Margiolakis en su texto *El Centro Cultural Ricardo Rojas: del underground a la profesionalización de la cultura*.

Las autoras destacan que durante aquella época se vivió una atmósfera cultural efervescente en la que se formaron distintos movimientos político-culturales como los recitales de rock masivos, las radios comunitarias, los ciclos de cine-denuncia y el surgimiento del Centro Cultural Rojas. Este último se constituyó como un espacio de gran relevancia artística en el que la experimentación, la transgresión y la vanguardia encontraron un lugar para mostrarse.

En este periodo de la primavera democrática alfonsinista, las políticas culturales estatales tendieron a lograr un mayor acceso a los bienes culturales, a abrir espacios participativos para la comunidad, generando dinámicas y prácticas contrapuestas al autoritarismo de los años de dictadura. La mayoría de estas propuestas involucraron a intelectuales y artistas de la época, quienes confiaban que la implementación de estas iniciativas culturales ayudaría al restablecimiento de ciertos lazos sociales y al reconocimiento de la democracia como sistema político⁶.

A lo largo de esta etapa, se desarrollaron recitales al aire libre organizados por el entonces Secretario de Cultura porteño, Mario “Pacho” O’Donnell, con el objetivo de recuperar y resignificar el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires. Los recitales convocaban y reunían a públicos de las más diversas edades, tal como se describe en una crónica de la época⁷:

“la importancia de estos eventos no radica exclusivamente en la música en sí sino que va mucho más allá. Acaso por primera vez en su larga trayectoria, el rock nacional es avalado y respaldado oficialmente por un gobierno (...) Otro de los factores en que radica la importancia de los recitales en Belgrano está dado por el hecho de que mucha gente que habitualmente no concurre a conciertos de rock tuvo la oportunidad de palpar de cerca el fenómeno. Así fue como muchos padres comprobaron por qué sus hijos apoyan al rock.”

Según la caracterización de García Canclini, el paradigma de acción cultural privilegiado en esta etapa fue el de *democratización cultural*, donde se reconoce la importancia del financiamiento público para el desarrollo de las iniciativas que permitan garantizar el acceso de la población a los bienes culturales.

Más allá de este clima de época, las ilusiones de la primavera alfonsinista estaban prontas a evaporarse. La hiperinflación como contexto a finales de los 80’ comenzó a generar un nuevo clima político y económico. El deterioro financiero, las presiones de los grupos empresarios,

⁶ Durante 1983 y 1986, el rock nacional tuvo una participación central en la nueva vida democrática. La prohibición de música en inglés durante la guerra de Malvinas, construyó el regreso ideal para la música argentina. Músicos de la talla de Moris, Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Miguel Abuelo o Pappo volvieron del exilio, mientras que Mercedes Sosa, en su regreso al país, compartía el escenario con músicos como León Gieco y Charly García.

⁷ Crónica periodista de la Revista Pelo, publicada en febrero de 1984. El artículo describe la serie de recitales al aire libre organizados por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos, que se llevaron a cabo en Barrancas de Belgrano. En ellos participaron artistas como David Lebón, Luis Alberto Spinetta, y las bandas La oveja negra y La torre.

y la creciente preocupación social por la inestabilidad económica del país, complicaron la gestión de los programas culturales y opacaron su desarrollo.

1.2 La privatización neoconservadora

La asunción presidencial de Carlos Menem instaló en la sociedad argentina un proceso de transformación política, económica e institucional. La implementación en 1991 del régimen de convertibilidad profundizó el rumbo del modelo neoliberal a partir de la privatización de los activos públicos, la apertura comercial y la valorización financiera (Seoane, 2002:22)⁸. La suma de estas medidas transformó inevitablemente los lineamientos de la política cultural, y el lugar que la misma ocupaba en la sociedad.

En líneas generales, la presidencia de Carlos Menem demostró un escaso interés hacia las iniciativas y programas culturales, evidenciado en la disminución del presupuesto para muchas de las áreas involucradas en estos proyectos. Ana Wortman señala que se suele identificar a *la cultura menemista* con el proceso de concentración de las empresas de medios de comunicación y el dominio del área cultural por el universo televisivo⁹ desde donde se facilitó la conformación de un discurso único, favorable a las políticas económicas y sociales del gobierno de turno (Wortman, 2009: 43).

Durante la década de los 90', comenzaron a predominar las experiencias relacionadas al hogar y la tecnología, en espacios cerrados, con el surgimiento de los *shoppings* y los *countries*. Tales procesos significaron un reordenamiento del espacio urbano, que trajo aparejado nuevas prácticas sociales y formas de circulación, así como un distanciamiento a los proyectos culturales desarrollados en ámbitos públicos.

Por estos años las experiencias tradicionales de música en vivo, teatro, cine, comenzaron a decrecer. En este sentido Wortman señala que “los primeros años del menemismo son los años de disminución fuerte de los consumos culturales y de la vida pública en el marco de una profunda despolitización” (Wortman, 2009:5).

⁸ José Seoane, en su texto *La debacle neoliberal. Protesta social y crisis política en Argentina*, del 2002, detalla las causas de la crisis del 2001, a partir de un recorrido por los últimos años del menemismo, el período de la Alianza hasta el estallido social del 19 y 20 de diciembre del 2001.

⁹ En esta época Wortman señala la aparición cada vez más frecuente de los políticos en las producciones televisivas, no sólo en programas denominados “periodísticos” sino en espacios vinculados al tiempo libre y el entretenimiento.

La caída de los consumos culturales tradicionales se produce a la par del repliegue hacia el ámbito privado con la incorporación de las tecnologías hogareñas y la importancia que adquieren los medios de comunicación en el tiempo libre¹⁰. Tal proceso, coincide con la llegada de la televisión por cable, la privatización de las empresas de telefonía y la concentración mediática por parte de los grupos de mayor poder económico.

En el libro “Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación”, Bolaño y Mastrini describen las políticas que permitieron, durante la década del 90’, conformar los grandes conglomerados multinacionales de comunicación. El proceso de desregulación de las telecomunicaciones, que se llevó a cabo con la complicidad del gobierno de Menem, permitió la privatización de canales de televisión abierta además de la conformación de grupos multimedia por parte de empresas de gran poder económico.

La idea en torno al “achicamiento” del Estado sostenía que debía ser el mercado el encargado de regular el área del arte y la cultura, por lo que era necesario disminuir la participación del Estado y de los sectores populares.

En el paradigma denominado *privatización neoconservadora*, desarrollado por García Canclini, se busca transferir la iniciativa y las acciones culturales ya sea a las grandes empresas privadas o a los emprendedores que puedan afrontar las condiciones dictadas por la lógica mercantil.

Los escasos programas culturales estatales y la ausencia de planes de fomento para proyectos de la sociedad civil que caracterizaban a la época, llevaron a priorizar la rentabilidad de la mayoría de las prácticas y espectáculos artísticos. Berenice Corti (2008) plantea que a partir de ese escenario el creador cultural tuvo que enfocar sus esfuerzos a resistir a este nuevo modelo:

“El quehacer cultural no comercial debió incorporar nuevos elementos hasta el momento ajenos a su cotidianeidad: agentes de prensa, cálculos de rentabilidad, manejo de costos, etc., a tono con las lógicas imperantes y con el objeto de maximizar los recursos para la supervivencia, minada por el retraimiento del público asistente y la agudización de la crisis

¹⁰ En este contexto se da el surgimiento de la cadena de video clubes “Blockbuster” con sucursales en distintos barrios de la Ciudad, a la vez que aparecen las salas de cine dentro de los shopping center. Estas dos iniciativas son ejemplos de cómo el tiempo de ocio y entretenimiento se desarrolla en ámbitos privados.

económica. De esta forma, los parámetros usuales de medición de conscripción de público –taquilla, *borderaux*- debieron complementarse con los referidos al éxito económico, que resultaron, a fin de cuentas, los más importantes a considerar, ya que de éstos dependía todo lo demás. La asunción como propias de estas cuestiones, por buena parte del sector artístico independiente -aún en las antípodas ideológicas de la cultura neoliberal- terminó por atentar contra los usuales criterios de valoración artística y otras evaluaciones de índole cultural.”

En lo que respecta a la Ciudad de Buenos Aires, con la asunción de Fernando de la Rúa como primer jefe de gobierno en 1996, las políticas culturales, sobre todo las dirigidas a la música, tendieron a generar espectáculos de alcance masivo como el ciclo Buenos Aires Vivo (1997-1998), la creación del Festival de Tango (1998-1999), y conciertos enmarcados en mega eventos como Buenos Aires No Duerme¹¹ (1997-1998) y Buenos Aires Supernova (1999).

La asistencia masiva a los eventos organizados por la entonces Secretaría de Cultura de la Ciudad, permitía cumplir con las metas de la política cultural de la época. Tal como analiza Corti (2008), la gestión cultural veía saldadas sus expectativas cuando lograba convocar a una importante cantidad de público a los festivales y espectáculos. Se consideraba que la asistencia a este tipo de eventos, promovía, además de instancias de participación para la ciudadanía, el desarrollo del área cultural.

A fines de la década del 90´ comienza a resquebrajarse el modelo neoliberal: la aparición de múltiples conflictos sociales, el aumento de los índices de pobreza, la caída del crecimiento económico y los problemas de representatividad política, hicieron evidente el fin del gobierno menemista. Las cifras de la época indican que de los 37 millones de habitantes de la Argentina, 14 se encontraban en la línea de pobreza, mientras que cuatro millones y medio de personas vivían en la indigencia (Seoane, 2002: 22). A esta situación se sumaba la altísima tasa de desempleo que, según cifras difundidas por el Ministerio de Economía hacia finales de la década del 90´, se encontraba por arriba del 20%.

En ese contexto de crisis, frente a la ausencia de Estado y la disminución de los puestos de trabajo, los centros culturales barriales comenzaron a constituirse como espacios de

¹¹ “Buenos Aires No duerme” fue un festival de arte joven que se realizó en los años 1997 y 1998. Durante los diez días del evento, se llevaban a cabo talleres y espectáculos de diversas disciplinas. En la edición de 1998, el evento recibió más de 1.300.000 visitantes. “Buenos Aires Supernova”, fue un ciclo cultural organizado por el Gobierno de la Ciudad. El evento, de dos semanas de duración, contaba con recitales de rock, charlas literarias, exhibición de películas, desfiles de modas y performances de música electrónica. Todas las actividades eran gratuitas.

formación para muchos jóvenes excluidos del mercado laboral. Las iniciativas artísticas elaboradas en los centros recuperaban el espacio público como ámbito de encuentro y expresión a la vez que significaban, en algunos casos, una fuente de ingresos para atravesar la difícil situación económica (País Andrade, 2006: 30).

Para Wortman (2009), en los centros culturales que emergen en los distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires durante este contexto, se abría una posibilidad de resistencia a la crisis que atravesaba la sociedad argentina. Orientados a la difusión de valores no asociados con el consumo, ni el mercado, estos espacios proponían la construcción de medios no tradicionales, desde donde podían emerger nuevos productores culturales y nuevos espacios de expresión. La autora señala que ante la ausencia de las viejas instituciones (familia, escuela, fábrica) y ante al empobrecimiento creciente de la sociedad, las generaciones más jóvenes veían en estos proyectos culturales una instancia atractiva y una salida a la crisis.

1.3 Las consecuencias del neoliberalismo y el estallido social

El período que corresponde a los años 2000 – 2002 está atravesado por una profunda crisis, que comprende dos gobiernos y dos gestiones de políticas culturales. En su texto, *Discontinuidad: un modelo de política cultural*, Beatriz Alem señala que, en líneas generales, los proyectos posteriores al menemismo no lograron evitar la crisis social y en este marco, las iniciativas de políticas culturales que implementaron estuvieron desarticuladas entre sí, por lo que no se puede hablar de un plan a largo plazo en el área de la cultura. La autora señala que ambas gestiones tuvieron inconvenientes para destinar partidas económicas significativas a los programas culturales, por lo que en palabras de Alem, “se genera así una contradicción. La política cultural que se piensa con rasgos de autonomía pero sin recursos económicos genuinos sólo queda en un gigantesco negocio para la actividad privada” (Alem, 2005:82).

A fines de la década del 90´, el modelo de país basado en el achicamiento del Estado entra en cuestionamiento por una situación nacional caracterizada por el crecimiento de la pobreza, el aumento desorbitado de la deuda externa, la crisis de representatividad política y la ausencia de crecimiento económico.

Sin embargo, más allá de las promesas de campaña, en los primeros meses de la presidencia de Fernando de la Rúa no se destacan grandes diferencias con el gobierno anterior. La continuación de la política económica llevada a cabo por el gobierno de Carlos Menem y la

permanencia de los conflictos sociales complicaron, desde el inicio, la legitimidad política del gobierno de la Alianza.

En lo que refiere al plano de la cultura, se intentó desarrollar una política de modernización, a la par del proceso de globalización creciente y de la incorporación de nuevas tecnologías al ámbito de las telecomunicaciones. La política cultural de La Alianza hizo especial hincapié en los medios de comunicación masiva y en las empresas de la industria cultural, apostando a la articulación entre la iniciativa privada y la renovación tecnológica.

Siguiendo estos parámetros se crea la Dirección de Políticas Culturales y Cooperación Internacional¹², dirigida a profesionalizar el área cultural. La base de esta concepción supone la necesidad de que la cultura tenga una administración rentable, a partir de la dirección de profesionales que estén capacitados en el área específica como en la gestión administrativa y empresarial. Es justamente en esa época que se conforman las primeras carreras universitarias sobre gestión cultural y comienzan aparecer en el mundo académico más artículos e investigaciones sobre la temática (Alem, 2005: 85).

Durante la gestión de Darío Lopérfido como secretario de Cultura de la Nación se replica la organización de espectáculos a escala nacional, que tenía su antecedente durante el mandato de Fernando de la Rúa como jefe de gobierno porteño. En esta oportunidad en vez de seleccionarse espacios públicos para el desarrollo de los recitales, se opta por otro tipo de localizaciones: “los eventos musicales comenzaron a circunscribirse a centros culturales y espacios cerrados como los ciclos Primavera Musical y Verano Musical (1999-2000). Se trataba de ofrecer una programación artística en formatos pequeños y en forma gratuita” (Corti, 2008: 6).

La nueva organización complica la situación de muchos productores independientes que se vieron forzados a competir con la programación de las actividades gratuitas organizadas por el gobierno. Este aspecto se suma a la difícil situación económica por la disminución general del público que alcanza a la mayoría de espectáculos porteños.

¹² La dirección de Políticas culturales y Cooperación Internacional, creada por el gobierno de la Alianza, lleva a cabo, durante el período 2000 - 2001, cuatro programas culturales: “Industrias Culturales: Incidencias económicas y sociocultural, intercambios y de integración nacional”; “Programa de Fortalecimiento en Gestión Cultural”; “Programa Nacional de cultural deportivas y talleres de capacitación en unidades carcelarias”; “Proyecto Nacional de Formación de orquestas infanta-juvenil”.

Sin embargo, la compleja situación presupuestaria que atraviesa el Estado limita los recursos para el desarrollo de ciclos, encuentros y programas culturales, a partir del recorte que se aplica a varias áreas estatales.

A la ya instalada crisis económica, se le suman la compleja situación en el plano social, político, cultural e institucional. Las protestas sociales que se desarrollan durante el 19 y 20 de diciembre de 2001, bajo el lema “Que se vayan todos”, llevan a la renuncia del presidente Fernando De la Rúa y dejan a la sociedad argentina sumergida en una profunda crisis.

La asunción de Eduardo Duhalde como presidente de la Nación se origina en un contexto de gran inestabilidad, por lo que su gestión apunta a sanear las consecuencias de la crisis convocando a la unión a nivel nacional. Su política cultural pretende ser entonces una respuesta a la problemas de representatividad, apelando a la figura del *Ser nacional* a partir de revalorizar las costumbres y prácticas locales¹³ (Alem, 2005: 91).

En este contexto, comienzan surgir, desde la sociedad civil, emprendimientos que, aunque heterogéneos, comparten una lógica de construcción que se opone a las prácticas y sentidos culturales dominantes. Tanto fábricas recuperadas, galpones abandonados como centros barriales y asambleas comunitarias se reproducen con nuevas propuestas e iniciativas vinculadas a la autogestión y redes, a partir de la cooperación y participación entre los miembros. Al referirse al proceso social y cultural que se da en los primeros años del milenio, Denise Osswald (2009) concluye lo siguiente:

“Cuando el capital económico se vuelve un recurso escaso para crecientes capas de la sociedad, situación que se vuelve desesperadamente visible en la segunda mitad de la década de los noventa, los capitales culturales y sociales se resignifican y abren nuevas posibilidades para enfrentar las crisis. En las calles y espacios autogestionados de la Ciudad de Buenos Aires durante los años 2002, 2003, y 2004 se suceden actividades culturales y encuentros de todo tipo.”

1.4 Los efectos de la crisis y el quiebre de Cromañón

El incendio del local República de Cromañón el 30 de diciembre de 2004, producto del impacto de un fuego de artificio en el revestimiento del lugar, dejó un saldo de 194 muertos y más de

¹³ Durante la gestión de Duhalde, en el área cultural, se llevan a cabo cuatro programas generales: Becas de intercambio de artistas, técnicos, y profesionales de la cultura; Patrimonio cultural alimentario y gastronómico argentino; Cultura de compromiso en función a las necesidades más urgentes y Desarrollo de las culturales locales.

1400 heridos, y significó un punto de inflexión en las políticas culturales de la Ciudad de Buenos Aires (Raggio, 2013: 144).

Entre sus múltiples consecuencias, el acontecimiento implicó la destitución de Aníbal Ibarra como jefe de gobierno porteño y la asunción, en su lugar, de Jorge Telerman, a la vez que puso en evidencia la endeble y confusa legislación que regulaba la actividad cultural en la Ciudad.

Con el propósito de evitar una nueva tragedia, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires realizó severos controles a los locales, espacios y centros que ofrecían música en vivo u otras actividades artísticas, sobre todo en horarios nocturnos, así como aumentó la suma de exigencias que estos lugares debían cumplir en cuestiones de seguridad. Los requerimientos y recursos materiales que se exigían afectaron por sobre todo a los lugares de hasta 300 personas, sin hacer mayor distinción entre los distintos establecimientos, fuesen estos locales bailables, bares, centros culturales o clubes sociales y deportivos¹⁴.

Frente a esta situación Corti señala cómo, ante la ausencia de una legislación clara sobre las prácticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires, las cuestiones referidas a la seguridad y a la prevención de accidentes comenzaron a tomar gran relevancia entre los organismos de control del gobierno porteño. A partir de la tragedia de Cromañón, el crecimiento de estas exigencias en el sistema de prevención y los engorrosos trámites burocráticos para lograr su habilitación, -tanto para espacios públicos como para privados-, terminaron por constituir una suerte de discurso de control y disciplinamiento sobre ciertas prácticas culturales.

Las cifras que entre enero y octubre de 2006 difunde la Subsecretaría de Control Comunal, señala un total de 8.411 inspecciones y 425 clausuras; situación que lleva a muchos de los locales a cerrar sus puertas durante distintos periodos, y a contraer deudas a partir de las multas y del tiempo que permanecen cerrados. Como contrapunto de esta política, la mayoría de los espacios que logran mantenerse abiertos, son aquellos que cuentan con mayor

¹⁴ En octubre de 2006, el diario La Nación publica una nota sobre la situación legal de los espacios y centros culturales a partir de las consecuencias de la tragedia de Cromañón. El artículo realiza la siguiente reflexión: "El decreto de necesidad y urgencia N° 3 (DNU N° 3) del ex jefe del gobierno porteño Aníbal Ibarra y la reciente ordenanza N° 878, promovida por la administración de Jorge Telerman, no hicieron más que remendar la situación de los dueños de espacios que programan música en vivo. El primero contempla una extensa lista de obligaciones en materia edilicia y de seguridad difíciles de cumplir por la exigua capacidad de inversión de los dueños de los espacios del under y el segundo incluye a los clubes y entidades barriales, quienes organizan ocasionalmente conciertos."

estructura y recursos económicos para continuar con la actividad y hacer frente a las multas y sanciones.

A finales del 2006 aparecen las primeras manifestaciones de repudio a esta situación por parte de distintos actores del campo cultural. A partir de la realización de actos, y de la difusión de cartas públicas y petitorios se denuncia la ausencia de legislación para la regulación de estas prácticas: “la inexistencia de una normativa específica para la actividad desarrollada en estos espacios, es lo que restringe y condiciona la expresión artística y la participación ciudadana que en ellos se genera”¹⁵.

En diciembre de 2007, la asunción de Mauricio Macri como jefe de gobierno porteño, marcó un cambio de partido político en la gobernación de la Ciudad de Buenos Aires. En lo que refiere al área cultural, los primeros tiempos se destacan por la falta de nombramiento de figuras y especialistas capaces de llevar adelante un plan concreto, hasta que se define nombrar a Hernán Lombardi como encargado del ministerio ((Reggio, 2014: 171). La gestión, de quien fuera el Secretario de Turismo de la Alianza, se caracteriza por un programa orientado a la producción de festivales, en especial de música, (Tango BA, Buenos Aires Jazz), donde predomina una lógica empresarial a partir de la realización de eventos con aportes de herramientas de marketing y publicidad.

Los principales lineamientos de las políticas culturales de Mauricio Macri en la ciudad, comenzaron a marcar claras diferencias con aquellas implementadas por el gobierno nacional, bajo la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner¹⁶.

En la primera gestión del partido Propuesta Republicana (PRO) en la Ciudad de Buenos Aires se destacan dos importantes demandas por parte de los actores y trabajadores de la cultura: una relacionada con la restauración y reapertura del Teatro Colón, y otra con el desarrollo del Programa Cultural en Barrios, creado en 1984, por el entonces ministro de Cultura, Mario “Pacho” O’Donnell¹⁷. Las manifestaciones por el histórico programa cultural reclamaban más

¹⁵ La carta pertenece a la Red Cultural Boedo, y fue publicada en el año 2007. El colectivo se encuentra conformado por radios, centros culturales, teatros comunitarios, talleres de música, orquestas y demás organizaciones culturales, que actúan dentro del barrio.

¹⁶ Si bien nuestro foco estará puesto en las políticas culturales que se desarrollan en la Ciudad de Buenos Aires, nos parece pertinente remarcar que existían grandes diferencias entre el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Gobierno Nacional, en lo que atañe al área cultural.

¹⁷ El surgimiento del Programa Cultural en Barrios se da durante la presidencia del Dr. Alfonsín, con el objetivo de propiciar espacios de encuentro y formación en distintos centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires, con la realización de talleres y actividades culturales para niños, jóvenes y adultos.

presupuesto para los salarios y para el desarrollo de las actividades artísticas y recreativas, ya que el entonces Ministro de Cultura había reducido el número de talleres de 1200 a 680 (País Andrade, 2006).

El desmantelamiento de este programa, sumado a las decisiones en contra de la preservación de edificaciones con valor patrimonial y los conflictos con los profesionales y artistas del Teatro Colón, fueron algunos de los conflictos que signaron la gestión en lo que refiere al campo cultural. En paralelo, el Ministerio de Cultura de la Ciudad mantuvo dos lineamientos principales de gestión: la producción de mega eventos y polos culturales en puntos específicos del territorio porteño, y, la reapertura del Teatro Colón. Al respecto, Raggio señala:

“No sólo se privilegiaron los grandes festivales que concitan el interés turístico sino también lo eventos de música clásica en la vía pública. Estos últimos y la importancia casi excluyente otorgada a la reapertura del Teatro Colón podría indicar una mayor valoración a la “alta cultura” en relación con otras expresiones de la cultura popular como los talleres barriales o las orquestas infantiles” (Raggio, 2013: 290)

1.5 Una nueva tragedia y la emergencia de redes culturales

En el año 2007, la aprobación de la ley para Sala de Teatro Independiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires deroga la figura de Club de Cultura, creada mediante un Decreto de Necesidad y Urgencia en el año 2005¹⁸. Esta nueva disposición legal obliga a los locales de uso cultural a adecuarse a las mismas normas de seguridad que aquellas que rigen a los teatros independientes, clubes de música en vivo y salones de milonga y peña, exigiendo que los centros culturales, clubes de cultura y espacios multidisciplinarios se registren en categorías que no identifican ni amparan la diversidad de actividades artísticas que realizan.

El 10 septiembre de 2010, se produjo el derrumbe del entrepiso del local Beara ubicado en el barrio de Palermo, donde fallecieron dos personas y hubo más de veinte heridos. La comprobación de irregularidades en la habilitación del lugar, a partir del pago de sobornos tanto a funcionarios públicos como a policías, constituyó otro punto de quiebre en lo que

¹⁸ Según el DNU N° 3 del 2005, el rubro Club de Cultura regulaba “a los teatros independientes y a espacios no convencionales, espacios experimentales y espacios multifuncionales en los que se realicen manifestaciones artísticas que signifiquen espectáculos con participación real y directa de intérpretes, en cualquiera de sus modalidades sea comedia, drama, teatro musical, lírico, de títeres, leído, de cámara, espectáculos musicales y/o de danzas y en los que se tomen en cuenta únicamente la calidad del espectáculo o el interés del mismo como vehículo difusor de cultura”.

refiere al control de habilitaciones en la Ciudad de Buenos Aires. A partir del episodio, se aumentaron la cantidad de clausuras y multas a los espacios culturales existentes y se limitó la emisión de nuevas habilitaciones para cualquier tipo de espacio o local cultural.

En este contexto, a fines del año 2010, comienzan a formarse distintas agrupaciones, integradas por centros culturales, clubes deportivos y sociales, casas de cultura y espacios autogestivos, con el objetivo de denunciar la compleja situación legal y laboral que estaban atravesando, debido al panorama de desconcierto jurídico y a la suma de controles a los que se veían expuestos. Algunas de las redes culturales que surgen en ese período en la Ciudad de Buenos Aires son: el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA), los Espacios Escénicos Autónomos (ESCENA) y el colectivo Trabajadores Artistas por la Música en Acción (TRAMA).

De forma paralela, comienza a generarse una red de alcance federal, que hacía eco de la misma problemática, como es el caso del Encuentro Nacional de Espacios Culturales Autónomos (ENECA). En simultáneo otros colectivos artísticos llevan a cabo manifestaciones e intervenciones en los espacios públicos, medios de transporte¹⁹ y festivales en plazas denunciando, entre otros aspectos, los atropellos del gobierno porteño frente a los trabajadores de la cultura y las limitaciones para el desarrollo de emprendimientos artísticos independientes.

A lo largo de este capítulo quisimos dar cuenta de las condiciones históricas, sociales y políticas que condujeron a la emergencia en la última década de diferentes tipos de formaciones dentro del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Como caso paradigmático nos centraremos, a continuación, en el movimiento MECA, una red de centros culturales autogestionados, que logró relevancia pública por sus denuncias al Gobierno porteño sobre la problemática de las habilitaciones.

En el próximo capítulo, detallaremos el proceso a través del cual se conformó y desarrolló el movimiento, y la serie de iniciativas y propuestas que llevó adelante para dar visibilidad a su reclamo, desde mediados de 2010 hasta fines de 2015.

¹⁹ El colectivo Fin del Mundo, bajo la denominación Acción Prombie, realizó intervenciones en los espacios públicos y en los subtes. Disfrazados y maquillados de *zombies*, como denuncia a las iniciativas del gobierno de Mauricio Macri en la Ciudad de Buenos Aires, reclamaban el vaciamiento cultural y la falta de presupuesto para el sector educativo.

Capítulo 2: Constitución del movimiento MECA

2.1 El contexto de la escena cultural porteña

La tragedia de Cromañón significó un punto de inflexión para las políticas culturales de la Ciudad de Buenos Aires. Las consecuencias del hecho no sólo conformaron una herida generacional sino que alertaron sobre la organización y regulación de las actividades culturales, especialmente en lo que refiere a la práctica de música en vivo. En los años posteriores a este suceso, muchos centros culturales, bares y locales bailables fueron clausurados y sancionados por la Agencia Gubernamental de Control del gobierno porteño.

La sombra de la tragedia intensificó de forma notable el control de los requisitos de seguridad y prevención para los locales de uso cultural. La suba de controles comenzó a afectar particularmente a los espacios de menor capacidad, alrededor de 300 personas, entre los que se encontraban los ámbitos de expresión artística, y no tanto a aquellos locales comerciales de mayor estructura y recursos. La situación se volvía más compleja para los centros culturales autogestivos, por la falta de información acerca de los requerimientos necesarios para habilitar correctamente sus espacios. Así lo relataba Horacio, encargado de “El Emergente”, uno de los espacios culturales que integra MECA:

“En ese momento no existía una puerta donde golpear, y nos tocó entre otras cosas quedarnos en una oficina del director de la Agencia Gubernamental de Control haciendo una sentada pacífica desde las diez de la mañana a las cinco de la tarde, miles de horas porque se habían perdido los papeles y nadie daba una respuesta. Pasaron millones de cosas, pero en ese momento no teníamos una información clara de cómo te podías habilitar, de qué te podías habilitar, ibas a la municipalidad y te decían lo contrario que tenías que hacer, mucho de eso. Golpeando puertas fue como fuimos abriendo camino, fue muy difícil porque no había información.”^{20 21}

La ausencia de respuesta por parte de los organismos estatales propició el surgimiento, desde fines de 2006, de una serie de manifestaciones que, impulsadas por distintos colectivos del campo cultural, denunciaba la falta de políticas públicas dirigidas a solucionar esta problemática.

²⁰ Para este análisis, queremos señalar que hemos decidido reemplazar las identidades de los referentes entrevistados por seudónimos. En el Anexo Parte I se encuentra disponible una explicación más detallada de las razones, junto al texto de todas las entrevistas realizadas.

²¹ Esta cita pertenece a la entrevista realizada por las autoras a Horacio de “El Emergente” el 5 de agosto de 2013. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

Como señalamos anteriormente, en 2007 la derogación del régimen de Clubes de Cultura, creado mediante un Decreto de Necesidad y Urgencia²² en el año 2005, significó un revés para la mayoría de los espacios multidisciplinarios de la Ciudad de Buenos Aires. La aprobación de tres nuevas leyes -Sala de Teatro Independiente, Club de Música y Salón de Peña y Milonga-²³ conformó el nuevo marco legal para la regulación de las prácticas culturales en la ciudad, dejando por fuera a todo tipo de espacio en los que tuvieran lugar disciplinas o expresiones artísticas que no se adecuaban a tales parámetros, ni a sus requerimientos legales.

Este panorama posicionó a los representantes de los centros culturales frente a pocas alternativas: o bien realizaban el trámite para la habilitación bajo algunas de las figuras legales establecidas, o -debido a la incapacidad de cumplir con los requerimientos exigidos por la nueva legislación o por manifestarse en contra de la política cultural vigente- se mantenían en la ilegalidad, sin hacer pública su dirección y teniendo especial cuidado a la hora de difundir sus eventos. En algunos casos, para poder cubrir el total de las actividades, algunos centros llevaban a cabo trámites para dos tipos de habilitaciones simultáneamente, aunque muchas veces las exigencias de una y otra resultasen incompatibles.

En septiembre de 2010, el derrumbe del entresuelo del boliche Beara constituyó otro punto de quiebre en lo que refiere al control de habilitaciones en la Ciudad de Buenos Aires. A partir del episodio y al quedar demostrado la suma de irregularidades que presentaba la habilitación del local, el escenario se tornó aún más complejo: aumentaron las clausuras y multas para los espacios culturales existentes y se restringió la emisión de nuevas habilitaciones.

2.2 El origen de MECA

Ante el desamparo institucional, las permanentes inspecciones y las dos heridas generacionales a cuestas, en el año 2010 nace el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA) a partir de la iniciativa de un grupo de representantes de centros ubicados en la Ciudad de Buenos Aires.

Los primeros encuentros fueron organizados por la representante de un centro cultural ubicado en la ciudad de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, apodada “La Tana”, quien

²² El decreto de necesidad y urgencia publicado el 2 de marzo del 2005, crea la figura de Clubes de Cultura y el Registro de Clubes de Cultura. Se reconocía la existencia de espacios no convencionales, experimentales y multifuncionales en donde se realizaban distintos tipos de manifestaciones artísticas.

²³ Leyes 2147 y 2542 “Salas de teatro independiente”; Leyes 2321 y 2323 “Clubes de música en vivo”; Ley 2323 “Salón de Milonga y Peña Folclórica”.

convocó a un grupo de referentes de centros culturales para conformar un movimiento capaz de hacer frente a la situación que estaban atravesando.

En estas reuniones iniciales los representantes conversaban acerca de las problemáticas relacionadas tanto a la habilitación como al funcionamiento cotidiano de los centros. Así lo señalaba, Diego, uno de sus primeros integrantes:

“El Matienzo era el único centro cultural que yo sabía que existía que era como parecido al Vuela el Pez en algunas cosas y a su vez ellos habían conocido a una chica de Bahía Blanca, una señora, que tenía un espacio ahí que se llamaba El Peladero; y ella como envalentonada armó una reunión. También estaba el espacio Arcoyrá que ahora es el Mandril. Y se fue armando. En realidad, esta mina, la Tana, agitó. Con Matienzo nos juntábamos para comprar papel higiénico en conjunto, una cosa así, porque era más barato, y bueno para darnos una mano más bien. Pero esta mina armó la cosa (...) La verdad es que al principio nadie tenía mucha idea de lo que se estaba armando.”²⁴

Con el pasar de los encuentros, los miembros entendieron que debían circunscribir el accionar del grupo a la Ciudad de Buenos Aires para atenerse a la legislación porteña, ya que este tipo de habilitaciones depende de las administraciones locales. Formaron entonces el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos, aunque se mantuvo el proyecto futuro de conformar una red nacional.

A partir de definir el ámbito de incidencia, los representantes de los espacios establecieron los objetivos principales de la asociación. En primer término, se destacaba como urgente la necesidad de trabajar en una ley que contemplara la especificidad de los centros y sus actividades, ya que la ausencia de una legislación específica limitaba y, en algunos casos, impedía su desarrollo. A la vez, se pretendía denunciar la ausencia de reconocimiento por parte del Estado, no sólo referida al aspecto legal, sino a la falta de políticas públicas capaces de fomentar y facilitar el crecimiento de la actividad de los centros. Según sus representantes, esta ausencia perjudicaba de forma notable el desarrollo cotidiano de los espacios:

“La legislación actual nos obliga a tener que escondernos, a pedirle a los artistas que no comuniquen sus eventos, a los periodistas que no difundan nuestro contenido y, por sobre todo, a que la cultura independiente exista para los pocos que conocen qué timbres tocar.” (Web Movimiento MECA, Febrero 2011).

Por otro lado, las reuniones generales resultaron una herramienta clave para compartir y solucionar problemáticas comunes al funcionamiento de la actividad, referidas tanto a la

²⁴ Esta cita pertenece a la entrevista realizada por las autoras a Diego de “Vuela el Pez” el 7 de marzo de 2016. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

gestión diaria como al propio desarrollo de los espacios, aspecto que permitió la consolidación interna del colectivo.

La delimitación de los principales objetivos, llevó a definir un conjunto de áreas en donde el movimiento debía trabajar, lo cual evidenció la necesidad de incorporar nuevas propuestas y centros culturales. Se definió que la forma de ingreso se realizaría a partir de un sistema de padrinazgo, en donde cada espacio elegiría un nuevo centro para ayudarlo y acompañarlo en sus problemáticas generales. El colectivo se fue ampliando poco a poco hasta alcanzar los 16 centros que lo conformaron en sus primeros tiempos: Club Cultural Matienzo, Casa Brandon, El Emergente, Multiespacio Pasco, Vuela el Pez, Casa Presa, Señor Duncan, Rincón Cultural, El Quetzal, La Brecha, Teatro Mandril, La Bisagra, San Nicolás Club Cultural, Casa del Árbol, La Senda y El Surco.

Cabe aclarar, que el conjunto de espacios que integró MECA fue variando en sus primeros meses, con la incorporación de nuevos centros así como con el alejamiento de otros. A lo largo de su desarrollo, el colectivo estuvo integrado por una amalgama diversa de centros culturales, que pese a las diferencias en lo que refiere a su estructura, objetivos, forma de gestión y propuesta artística, coinciden en situarse por fuera del “circuito cultural oficial” de la ciudad. La unión de estas diferentes propuestas se sostenía entonces a partir de la actividad común, del reclamo por la ley -de cuya definición dependían mucho de los centros para poder seguir funcionando- y del reconocimiento de la pertenencia a la misma escena independiente.

Queremos detenernos en la definición que desde MECA realizan del “circuito cultural oficial” ya que será fundamental para comprender el lugar que el movimiento considera ocupar en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Los referentes del colectivo, dentro de esta escena “oficial”, identifican dos grandes grupos. El ligado al ámbito estatal, en el que se encuentran las diferentes iniciativas culturales desarrolladas desde entes gubernamentales como el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, y los espacios dependientes de instituciones públicas como museos, teatros o centros culturales²⁵. Los referentes de MECA hermanan a estas estas iniciativas y espacios dentro del circuito cultural oficial, por estar supeditados al Estado, tanto en lo referido al sostenimiento económico como a la programación cultural y las decisiones artísticas y estéticas.

²⁵ Ejemplos de estos son el Centro Cultural San Martín y el Centros Cultural Recoleta, dependientes del Gobierno de la Ciudad; el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires; el Circuito de Espacios Culturales, dependiente de la Dirección General de Promoción Cultural del Ministerio de Cultura del Gobierno porteño, por mencionar algunos.

El segundo grupo que los miembros del colectivo identifican como perteneciente al circuito oficial, se conforma por los emprendimientos e iniciativas que, siendo ajenos al Estado, se rigen por la lógica comercial. Se refieren a aquellos espacios y proyectos que siguen los lineamientos de la gestión empresarial de obtención de ganancias. Bares, boliches, restaurantes, diversas salas de teatro, son señalados por el movimiento como parte de este grupo de la escena cultural oficial, el circuito comercial, del que MECA pretende diferenciarse.

Retomando a Estravis Barcala, la escena cultural independiente de la cual MECA forma parte, según los referentes del colectivo, se encontraría entonces ubicada en el llamado “tercer sector” de la sociedad, es decir “ni en el Estado ni en el mercado”. Para el autor, esta escena contiene algunos aspectos del sector privado y otros del público ya que “siendo una actividad sustentada por la iniciativa de particulares, tiene una dimensión pública en la medida en que se emprende como un servicio voluntario a los demás” (Nazer y Moretta, 1997: 149 citados en Estravis Barcala, 2014: 21).

Si bien consideramos que la escena cultural independiente excede a los espacios autogestivos agrupados en torno a MECA y que el circuito cultural oficial, ya sea estatal o comercial, comprende una complejidad de análisis mayor -por la diversidad de actores y relaciones que lo conforman-, a efectos de la presente investigación tomaremos las caracterizaciones propuestas por MECA para referirnos a estas escenas del campo cultural.

2.3 Primeros pasos

En sus comienzos, para dar a conocer las novedades referidas al movimiento, sobre todo en lo relacionado a la presentación del proyecto de ley de habilitación, los representantes coordinaron una reunión general cada quince días, en donde participaban por lo menos un miembro de cada uno de los centros. Estos encuentros constituyeron un lugar para debatir y consensuar la forma de accionar del colectivo, a la vez que consolidaron un espacio de pertenencia. Como señalaba Laura, de Casa Brandon:

“Además de estar laburando en concreto con el tema de la ley de habilitación y después lo que va a ser lo de fomento, nos gusta mucho juntarnos a contarnos problemas, pasarnos proveedores, datos de artistas, es un lugar de pertenencia también”²⁶.

Por su parte, Sebastián de Teatro Mandril destacaba:

“Me gusta, porque me gusta mucho la gestión, se aprende. Más allá de la ley, que nos juntamos y la redactamos, de las actividades de hacemos, y un montón de cosas, es

²⁶ Esta cita pertenece a la entrevista realizada por las autoras a Laura de “Casa Brandon” el 31 de julio de 2013. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

como un grupo autoayuda. Vas ahí y te encontrás con gente que está en la misma, y por ahí decís, tengo este problema y hay alguno que ya lo vivió y solucionó y viceversa”.²⁷

A partir de estas declaraciones damos cuenta cómo la articulación de los distintos espacios en una red contribuyó a la conformación de un ámbito de cooperación cotidiano en el que, a través de relaciones solidarias y asociativas, los distintos centros intercambian y generan propuestas para mejorar la gestión diaria de los emprendimientos. Como señala George Yúdice (2002 b), la conectividad generada en las redes, conduce a respuestas creativas y a una organización de gestión más fluida e informal, contribuyendo de esta manera a la viabilización de la actividad cultural.

Siguiendo lo que fue el accionar del movimiento en sus inicios, cabe señalar que una vez finalizada la elaboración de las leyes, los representantes de MECA decidieron realizar una conferencia de prensa dirigida a presentar el movimiento y sus objetivos, así como a denunciar y dar a conocer la situación que estaban atravesando.

Con presencia de representantes de distintos centros²⁸, periodistas y trabajadores del área de la cultura, durante la conferencia -que se llevó a cabo el 8 junio del 2011, en Casa Brandon- se dieron a conocer los proyectos de ley elaborados. Por un lado, la ley de habilitación para centros culturales, destinada a integrar al Código de Habilitaciones y Verificaciones, la figura del Centro Cultural y Social. Por otro lado, se encontraba la ley de fomento estatal, la cual proponía que el Estado brinde asesoramiento legal y financiamiento económico a aquellos centros que necesitaran adaptar sus instalaciones según las normas. La presentación contó con cinco oradores, los cuales introdujeron la problemática y denunciaron la “persecución” que padecían a raíz de la cantidad de controles estatales:

“La gestión de este gobierno no sólo que no se ha hecho cargo de resolver este problema sino que ha tenido una política de permanente persecución sobre los centros culturales que somos clausurados, perseguidos, y hasta rastreados por internet. Paradójicamente no se nos reconoce en la ley pero se nos puede clausurar y se nos puede prohibir la actividad.” (Documental MECA, Youtube, julio 2011)

Otra de las declaraciones que se hicieron durante la conferencia, hace referencia a la identidad particular de los espacios del movimiento:

²⁷ Esta cita pertenece a la entrevista realizada por las autoras a Sebastián de “Teatro Mandril” el 25 de agosto de 2013. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

²⁸ Algunos de los espacios culturales acompañaron la presentación de MECA y las iniciativas presentadas aunque no continuaron dentro del movimiento, como Salamanca Centro Cultural, Usina Cultural del Sur, Club del Arte, Café Cultural Criterio, Vizha Bravar y Trivenchi Centro Kultural.

"No somos bares ni boliches, no somos locales comerciales. Somos espacios que desde la autogestión fomentamos el desarrollo de una cultura popular, brindando un lugar a las expresiones artísticas que se ven expulsadas del circuito cultural oficial, donde la única lógica que predomina es la rentabilidad."

Desde esta primera conferencia, se pusieron de manifiesto los conflictos que, siguiendo a Bourdieu, se dan al interior del campo cultural y que demuestran cómo en la disputa por alcanzar un determinado capital, entran en juego actores y lógicas contrapuestas.

Tras presentarse públicamente, los integrantes del movimiento definieron que era prioritario exhibir el proyecto de ley sobre habilitaciones y dejar para una segunda instancia la iniciativa sobre fomento. Los representantes consensuaron en que era preferente lograr la regulación formal de su actividad para luego poder exigir la asistencia legal y el fomento económico por parte del Estado.

Para presentar su proyecto de ley, MECA contaba con el apoyo y la adhesión de los diputados Claudio Lozano y Jorge Cardelli, de la Alianza Proyecto Sur y de los legisladores porteños Rafael Gentili, de Proyecto Sur y de Rocío Sánchez Andía, de la Coalición Cívica. También mostraron su apoyo varias organizaciones culturales, medios comunitarios y colectivos de artistas²⁹.

2.4 Hacia la consolidación

A partir de su presentación oficial, el movimiento comenzó a realizar acciones conjuntas tendientes a consolidar y fortalecer la entidad del mismo, así como a visibilizar su reclamo. Ejemplo de este tipo de iniciativas fueron los festivales gratuitos en homenaje a Luis Alberto Spinetta que, tanto en el 2012 como en 2013 y 2014, el movimiento llevó a cabo asociado con la ONG "Conduciendo a conciencia"³⁰. Durante estos eventos, diversos artistas rindieron

²⁹ En el comunicado publicado en el blog del Movimiento sobre la conferencia de prensa, se agradece a otros diputados y representantes de organismos públicos que adhieren a La Ley de Centros Culturales y Sociales: María Rachid, Juan Cabandié y Fabio Basteiro. También señalan distintas asociaciones y agrupaciones que adhirieron a dicha ley: INADI/ Asociación Abuelas de Plaza de Mayo/ Corriente Usina/ Frente Cultural Raymundo Gleyzer/ Buenos Aires para Todos/ La maza al sur Casa Popular/Federación LGTB/ Bloque de legisladores del Frente para la Victoria / CAMUVI (Cámara Argentina de Espacios con Música en vivo)/ ARTEI (Asociación argentina del teatro independiente)/ Red de Centros Culturales de la Plata/La Gaya teatro/ P.O.P.A espacio de arte/ ArteClub Multiespacio/ RECI (Red Circular)/ Urania Giesso/ Radio Colmena/ Revista Cultra / FM Boedo/ La Huella (Espacio de Arte) / Sonido Ambiente/ TRAMA/ Asociación Civil "Sobrevivientes de Cromagnon".

³⁰ La asociación "Conduciendo a conciencia" fue creada por los familiares de las víctimas del trágico choque entre un camión y un micro, en la provincia de Santa Fe, en el cual viajaban alumnos de la escuela "Ecos". El accidente, en el cual fallecieron nueve alumnos y una docente, fue el disparador para generar la ONG que tiene como principal objetivo concientizar a la sociedad de la situación vial

homenaje al músico de manera simultánea en cada uno de los centros que conforman MECA, solicitando como entrada al show la donación de útiles escolares.

Otra de las acciones como agrupación, fue la realización de festivales multi-artísticos, denominados “MECA”, en los cuales los espacios ofrecían un día entero de programación en simultáneo a los que se podía acceder mediante la compra de un pin, que daba acceso a todos los centros culturales pertenecientes al movimiento. Debido al éxito de su convocatoria, el festival tuvo ediciones en los años 2010, 2011, 2012 y 2013.



Folleto de la programación del Festival MECA 2012

También se llevaron a cabo actividades en plazas y parques públicos, como la jornada “La cultura viva toma la ciudad”, realizada el 23 de julio de 2011, organizada por MECA y por Trabajadores Artistas por la Música en Acción (TRAMA). La actividad, que llamaba a participar “en defensa del desarrollo del arte y cultura”, se realizó en Barrancas de Belgrano, Parque Lezama, Parque Patricios, Parque Rivadavia, Plaza Flores y Plaza Almagro, y contó con la presencia de artistas de diversas disciplinas. A través de shows en vivo y de la participación de los integrantes de los dos colectivos, se buscaba transmitir a los presentes el mensaje y la causa de las organizaciones convocantes.

Este tipo de actividades fomentadas por el movimiento dan cuenta que, desde los comienzos, MECA se configuró a través de la Castells considera como la forma de organización

del país. Desde el inicio de “Conduciendo a conciencia”, el músico Luis Alberto Spinetta ofició como padrino.

“paradigmática” de la sociedad actual, la red. Es importante señalar que la lógica de la red se hace presente en distintos niveles de articulación: no sólo al interior de cada uno de los centros miembros, en el trabajo del movimiento MECA como colectivo, sino también en la relación que establece con otras organizaciones y actores del campo cultural.

2.5 Definiciones al interior de MECA

El desarrollo de festivales, eventos y convocatorias, sumando a la adhesión de artistas y personalidades de la cultura a la causa que llevaba adelante MECA, le otorgó al movimiento mayor visibilidad así como propició su crecimiento interno. El incremento de las tareas y ocupaciones condujo a la reestructuración de la organización original, a partir de nuevas áreas de trabajo dirigidas a optimizar el tratamiento de tres ejes centrales: la comunicación del movimiento, su proyecto de ley y la gestión e incorporación de nuevos espacios culturales. A partir del establecimiento de estos vectores se conformaron seis áreas internas destinadas a una temática y tarea específica: legales, logística, producción, comunicación, nuevos espacios y gestión de los espacios actuales.

Se estableció que las comisiones internas tendrían encuentros semanales, mientras que quincenalmente se realizaría las del movimiento en su conjunto. La elección del área de trabajo quedaba a cargo de los integrantes a partir del interés y el aporte que cada miembro consideraba que podía realizar al colectivo. En los inicios, había un representante de cada centro en una u otra área, aunque esta forma de participación no logró mantenerse a lo largo del tiempo.

Para sus representantes esta modalidad de encuentros, puesta en común y distribución de las distintas responsabilidades y tareas constituyó un factor clave para la consolidación del colectivo. Tal como queda validado en una de las primeras publicaciones del movimiento, la organización se describe a sí misma como “participativa”, “autogestiva” y “democrática”:

“MECA es una organización que a través del intercambio y la acción busca fortalecer la forma de construir colectivamente. Se plantea como un espacio en donde los Espacios Culturales compartimos experiencias, nos identificamos y ayudamos” (Web movimiento MECA, febrero 2011).

Ya en el discurso del movimiento identificamos rasgos que, según Yúdice, son características de las redes culturales. Comprendida como forma de organización abierta, flexible y contingente, la red mantiene relaciones horizontales y de intercambio colectivo entre los distintos miembros. Estas cualidades de organización y gestión, también quedan plasmadas en el logotipo y en lema que acompañó al movimiento desde sus comienzos.

Logotipo

El estilo de relacionamiento y gestión de los centros culturales que conformaron MECA, fue el puntapié para definir el logo del colectivo a partir del concepto de red. Puntos que se conectan entre sí y que forman una figura que los agrupa y contiene, hace referencia tanto al tipo de relación y comunicación interna de la agrupación, como a su estructura de jerarquía horizontal. Como señala Castells (2006: 27) “todos los nodos de la red son necesarios para la actuación de la propia red”, y esta figura interconectada alude a la importancia de cada uno de los miembros para el correcto funcionamiento del movimiento y su permanencia como “puente” necesario para la vinculación general de la organización.



Logotipo de MECA

Lema

“Hagamos de la cultura un espacio de construcción colectiva” es el lema que MECA utilizó desde sus comienzos hasta la actualidad. La leyenda impresa en sus volantes, remeras y todo tipo de material comunicacional fue la frase que el movimiento seleccionó para resaltar su propuesta de intervención cultural en la Ciudad de Buenos Aires. En varias de las notas y presentaciones del colectivo, sus representantes hicieron referencia al lema para explicitar la propuesta de gestionar la cultura que tiene el movimiento: “Un modelo de gestión cultural cooperativo, descentralizado y comunitario, bien diferente al actual, merece ser contemplado. Este proyecto piensa la cultura como una herramienta de construcción colectiva” (Télam, 20 de noviembre de 2013).

2.6 Nueva ley e iniciativas

El crecimiento interno y el reconocimiento externo que iba alcanzando el movimiento, propició, según sus representantes, algunos cambios y reposicionamientos. Dentro de estas transformaciones, la decisión que más se destaca fue la reelaboración de la ley para la habilitación de centros culturales. Al interior del colectivo se reconoció que algunos puntos de la ley de habilitaciones que se presentó a mediados del 2011³¹, necesitaban ser reformulados de manera de lograr incluir la variedad de centros culturales con distintas capacidades, estructuras y modelos de gestión que convivían en la escena porteña. La necesidad de ampliar y reformular el primer proyecto de ley propició el surgimiento de un nuevo documento que se ajustase a las necesidades y ampliase la serie de tipologías. Al respecto, un referente del Club Cultural Matienzo, declaraba:

“Teníamos apoyo de legisladores, (el primer proyecto) era un parche ante la urgencia de no tener siquiera rubro habilitatorio. Estuvo dos años en la Legislatura. Pero en este tiempo trabajamos con más de un centenar de espacios este nuevo proyecto, que es revolucionario y es más ambicioso. No queremos ceder en ninguna cuestión trascendental” (Página 12, 30 de noviembre de 2013)

El nuevo proyecto, que fue presentado el 11 de noviembre de 2013 en el Club Cultural Matienzo, incluye una definición de centro cultural a la vez que establece distintas categorías de espacios, en relación a los modelos de producción y a su capacidad y superficie: “Centro cultural”, “Casas de artistas”, “Club de cultura” y “Centro barrial social y cultural”, y “Centro barrial y Clubes de cultura no comerciales”.

La principal intención del proyecto se dirige a atender al abanico de emprendimientos que coexisten dentro del campo cultural, desde lo más a lo menos formales, de manera de que todos puedan funcionar al amparo de la ley. El documento también solicita la inscripción de los proyectos en el Registro de Usos Culturales, estipula nuevos tiempos y modalidades para llevar a cabo la gestión de la habilitación -así como trámites gratuitos para emprendimientos no lucrativos- y favorece la descentralización al reconocer el funcionamiento de los espacios en zonas no comerciales³². Este aspecto lo profundizaremos en los siguientes capítulos, ya que constituye uno de los puntos más sobresalientes de la propuesta del colectivo.

³¹ Ver ley completa en Anexo Parte III

³² La zonificación conforma un requisito excluyente a la hora de habilitar un centro cultural. La división de zonas de la ciudad determinan la posibilidad o no de instalar un local cultural. El proyecto de ley presentado por el movimiento pretende ampliar la actividad a barrios o zonas antes no reconocidas.



Presentación de la ley de centros culturales en el Club Cultural Matienzo. Fuente: Facebook MECA

Más allá de la presentación y el entusiasmo por el nuevo proyecto legislativo, los integrantes de MECA seguían denunciando el hostigamiento por parte de los organismos estatales, con la imposición de multas y clausuras que afectaban el sostenimiento económico de los emprendimientos. El aumento en la cantidad de controles e inspecciones, ratificó los reclamos que los miembros MECA mantenían acerca de las políticas culturales del gobierno porteño. En general, los señalamientos se dirigían a remarcar las profundas diferencias que ambos actores mantenían sobre el desarrollo del campo cultural. Al respecto, Diego de Vuela el Pez comentaba:

“Ellos son Tan Biónica y Tinelli. Fin de la discusión. Tinelli es personalidad de la cultura, y Tan Biónica está en todos lados. Para mí las dos cosas son una basura. (...) No les generamos nada nosotros y nunca vamos a estar de ese lado. Creo que ellos ya lo saben porque tienen asesores. No es porque por darnos una ley nos van a convencer que votemos a Macri. Ninguno de nosotros va a votar nunca a Macri, creo. Yo también creo que después de Cromañón se legisla con miedo todo esto, no te querés ni manchar, entonces, mejor te clausuro. No quieren que pase nada, lo cual me parece bien, pero son unos inútiles. No lo hacen bien, no capacitan a sus inspectores, no cumplen la ley, son impunes por completo.”

Por su parte Camilo, de Club Matienzo señalaba:

“El Gobierno de la Ciudad tiene una política cultural orientada hacia los centros masivos y el *mainstream*. La política cultural independiente no está en el radar de la gestión. La cultura necesita protección, no es lo mismo clausurar un boliche que un centro cultural, pero ahora caen todos en la misma volteada”. (Infojus Noticias, 23 de noviembre de 2013)

La visibilidad alcanzada a través de este tipo de denuncias, sumado a la presentación de la nueva ley, fueron algunos de los aspectos que permitieron la consolidación de MECA como referente en el campo cultural, a partir de su capacidad para hacer público un reclamo que

representaba a la mayoría de centros culturales autogestivos, como a una gran cantidad de espacios que iban emergiendo en distintos barrios de la Ciudad de Buenos Aires³³.

El rol activo y convocante de la agrupación, llevó a realizar mesas públicas de asesoramiento legal sobre las condiciones necesarias de habilitación para los espacios de arte y cultura. Esta iniciativa condujo a que referentes de distintos emprendimientos se contacten asiduamente con miembros de MECA para realizar consultas sobre los trámites obligatorios así como cuestiones referidas a la forma de proceder ante una multa o una eventual clausura.

A partir de notar la cantidad de consultas que recibían, uno de los referentes de MECA, Camilo³⁴, conformó una agrupación denominada “Abogados Culturales”. Como objetivo, la organización se dirigía a “defender la cultura independiente y autogestiva” a partir de brindar asesoramiento legal a todos los centros que tuvieran problemas con la habilitación o gestión de sus espacios. La creación de esta organización, externa pero estrechamente vinculada con MECA, fue un nuevo aporte a la red de colectivos relacionados a la actividad cultural, que se constituyó como un factor clave para el desarrollo del propio movimiento. A su vez, la posibilidad de establecerse como un asesor en términos legales para el resto de los centros de la Ciudad, ratificó el liderazgo de MECA y evidenció que el colectivo poseía un capital valioso. Tal posicionamiento, fue clave para ganar nuevas relaciones y ganar el apoyo de actores del campo cultural independiente, en lo que refiere a la Ley Centros Culturales, impulsada por el colectivo.

³³ No existen cifras oficiales de la cantidad de centros culturales que hay en la Ciudad de Buenos Aires, sin embargo Ana Wortman en su artículo “Los jóvenes: actores de la cultura emergente de Buenos Aires”, publicado en el año 2015, en la revista digital Voces en el Fénix, habla de la existencia de 300 espacios culturales autogestivos.

³⁴ Camilo es uno de los fundadores del Club Cultural Matienzo. Como abogado cumplió un rol importante en las iniciativas de ley desarrolladas por MECA. La ONG Abogados Culturales surgió a principios de 2013 a partir de la gran cantidad de consultas sobre clausuras y multas. A partir de su asesoramiento se lograron de levantar más de 200 clausuras, “apelado millones de pesos en multas, y ayudado en personería jurídica, en temas de derecho de autor, laborales, tributarios, contractuales de artistas, de espacios”.



Folleto de convocatoria de Abogados Culturales

Fuente: Facebook Abogados Culturales

2.8 Una ley sin banderas

La reformulación de la nueva ley trajo aparejado un cambio en lo que refiere a su método de presentación. Los representantes de MECA decidieron utilizar el mecanismo de iniciativa popular, el cual permite presentar propuestas de ley con el aval de 40.000 firmas de apoyo, lo que representa el 1,5% de los inscriptos en el padrón electoral. Según las declaraciones de los miembros, la elección de este mecanismo permitía “no depender del padrinazgo de ninguna estructura partidaria”, a la vez que precisaba de la participación ciudadana a partir de la recolección de firmas, modalidad que consideraban relacionada a los valores del movimiento.

En vistas a conseguir las 40.000 firmas necesarias se definieron dos tipos acciones: por un lado, se realizaron charlas abiertas sobre el tema, donde se repartieron planillas en blanco a cualquier voluntario que, con inscripción previa, se comprometía a reunir firmas. Por otro lado, MECA llevó a cabo, a fines del 2013, una serie de eventos con stands en plazas y parques de la ciudad, donde diversos representantes brindaban información y repartían folletería a todo aquel que quisiera brindar su apoyo a la causa. Los parques en donde se realizaron dichas actividades fueron los siguientes: Parque Las Heras, Rosedal y Planetario, Parque Avellaneda, Parque Centenario, Parque Chacabuco, Parque Patricios, Parque Saavedra y Parque Rivadavia.



Representantes de MECA en las jornadas realizadas en plazas públicas. Fuente: Facebook MECA

Tras meses de difusión y realización de acciones para alcanzar la totalidad de firmas, se lograron recolectar cerca de 30.000. Este resultado, alertó a los miembros sobre la dificultad de alcanzar la cantidad solicitada y se definió realizar un cambio en la modalidad de presentación del proyecto de ley. Tal como explicaba Diego de Vuela el Pez:

“Al final la iniciativa popular no funcionó, porque no llegamos a juntar las 40 mil firmas. No fue tan fácil como pensábamos, además las planillas tenían que estar re prolijas y nosotros hicimos mucha convocatoria en la calle y eran un papelón presentarlo de esa manera”.

Así también lo señalaba “Pancho” de Multiespacio Pasco:

“La ley en un principio no tenía como estado parlamentario porque había una idea de presentarla como una iniciativa ciudadana y apartidaria, pero bueno, hicimos un esfuerzo muy grande para conseguir las firmas, pero después se logró por medio de un bloque particular.”³⁵

Frente a este escenario, y a pesar de las declaraciones de los representantes del movimiento de no impulsar la propuesta a través de un partido político, se debió cambiar la estrategia, de forma de hacer viable la presentación de la ley.

Cabe destacar que en circunstancias como esta, las características de flexibilidad y adaptabilidad que Yúdice plantea que tiene la organización en red, resultan beneficiosas. La capacidad de adecuarse a contextos complejos y cambiantes es una ventaja de las redes, con la que organizaciones tradicionales no suelen contar.

³⁵ Esta cita pertenece a la entrevista realizada por las autoras a “Pancho” de “Multiespacio Pasco” el 26 de febrero de 2016. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

En 2014, desde MECA se definió que la propuesta se presentaría por el interbloque del Frente Para la Victoria, en el que se encuentra Seamos Libres, el movimiento popular liderado por el diputado Pablo Ferreyra. La elección de presentarla por medio de este bloque se justifica a raíz de los centros que conforman MECA, ya que cuatro de los espacios miembros -La Senda, El Surco, La Brecha y La Bisagra- pertenecen a tal agrupación política.

Aunque el movimiento se conforma por muchos espacios que mantienen una inclinación política definida o bien pertenecen a una agrupación, los miembros de MECA siempre resaltan el carácter “apartidario” que identifica al colectivo. Al respecto, Diego de Vuela el Pez señala: “no nos pegamos nunca a nadie que no seamos nosotros mismos, los artistas o los gestores. O sea, no nos pegamos a ninguna figura política poderosa”.

Una vez presentado el proyecto de ley, al que también se acompañó con las firmas que se habían obtenido a lo largo de los meses de difusión y campaña, el movimiento continuó realizando actividades en conjunto con otras organizaciones que defendían la misma causa. El objetivo de estas iniciativas era sumar adhesiones y continuar denunciando la persecución que sufrían los centros por parte del Gobierno de la Ciudad. Ejemplo de este tipo de actividades fue la manifestación realizada el 13 de agosto de 2014, denominada “La Cultura no se clausura”, que reunió alrededor de 7.000 personas en la puerta de la Legislatura porteña en defensa de los centros culturales autogestivos. La protesta fue originada a partir una seguidilla de 20 clausuras que se sucedieron a lo largo de tres semanas, lo que generó que movimientos, asociaciones y colectivos culturales se agruparan en una red denominada Cultura Unida³⁶. La misma llamó a participar de la movilización a partir de las siguientes declaraciones:

“Entendemos que resulta imperativa la reapertura de los espacios cerrados y el cese inmediato de las clausuras ilegítimas; un debate serio respecto de la normativa en materia cultural; una partida presupuestaria para mitigación de riesgos en materia de seguridad; y el establecimiento de una mesa permanente de diálogo”.

³⁶ Cultura Unida está conformada por las siguientes agrupaciones: MECA, ESCENA, Asociación Argentina del Teatro Independiente, Foro de Danza en Acción, Abogados Culturales, Seamos Libres, Asociación de Organizadores de Milongas, Frente de Artistas Ambulantes Organizado, Potencia Unida, CLUMVI, Roja y Blanca Actores, Monqui Albino, Peñas Unidas, Construyendo Cultura, FACC, entre otras asociaciones. Además de convocar a las manifestaciones en frente de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, la red Cultura Unida realizó otro tipo de acciones: en septiembre de 2015, se llevó a cabo una intervención artística en la Agencia Gubernamental de Control, en donde participaron integrantes del colectivo, y reconocidos actores y actrices como Cristina Benegas y Alberto Ajaka. La intervención se realizó como protesta a la situación de clausuras y multas que, según el movimiento, “quita la posibilidad de crear y obliga a poner energía en enfrentar a una burocracia que nos excede”.

A lo largo de la jornada de manifestación frente a la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, se realizaron clases abiertas, shows musicales y *performances* artísticas relacionadas con el reclamo de las agrupaciones.



Manifestaciones de la convocatoria “La cultura no se clausura” - Fuente: Facebook MECA

El 18 de diciembre de 2014, alrededor de tres meses después de la primera manifestación de Cultura Unida y un día antes de la votación de ley, el movimiento volvió a convocar a la puerta de la Legislatura para reforzar el apoyo ante la necesidad de una ley para los centros, que finalmente fue aprobada el día 19.

A pesar de la sanción, hasta la promulgación de la ley continuaron las inspecciones y clausuras a los centros culturales por parte de la Agencia Gubernamental de Control, motivo por el cual MECA continuó realizando publicaciones y convocatorias para mantener activo el reclamo.

El 1 de octubre de 2015, casi un año después de la primera votación, los legisladores aprobaron en forma definitiva y por unanimidad la ley destinada a regular a los centros

culturales de la Ciudad de Buenos Aires. La aprobación permitía la incorporación al Código de Planeamiento Urbano y al Código de Edificación el rubro de Centros Culturales. Se estableció como requisito la inscripción de los mismos al Registro de Usos Culturales, con el consecuente informe anual de las actividades que se llevarían a cabo en cada espacio. Al respecto, Pablo Ferreyra, legislador de Seamos Libres, destacaba que a partir de esta ley los espacios que se encontraban por fuera del “circuito oficial” tenían la posibilidad de habilitarse y “salir de la clandestinidad a la que estaban condenados por la regulación vigente”. (Página 12, octubre 2015).

La nueva legislación incorporaba una definición sobre centro cultural, el cual se entendía como “un espacio no convencional y/o experimental y/o multifuncional en el que se realicen manifestaciones artísticas de cualquiera tipología, que signifiquen espectáculos, funciones, festivales, bailes, exposiciones, instalaciones y/o muestras con participación directa o tácita de los intérpretes y/o asistentes”³⁷. Las implicancias de esta nueva figura legal serán abordadas con mayor detalle en el capítulo 4.

Por su parte, el movimiento presentó el 1 de diciembre de 2015 en la Legislatura porteña la ley de apoyo económico para la habilitación de Centros Culturales. Esta iniciativa había sido postergada por decisión del propio colectivo, ya que sus miembros consideraban que era prioritario la legislación sobre la regulación de los espacios.

La propuesta de ley de apoyo económico propone la creación de un fondo único que otorgue a los centros culturales en la Ciudad de Buenos Aires, un subsidio de 30.000 pesos para poder solventar los gastos que conlleva el trámite de habilitación y los costos iniciales del funcionamiento de un centro cultural. El incentivo también tiene el objetivo de compensar parte de los gastos que debieron costear muchos centros porteños durante los años de ausencia de una figura legal específica.

Dentro del proyecto presentado se encuentra la justificación de esta medida:

“resulta necesario tener en cuenta el carácter autogestivo de estos espacios, y la vulnerabilidad económica en la que se encuentran. En su mayoría proyectos colaborativos sin fines de lucro, creemos que el estado debe incentivar a la proliferación de estos espacios y apuntalar no solo con este fondo a estos proyectos sino también en un futuro con un incentivo a la actividad acorde al aporte inconmensurable que estos espacios le dan a la ciudad al configurar su identidad artística por su ayuda al desarrollo de artistas y público en que ellos frecuentan (...) Consideramos que la Argentina y en particular la Ciudad de Buenos Aires es una de las ciudades referentes artísticas de Latinoamérica, sin embargo todos sabemos que es un sector olvidado por las leyes de

³⁷ Ver ley completa en Anexo Parte III.

la ciudad no solo en aspectos habilitatorios sino también en el reconocimiento de muchos derechos tanto de trabajadores de la cultura como a los colectivos que cada vez más llevan adelante la vanguardia cultural de la Ciudad de Buenos Aires.”³⁸

Luego de presentar este último proyecto legislativo, el movimiento se encontraba a fines del 2015 a la espera de que el Poder Ejecutivo implemente por completo de Ley de Centros Culturales. Uno de los aspectos que obstruía su aplicación, era la falta de reglamentación del Registro de Usos Culturales, necesario para la inscripción de cada uno de los espacios.

Los miembros de MECA continuaron haciendo público su reclamo, a través de la realización de charlas abiertas y notas periodísticas, además de una importante difusión de las novedades por las redes sociales. En cada plataforma web (tanto de MECA como de Cultura Unida y demás colectivos culturales) se denunciaban las clausuras que sufrían los espacios miembros. Ejemplo de este tipo de publicaciones fue la denuncia realizada por el Teatro Mandril³⁹:



Flyer de denuncia por la clausura a Teatro Mandril. Fuente: Facebook Teatro Mandril

Para fines del año 2015, MECA se consolidaba como un actor referente de la escena cultural independiente de la ciudad. Los importantes avances de la Ley de Centros Culturales, la presentación del proyecto sobre fomento, la gran variedad de acciones y convocatorias, su vinculación con asociaciones del ámbito artístico y la participación en diversas redes culturales, demostraban el crecimiento del movimiento a cinco años de su surgimiento. Estos

³⁸ Ley de Fomento Económico. Ver Anexo Parte III.

³⁹La foto, publicada en septiembre de 2014, estaba acompañada por el siguiente texto: Clausuraron el Mandril!!! Mediante un operativo violento y desinteresado ayer clausuraron el teatro Mandril! Mediante un operativo violento luego de que entraron los inspectores y vieron que teníamos todo, se fueron y volvieron con la policía y la faja de clausura alegando que la gente estaba bailando!! De este modo el gobierno del Pro sigue clausurando ilegítimamente los espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires! No más clausuras injustas! No más persecución a la cultura! Basta de censura disfrazada de clausuras!!!

logros alcanzados, consideramos necesario vincularlos a la forma de organización del colectivo que en tanto red cuenta con la capacidad de incorporar las demandas e iniciativas de actores que, a menudo, suelen ser ignorados por el Estado y el mercado (Yúdice, 2003). En este sentido, y a partir de recorrer el crecimiento del movimiento, consideramos que las metas alcanzadas fueron posible, en gran parte, gracias a los beneficios generados por la conectividad entre los distintos espacios y actores que acompañaron del proceso.

Para fines de 2015, el colectivo estaba conformado por 22 centros culturales, a partir de la incorporación de los siguientes espacios: La Gran Jaime, La Quince, El Oceanario, Espacio Cultural Benigno, Espacio Cultural Dinamo, Archibrazo y El Universal. En lo que refiere a los 16 centros originales, tanto Casa Presa como San Nicolás Social y Cultural, cerraron sus puertas a partir de una sucesión de inspecciones y multas que afectaron la continuidad de actividad.

Luego de realizar el recorrido por el surgimiento y el desarrollo del Movimiento MECA, consideramos pertinente entender el funcionamiento de los centros culturales que lo conforman. Es por ello que en el próximo capítulo nos proponemos analizar las dinámicas particulares de los espacios que pertenecen al colectivo, de manera de contestarnos las siguientes preguntas:

- ¿Los espacios que forman parte del colectivo surgieron en un mismo período histórico?
- ¿Es MECA un movimiento homogéneo en lo que refiere a las propuestas de sus centros miembros o confluyen dentro del mismo diversas modalidades culturales?
- ¿Si existen diferencias, cuán determinantes son para el funcionamiento como colectivo?
- ¿Comparten los centros la idea de intervención en el campo cultural?

Capítulo 3: Al interior de MECA: los centros culturales *fundantes* del movimiento

Una vez analizado el surgimiento histórico del movimiento MECA y su crecimiento como red cultural en los últimos años, consideramos pertinente dar cuenta de las especificidades de gestión, producción e interacción que caracterizan a los distintos centros que lo integran de forma de comprender la intervención que el movimiento propone realizar al interior del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Dar cuenta de las distintas modalidades que se agrupan dentro de un mismo colectivo, nos permite acercarnos al alcance real de sus prácticas y a los cambios que las dinámicas de los distintos espacios imprimen al mapa cultural porteño.

Estas series de aproximaciones las realizaremos a partir de abordar la teoría de los campos desarrollada por Pierre Bourdieu, la cual nos permite analizar el surgimiento de los centros desde su inserción en un marco más amplio de relaciones y actores en juego. Comprendemos que todo campo cuenta con rasgos distintivos, lógicas, círculos de producción y consumo, y posiciones a partir de las cuales los distintos actores se asocian y se enfrentan en la disputa por la apropiación de un determinado capital.

Con la intención de analizar a fondo las relaciones que se dan dentro del campo entre los distintos productores culturales, creemos pertinente para el desarrollo del trabajo conocer el funcionamiento interno de los 16 centros que se sumaron al colectivo en sus primeros años. Este acercamiento tendrá el objetivo de reconocer al movimiento MECA desde sus centros *fundantes* y distinguir cuál fue el derrotero de los mismos a lo largo de estos años, hasta el 2015.

Como señalamos, a través del siguiente capítulo, buscaremos presentar los aspectos formales de los espacios, las modalidades de trabajo y formas de gestión, el tipo de financiamiento, los medios de comunicación y difusión utilizados, las propuestas culturales de programación y de formación que ofrecen, así como la relación que mantienen con los artistas y con los asistentes. Mediante la realización de una encuesta a los 16 centros, generamos un cuadro comparativo de 40 variables, cuyos aspectos más destacados detallaremos en una primera parte del capítulo. En esta etapa, llevamos a cabo un análisis más cuantitativo de los

datos relevados, dando cuenta de ciertos denominadores comunes a través de cifras y porcentajes. En una segunda instancia, a partir de analizar la información presentada, estableceremos una serie de relaciones y reflexiones sobre los espacios culturales que conviven al interior del mismo movimiento⁴⁰.

3.1 ¿Quiénes son los centros *fundantes*?

Cuando comenzamos a analizar la conformación del colectivo notamos que, desde su surgimiento en 2010, distintos espacios culturales de la escena porteña se han sumado en diversos periodos al Movimiento MECA. Algunos con la intención de apoyar la lucha por el reconocimiento legal y acompañar sus actividades de difusión, y otros para contar con el asesoramiento de centros con más experiencia. Con respecto a la política de incorporación de nuevos espacios, Nahuel de Casa Presa señalaba:

“MECA es un lugar donde se labura, está buenísimo lo que se hace pero implica un desgaste, y no te sirve tener 60 centros culturales en la organización si no podés capitalizar eso en trabajo concreto y organización. (...) eso hay que organizarlo y articularlo de manera que sea eficiente porque si no, no sirve meter gente para meter gente.”⁴¹

Así como muchos centros se sumaron, otros tantos se alejaron de la organización⁴² tanto por la falta de acuerdo en la forma de trabajo y gestión, como por diferencias en lo referido al posicionamiento ante la ley y a la actitud frente a las inspecciones de los agentes de control de los organismos estatales⁴³. También existieron casos de centros que cerraron sus puertas por decisión de los propios gestores como por la imposibilidad de afrontar las multas y continuas clausuras que se le imponían.

⁴⁰ En el Anexo Parte II se puede acceder a la información completa de cada centro que volcamos en el cuadro. La encuesta a los 16 centros fue realizada íntegramente por las dos autoras de la tesina. Queremos destacar que el proceso de relevamiento de la misma, ya sea a través de visitas a los espacios, de conversaciones telefónicas o por correo electrónico, fue fundamental para comprender el fenómeno del movimiento MECA desde los centros que lo componen.

⁴¹ Esta cita pertenece a la entrevista realizada por las autoras a Nahuel de “Casa Presa” el 2 de septiembre de 2013. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

⁴² Sebastián de Teatro Mandril señalaba en una entrevista de 2013 que “La ley fue como siempre lo principal, lo que pasa es que en un momento se hizo una modificación, en vez de una ley entera, se hizo una modificación de otra.(...) Y en el medio, entraron y salieron espacios como La Usina, Ladrán Sancho y varios más, no me acuerdo. Pero porque es muy difícil, (...) hay muchas internas”.

⁴³ En líneas generales, la postura de los centros de MECA es cumplir con los requisitos que imponen los agentes de control, permitiendo el acceso de los mismos para la realización de las inspecciones. Los referentes del movimiento manifiestan que los espacios que mantuvieron una posición más intransigente, impidiendo el acceso de los inspectores, terminaron alejándose del movimiento por diferencias de criterio.

Frente a este escenario decidimos realizar un relevamiento de 16 centros que, si bien algunos de los mismos están presentes ya en las primeras manifestaciones de la agrupación en 2010 y otros se sumaron en los años subsiguientes, los consideramos dentro del grupo de centros *fundantes* por el rol y participación que tomaron al interior de MECA.⁴⁴

El recorte de centros que realizamos incluye a: Club Cultural Matienzo, Casa Brandon, Vuela el Pez, Teatro Mandril, El Emergente, Rincón Cultural, Casa del Árbol, Casa Presa, El Quetzal, San Nicolás Club Social y Cultural, Señor Duncan, Multiespacio Pasco, El Surco, La Senda, La Bisagra y La Brecha.

3.2 Aspectos formales de los centros *fundantes*

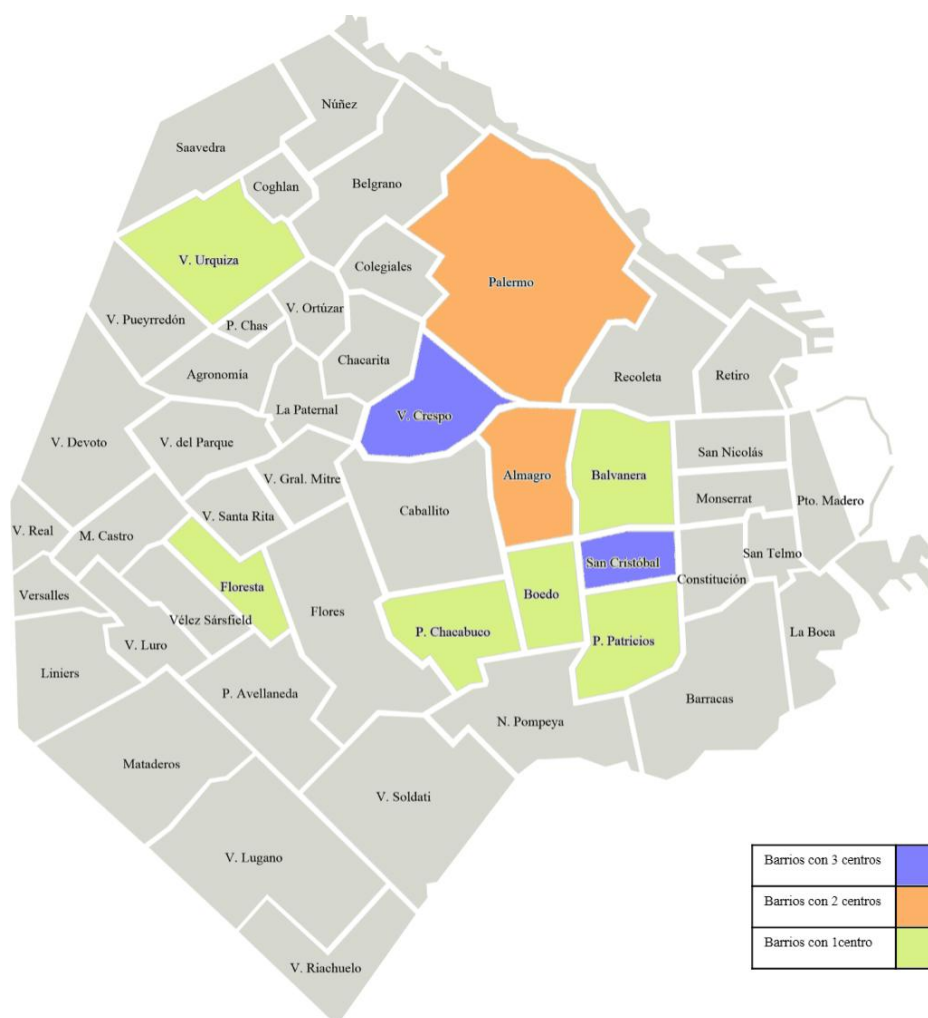
Para comprender el posicionamiento de los centros de MECA dentro del circuito cultural de la Ciudad de Buenos Aires, consideramos relevante dar conocer una serie de variables sobre los mismos. Algunas de ellas refieren a los siguientes aspectos: año de apertura, ubicación, días y horarios que se encuentran abiertos, objetivos, tipo de organización, capacidad máxima, metros cuadrados, figura legal, cantidad de personal, forma de financiamiento y tipo de patrocinios.

Sobre el año de apertura de cada uno de los espacios, observamos que del total de los 16 centros, el 56% abrió sus puertas entre el 2010, 2011 y 2012, lo que representa un total de nueve centros; mientras que el 18% lo hizo entre los años 2007 y 2009. Durante el 2006 fue un sólo centro de MECA el que realizó su apertura, lo mismo que durante 2005. El centro más antiguo de todo el movimiento comenzó sus actividades en el año 2001. En líneas generales, la mayoría de los centros que conforman MECA iniciaron sus proyectos entre el 2010 y el 2012, un período que coincide con la conformación del mismo movimiento.

En lo que respecta a la ubicación en la Ciudad de Buenos Aires de estos 16 centros, tres de ellos están ubicados en el barrio de Villa Crespo y otros tres en el barrio de San Cristóbal. Almagro y Palermo cuentan con dos espacios cada uno, y los demás centros se reparten en los barrios de Villa Urquiza, Floresta, Boedo, Parque Chacabuco, Parque Patricios y Balvanera. A pesar de distinguirse una concentración de espacios en los barrios de Villa

⁴⁴ Cabe aclarar que si bien dos de estos centros, Casa Presa y San Nicolás Club Social, al momento de realizar el relevamiento ya se encontraban cerrados, consideramos pertinente incluirlos porque tuvieron roles muy activos dentro del movimiento y porque sus casos pueden contribuir al entendimiento de los factores que afectan la subsistencia de estos centros.

Crespo, Almagro y Palermo, notamos una tendencia a la descentralización de la actividad cultural, con el surgimiento de espacios en zonas más alejadas del centro de la Ciudad de Buenos Aires. Esta condición, que conforma un aspecto clave en la propuesta cultural de MECA, la desarrollaremos en las conclusiones del capítulo, junto con cifras que darán cuenta de la histórica concentración de teatros, cines y salas que caracteriza a la oferta cultural porteña.



Distribución en CABA de los 16 centros culturales de MECA
seleccionados para el análisis. (Datos propios)

Con respecto a los horarios en los cuales estos espacios desarrollan actividades, el 44% se encuentra abierto de miércoles/jueves a domingo y el 19% está en funcionamiento todos los días de semana. En líneas generales, este 63% comienza con sus actividades alrededor de las 17:00 hs. y se extiende hasta las primeras horas de la madrugada los días de semana y hasta las 4:00, 5:00 hs. los fines de semana. El 37% restante abre sus puertas de lunes a sábado, y aunque realiza algunos eventos nocturnos, es por la tarde donde llevan a cabo la mayor parte de su programación. En este sentido, Sebastián de Teatro Mandril señalaba que

si bien en los inicios algunos espacios organizaban frecuentemente actividades nocturnas bailables, ante los problemas para la habilitación de sus espacios, optaron por realizar actividades más “tranquilas”.

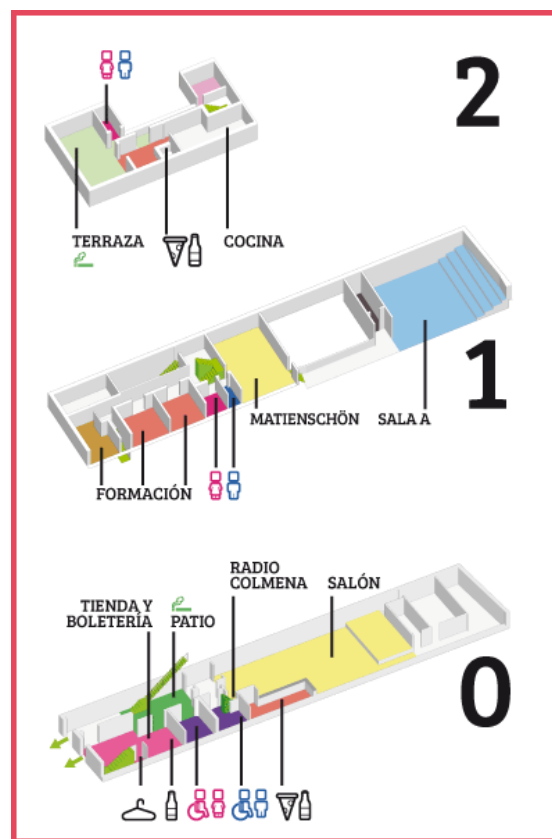
Una de las características que comparten casi todos los centros de MECA es que alquilan el espacio en donde desarrollan sus prácticas. Más allá de la diversidad de inmuebles y de su localización en los distintos barrios de la Ciudad, solamente uno de los espacios señala ser propietario. En lo que refiere a la intención de compra únicamente Teatro Mandril, uno de los espacios de mayor superficie, lo menciona como proyecto a futuro: “este lugar hace planta pero no vemos un peso, todo lo gastamos para arreglar el entrepiso, para acustizar y no molestar a los vecinos, para acomodar los talleres (...) la idea es comprarlo. Primero tenemos que gastar un montón de plata para las cosas que nos pide la habilitación, y después comprarlo”.

Acerca de la superficie de dichos inmuebles, relevamos que un 42% de los centros tiene alrededor de 200 metros cuadrados, mientras que un 25% no supera los 150. Por otra parte, un 17% de los espacios tiene una superficie de entre 300 y 400 metros cuadrados, y un 8% alcanza los 500. Sólo uno de los centros que conforman MECA, cuenta con una superficie cercana a los 1000 metros cuadrados, el Centro Cultural Matienzo.

En la comparación de sus superficies se puede observar cómo dentro del mismo movimiento conviven espacios de magnitudes diferentes. Consideramos que esta característica es una condicionante evidente para las actividades que se puedan realizar.

A su vez, al visitar los centros *fundantes* constatamos que mientras algunos de ellos fueron remodelados estructuralmente para funcionar como centros culturales, optimizando al máximo la capacidad del inmueble, otros mantuvieron la estructura original, siendo casas, PH o galpones pequeños, y realizando sólo refacciones menores. En estos centros, las propuestas suelen adaptarse a la disponibilidad que le brinda la estructura, a diferencia de aquellos que cuentan con mayores recursos, tanto económico como de espacio y equipamiento.

Como ejemplo de las diferentes superficies y capacidades que pueden encontrarse en este grupo de 16 centros, seleccionamos imágenes de dos de espacios -Club Cultural Matienzo y Casa Rincón- que presentan estructuras disímiles:



Plano del Club Cultural Matienzo. Fuente: Web Matienzo



Club Cultural Matienzo. Fuente: Facebook Matienzo



Centro Cultural Casa Rincón. Fuente: Facebook Casa Rincón

El tamaño de la superficie fue uno de los aspectos que los integrantes de MECA seleccionaron para clasificar el tipo de espacios en la Ley de Centros Culturales, sancionada por la Legislatura porteña en 2015. Esta ley determina que los espacios definidos como “Club de Cultura” (“Clase C”)⁴⁵ no podrán superar los 1000 m², mientras que los denominados “Centro Cultural” (“Clase B”), estarán por debajo de los 500 m². Todo espacio que tenga una superficie menor a 300 m², ya sea “Casa de Artistas”; “Centro Barrial, Social y Cultural” o “Centros Barriales o Clubes de Cultura no comerciales”, será considerado un Centro Cultural “Clase A”. Al respecto de estas clasificaciones de los centros, Nahuel de Casa Presa describía:

“La ley no apunta a un sólo tipo de espacios, contempla espacios culturales más grandes, más chicos, casas de artistas, clubes de barrio, hasta un lugar con capacidad de hasta 500 personas. (...) Hay un problema, cuando vos generás un nuevo tipo de habilitación o una ley nueva, pasa lo siguiente; así como nosotros nos habilitamos como teatro independiente, puede pasar después que Niceto, un bar en Palermo, se quiera habilitar como un espacio cultural. Es por eso que hay que ir delineando, hay distintos criterios, para ir seleccionándolos que por eso fue la gran demora para la ley. Está apuntado para que a los espacios que verdaderamente hacemos eso nos sea fácil y para los que no, no tanto. Como presentar programación anual, ficha del proyecto, objetivos.”

A partir de la cantidad de metros cuadrados que tienen cada uno de los centros, se determina a su vez la capacidad máxima de los mismos. En lo que refiere a los espacios *fundantes*, el

⁴⁵ Las denominaciones propuestas por MECA en el proyecto de ley, fueron reemplazadas en la ley sancionada N.º 5369, por las clasificaciones Centro Cultural Clase “A”, “B”, “C” y “D”.

62% tiene una capacidad límite de 100 personas, mientras un 25% se encuentra entre la franja de 100 a 150, y el 13% restante puede albergar a más de 300. Dentro de este último porcentaje, se destacan Teatro Mandril y Club Cultural Matienzo, quienes –debido a reconocerse como los centros de mayor superficie dentro del colectivo– declaran tener una capacidad máxima de 300 y de 450 personas, respectivamente.

Por último, la figura establecida por la ley de Centro Cultural “Clase D”, para los espacios con una superficie de piso mayor a 1000 m² y una capacidad de más de 501 personas, no tiene su correlato dentro de estos 16 centros de MECA.

En la descripción de los aspectos formales de los centros, podemos apreciar cómo ciertos elementos condicionan las posibilidades y propuestas artísticas que se llevan a cabo, así como configuran las distintas tipologías de espacios. Para continuar con el análisis, indagaremos sobre las denominaciones y metas propuestas por los diferentes centros *fundantes*.

3.3 Auto-denominación y objetivos de los centros

Otro de los aspectos que consideramos relevante de reconocer es cómo estos centros se definen a sí mismos y a los objetivos que mantienen. En relación a la definición que hacen de su actividad, el 31% se define como “Centro Cultural” y el 25% como “Centro Cultural y Social”. También, un 13% se denomina “Club Cultural” y otro 13% “Casa de Cultura y Arte”. Por último, el 18% restante se reconoce como “Club de arte”, “Teatro” y “Multiespacio”. Nos parece interesante señalar que entre las distintas maneras de nombrar la propuesta que llevan adelante, el 82% de los central incorpora la palabra cultura/cultural en su “autodenominación”.

Cuando solicitamos a los centros de MECA que definan el objetivo principal de su proyecto el 54% se identifica, en líneas generales, con la idea de “generar un espacio para el desarrollo cultural”, aunque la mayoría utiliza y prioriza conceptos diferentes a la hora de puntualizar su tarea. Algunos de ellos hacen referencia a la promoción de una “cultura alternativa” mientras otros prefieren hablar de una “cultura independiente” o “arte emergente”. En algunos casos, se refieren a la construcción de un “espacio autogestivo” que permita el desarrollo cultural y en donde se priorice la sociabilización y el encuentro. También se remarca la intención de “aportar” a lo que se define como una transformación más radical, vinculada al aspecto “humano y social de las personas”. “Facilitar el acceso a la cultura”, constituye otra idea

representativa de estos centros. Laura de Casa Brandon, comentaba sobre la propuesta de los centros culturales agrupados en MECA lo siguiente:

“Me parece que (el cambio que proponemos) es más cultural que político. Político sí en términos de que todo es político, de que cada gesto que uno hace es político, cada decisión que uno toma no puede no ser política. Pero creo que es cultural, nosotros estamos apostando a brindarle a la Ciudad más diversidad, claramente. Que podamos laburar tranquilos, tranquilas, agendando cosas que nos parecen interesantes para ser una Ciudad más linda, más bella, más consciente, más vivible. Hay algo que nos dimos cuenta charlando y viendo el tema de la argumentación de las dos leyes que queremos proponer, es que se interpreta la cultura (...) como una opción, pero nosotros entendemos que es más un derecho. Todos tenemos que tener el derecho de poder asistir a un evento cultural o artístico. El ser humano es creativo desde su inicio, históricamente, es parte fundamental del ser humano. Entonces hay que darle otro status. No como, bueno, si podés, si querés, si te da la guita... No. Todos tenemos que tener el derecho de asistir y disfrutar de un evento artístico y cultural.”

El 46% restante, si bien comparte la intención de promoción cultural, define su objetivo más vinculado con el aporte que desde los espacios pretenden realizar a la comunidad, destacando principalmente el aspecto educativo. Entre este grupo se suele convocar a la comunidad más cercana, refiriéndose a los “vecinos y vecinas” del barrio o de las comunas, apuntando a conceptos como “inclusión” y “participación”. En general estos espacios responden directamente a una agrupación o partido político. En línea con esta idea, uno de los centros define que su objetivo es “generar debates culturales que puedan allanar el terreno para debates políticos”.

3.4 Formas de gestión de los espacios

En cuanto a la modalidad de gestión y organización de los espacios, la encuesta realizada a los 16 centros *fundantes* nos permitió indagar acerca de las figuras jurídicas con las que se conformaron, la habilitación con la que cuentan, el tipo organización laboral y las principales fuentes de sostenimiento económico.

En cuanto a la figura jurídica, el 62% de los centros afirma que se estableció como asociaciones civiles sin fines de lucro, el 13% como cooperativa y el 6% como sociedad de hecho. Por otro lado, un 19% de los mismos no se inscribió bajo ninguno de estos tipos, y este hecho se condice con los centros que no iniciaron ningún trámite para la habilitación, ya que este es un requisito con el que se debe contar.

Tal como mencionamos anteriormente, debido a la ausencia de una figura legal específica para centros culturales multidisciplinarios, los espacios tuvieron que encontrar distintas

alternativas para poder funcionar. El 53% de los centros se inscribieron bajo la figura de Sala de Teatro Independiente. Esta reglamentación es la elegida por la mayoría por distintas razones: por un lado, porque permite iniciar las actividades apenas haya comenzado con los trámites de habilitación; y por otro, porque habilita a que el 50% de la programación sea de música en vivo, siempre y cuando estén dentro de la zonificación correspondiente.

A su vez, un 12% se habilitó como Club de Música en Vivo, la cual permite una capacidad máxima de 300 espectadores en espacios con una superficie no mayor a 500 metros cuadrados y “cuya actividad principal sea la programación y producción de conciertos y espectáculos musicales en vivo en cualquiera de sus géneros”.⁴⁶

Por último, un 35% de los centros no cuenta con habilitación alguna, ya sea porque sus gestores decidieron no iniciar ningún tipo de trámite, o porque las condiciones de los inmuebles no se ajustaban a los requerimientos legales, debido a la zonificación, accesibilidad, planos de evacuación u otros aspectos. El ejemplo de Casa Presa, cuyos miembros decidieron al final del contrato de alquiler del inmueble no continuar con el espacio, demuestra las dificultades de este tipo de emprendimientos para poder habilitarse correctamente. Al respecto, Nahuel, uno de sus dueños, señalaba:

“Si bien siempre tuvimos todas las medidas de seguridad, nunca pudimos concretar la habilitación por falta de medios económicos principalmente. Eran necesarias reformas en los baños y otras obras como renovación de toda la instalación eléctrica y tener que hacerlo sin apoyo de los dueños de la propiedad se hacía inviable.”⁴⁷

Cuando consultamos acerca de si planean iniciar la gestión para habilitarse con la nueva Ley de Centros Culturales, encontramos distintas posiciones que demuestran un estado de confusión respecto a la etapa en que se encuentra el proyecto legislativo. Algunos centros aseguran haber iniciado los trámites necesarios, mientras otros afirman lo contrario. Por otra parte hay espacios que responden que “ya van a empezar” y otros que la ley “está parada” o que “todavía no se pueden realizar la habilitación”. Las diversas respuestas dan cuenta que, a pesar de que todos los espacios *fundantes* hayan apoyado firmemente la iniciativa, hay informaciones distintas y encontradas sobre su estado actual.

⁴⁶ “Normativa de la Ciudad de Buenos Aires - Actividades Culturales”, documento entregado en la presentación de Abogados Culturales en el Club Cultural Matienzo.

⁴⁷ Esta cita pertenece a los correos electrónicos enviados por Nahuel de “Casa Presa” el 26 de abril de 2016. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

Dentro del análisis de este apartado, otro de los aspectos más divergentes entre los espacios es la cantidad de personas que trabajan. Aunque la gran mayoría resalta que no hay un grupo fijo de empleados sino que varía según las actividades y temporadas, se destacan importantes diferencias entre la cantidad de colaboradores de los centros, muchas veces relacionadas con el tamaño y la variedad de actividades que realizan.

Del total, un 30% afirma que en su centro trabajan menos de 10 personas aunque cuando se describe las formas y modalidades de trabajo, aparecen diferentes matices. “Depende el día, hay veces que somos 6 y otras somos 3”, “Somos dos directores y un grupo de colaboradores”, “Entre 6 y 8 personas”, son algunas de las respuestas. A su vez, otro 25% manifiesta que tiene entre 10 a 25 trabajadores, como el caso de Teatro Mandril que sostiene: “somos 13 en la cooperativa, los demás son talleristas o colaboradores ocasionales del teatro”. En el otro extremo, existen un 20% de los centros que cuentan con más de 30 personas en los equipos de trabajo, siendo Matienzo el que tiene mayor cantidad, entre 90 y 100 personas.

Por otro lado, consideramos distintiva la apreciación del referente del El Surco, que al ser consultado por la cantidad de personal, señala “acá no se trabaja, somos militantes”. En algunas de las entrevistas realizadas a otros de los centros que integran Seamos Libres, también se destaca que la actividad que se lleva a cabo en el marco de estos espacios, está destinada, mayoritariamente, a realizar acciones o a conseguir fondos para la propia organización política.

En líneas generales, todos los entrevistados muestran una gran reticencia a utilizar términos como “empleado y “personal”, alegando que los “sienten” ajenos a su modalidad de gestión, así como a las relaciones que entablan en la cotidianidad. En varios casos se señala que hay muchos trabajos no remunerados, o se especifica que son colaboraciones ocasionales como los talleristas de los cursos que se brindan. Es sobre este punto que muchos consideran que radica la principal diferencia de la manera de gestionar los centros que integran MECA, en contraposición con los espacios del “circuito comercial” como bares y boliches. Diego de Vuela el Pez es uno de los referentes que más hace hincapié en esta característica de los espacios:

“La gran diferencia con lo comercial radica sobre todo en lo colaborativo, en el vínculo dentro de lo que se está haciendo. Tiene que ver con lo colaborativo, creo que es más un cambio de paradigma del trabajo, de la cultura del trabajo, no de la cultura, (...) de no entrar en las lógicas actuales de pirámide, o de jefaturas o de competencias o de

vinculación dentro de lo que es el hacer. (...) La respuesta tiene que ver con la primera o segunda pregunta que hiciste que es “¿Cuántos trabajan en Vuela el Pez?”. Bocha. La respuesta más seria que tengo es “bocha”, no tengo un número. ¿Por qué? Porque te tiré 40, porque si pienso en todo el equipo, cuento 40. Pero seguramente me estoy olvidando de 20 más. Entonces ahí está la respuesta. Somos un montón. ¿Pero cómo un montón? ¿Qué tenés 30 empleados? No, ¿Pero les pagás? Sí. Entonces son empleados. No. Y te la discuto a muerte. Le podés preguntar a cualquiera que trabajaba conmigo si se sentía un empleado, la palabra “empleado” (...). Yo comandaba el barco pero no era jefe de nadie. Y me parece que aunque tenga colores y olores diferentes en todos los centros culturales de MECA se repite esta dinámica rara, aunque sea diferente en cada lugar.”

Otro de los aspectos que nos interesa abordar sobre el funcionamiento de los espacios son las fuentes de financiamiento con las que cuentan. Una de las políticas en la que todos los centros coinciden es que en los espectáculos que tienen entradas, se mantiene la regla de que el 70% de la recaudación se destina a los artistas y el 30% para el centro, arreglo que resulta conveniente para el artista y razón por la cual las entradas a las actividades no constituyen una fuente de ingreso relevante para muchos espacios. En otros casos, también se utiliza la “pasada de gorra” de la que el artista se lleva la totalidad del dinero. Por otro lado, los ingresos de los cursos y talleres arancelados, van en gran parte para las personas que los dictan.

En las sucesivas entrevistas y encuestas que realizamos a los integrantes de los diferentes centros miembros, la mayoría coincide en que la principal forma de financiamiento es el servicio de barra de bebidas y el buffet de comida que ofrecen. En muchos de los casos, se señala que no sólo es la principal sino la única forma de garantizar ingresos sostenidos para el espacio. Por ejemplo, Sebastián de Teatro Mandril señaló: “Hoy el alcohol sostiene la cultura”, haciendo especial referencia a la necesidad de vender bebidas alcohólicas para poder financiar los espacios. Esto se vuelve a afirmar tanto en los centros más chicos como en los de mayor envergadura, como es el caso de Club Cultural Matienzo. A pesar de ser el centro con más actividades y talleres dentro del movimiento, sus representantes afirman que la cerveza representa “la mitad de los ingresos de todo el Club”.

Sólo en tres de los espacios del movimiento se nombra otra fuente para el sostenimiento económico: Multiespacio Pasco, El Surco, y La Brecha. El primero señala que el centro se autofinancia con los fondos de la agrupación política a la que pertenecen -Colectivo por la Igualdad en Partido Social-, mientras que los otros dos afirman sostenerse con lo que ingresa por los talleres y actividades que realizan en los espacios, junto con las ganancias que se obtienen por el buffet.

Este aspecto del sostenimiento económico de los espacios lo desarrollaremos en profundidad tanto en los comentarios finales de este Capítulo como en el Capítulo 4, en el que analizamos las vinculaciones de MECA con el mercado.

3.5 Patrocinios públicos o privados

Cuando consultamos si los centros cuentan con algún tipo de subsidio público o patrocinio privado, encontramos un abanico de respuestas. El 50% afirma que nunca recibió un subsidio, y en varias ocasiones, se comenta acerca de las experiencias fallidas con instituciones como el Fondo Metropolitano de la Artes y las Ciencias. Uno de estos casos es el que mencionaba Horacio de El Emergente:

“En el Fondo Metropolitano de las Artes y de las Ciencias nos dijeron “el proyecto está bien, pero no hay plata”. Estuve un año. Llamando, llamando. Y a partir de ahí dijimos, basta. No más plata, no más energía. Porque la energía a nosotros nos significa plata. La plata es para poder vivir, no más que eso. Uno quiere estar bien, comprarse unas zapatillas, nada más que eso.”

Por otro lado, un 38% de los emprendimientos afirma que recibió el subsidio de BA Música, el instituto público que se encarga de mejorar condiciones para el desarrollo de la actividad musical en la Ciudad de Buenos Aires. Para recibir un subsidio por parte de esta entidad se debe presentar un proyecto, el cual es evaluado por un directorio de ocho miembros y posteriormente considerado por el Ministerio de Cultura. Dentro de los espacios que recibieron este apoyo, algunos centros que remarcan que se les otorgó una sola vez el subsidio, mientras que otros, como Casa Brandon, sostienen que lo recibieron en más de una ocasión. Al respecto, una de las organizadoras del espacio comentaba lo siguiente:

“La idea de BA Música es que nos permita a los espacios agendar, programar bandas chicas, nuevas, que si no existiera ese subsidio sólo agendarías bandas que te aseguran convocatoria, un público, entonces es un círculo en el que las bandas nuevas no tendrían lugar (...) Y nosotras estamos mucho más tranquilas que todos los demás espacios de Meca porque entramos en BA Música, que realmente nos permite agendar cosas que por ahí no podríamos.”

También están los espacios que cuentan con patrocinio de empresas privadas. En el Club Cultural Matienzo diversas marcas realizan periódicamente acciones, por ejemplo, el caso del aperitivo italiano *Cynar* que instala una barra de bebidas gratis durante toda la noche. Otros espacios manifiestan haber recibido o seguir recibiendo aportes de partidos políticos. Por ejemplo, el caso de Multiespacio Pasco que, al tener un integrante que fue diputado por el ARI, contó con aportes para el mantenimiento del centro durante un período determinado.

Así, lo señalaba unos de sus referentes: “por unos años el tener representación institucional política, nos hizo disponer de algunos aportes y entradas de recursos, y bancábamos con eso el espacio y, aunque nunca dejábamos que solamente fuera eso, nos daba libertad para algunas cosas”.

3.6 Agrupaciones políticas

Con respecto a la vinculación de los centros con agrupaciones políticas, el 31% de los representantes que encuestamos manifestó no tener vínculos con partidos, y en algunos casos –como La Casa del Árbol– se realizó especial énfasis en la decisión: “Intentamos manejarnos por fuera de toda actividad política”. Por otra parte, el 31% afirmó responder a un lineamiento político, como es el caso de los centros que son parte de la agrupación Seamos Libres (El Surco, La Bisagra, La Senda y La Brecha), o del Colectivo por la Igualdad del Partido Social (Multiespacio Pasco). Dentro del 38% restante, se encuentran los espacios que reconocen a MECA como la agrupación política a la que responden, y también, en el caso de Casa Brandon, a la comunidad LGBTIQ (lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, intersexuales y queers), que es priorizada en las propuestas artísticas y culturales de la programación del centro.

En los espacios que están vinculados con agrupaciones o partidos políticos, sus actividades y programas también responden a dicho alineamiento. Como en los casos de La Brecha, El Surco, La Bisagra y La Senda, donde se desarrollan espacios de debate y reunión con los vecinos del barrio, a la vez que se organizan festivales en los que participan los cuatro centros que se encuentran dentro del movimiento Seamos Libres. En líneas generales, estos espacios se caracterizan por organizar actividades abiertas a la comunidad en horarios diurnos, ya sean propuestas recreativas, talleres de oficio y actividades educativas, como es el caso del Bachillerato Popular para jóvenes y adultos Raymundo Gleyzer que funciona en el centro La Brecha⁴⁸.

⁴⁸ Varios de los representantes de los espacios *fundantes* señalan, cuando se refieren a los centros que forman parte de Seamos Libres, que el trabajo que llevan a cabo es “más territorial”; con un objetivo social y una posición política definida.

3.7 Espacios multidisciplinares

Uno de los aspectos que tomamos como clave en la propuesta de los centros es la pluralidad de disciplinas y lenguajes artísticos que se promueven. Para analizar en profundidad su oferta cultural, consideramos necesario indagar en la programación que se desarrolla en cada uno de los espacios. Para ello, distinguimos los tipos de actividades y talleres que se llevan a cabo, además de la presencia de servicios accesorios y complementarios a la actividad principal, como pueden ser: tienda de música, libros u objetos de diseño, sala de grabación, galería de arte, bar y/o buffet, biblioteca, juegoteca, etc. También consultamos sobre la existencia de actividades de formación aranceladas o gratuitas, como lo son los talleres de música, danza, pintura, canto, fotografía, entre otras disciplinas, y sobre el desarrollo de cursos de apoyo escolar.

En lo que refiere a la propuesta artística, examinamos la cantidad y diversidad de disciplinas que se incluyen dentro de la programación habitual, ya que uno de los objetivos principales de MECA consiste en el reconocimiento de los centros culturales como espacios multidisciplinares. Este reclamo fue constitutivo de la Ley de Centros Culturales, presentada por el colectivo. Al respecto del carácter multidisciplinar, Sebastián de Teatro Mandril reflexionaba lo siguiente:

“El Estado reconoce a los teatros, milongas, club de música, como distintas etiquetas, pero si vos querés ser todo eso junto, no te reconoce. Es algo que está mal, vos tenés derecho a conformarte como quieras, a crear tu identidad, es lo que pienso yo. Acá hay de todo, no nos cerramos a nada, hay bandas punk, pop, rock, hay circo, teatro, de todo, y esta ley lo que hace es que puedas tener una habilitación como multiespacio cultural, regulada, bien hecha, que tengas los matafuegos que hay que tener, las salidas de emergencia”

También Laura, de Casa Brandon, destacaba el perfil plural de las actividades de los centros:

“En la mayoría de los eventos hay un poco de música pero también hay teatro, video, pantallas, de hecho es lo que más se hace ahora. La mayoría de los eventos, por los menos de los que programamos MECA, los que estamos en MECA, tenemos mucho ese formato, eventos que tienen diferentes disciplinas artísticas en una misma noche.”

Los 16 centros *fundantes* se reconocen como espacios en donde se realizan múltiples disciplinas artísticas y la mayoría destaca que esta característica hace a la identidad del lugar. En algunos casos se aclara el predominio de una disciplina particular, como lo es la música en vivo. Los representantes de Vuela el Pez, Señor Duncan, El Emergente y Casa del Árbol, reconocen que la mayor parte de su programación está conformada por shows de solistas o bandas de música, aunque señalan la presencia de otras actividades, así como

de eventos en donde se conviven distintos tipos de expresiones, por ejemplo, la realización de proyecciones audiovisuales o intervenciones de artistas plásticos durante el desarrollo de un recital. También tienen lugar *slams* de poesía, un formato en donde entran en juego distintos tipos de expresiones y lenguajes.

Cuando consultamos a algunos de los representantes sobre este tipo de propuesta, señalan que el carácter multidisciplinar de sus espacios no sólo está orientado a generar una oferta plural y atractiva, sino que también se dirige a proponer otro tipo de dinámica entre los artistas y el público presente. La intención de fomentar la interacción y propiciar un espacio de sociabilización puede encontrarse en muchas de las propuestas artísticas que tienen lugar en los espacios. Así describía la propuesta Laura, de Casa Brandon.

“Y además nos gusta pensar Brandon como un lugar de encuentro, como un motor, que la gente se encuentre acá y hable, “vos qué hacés, hagamos juntos”, como fábrica, como laboratorio de probar cosas, que haya artistas que hagan intervenir a la gente, algo más experimental.”

En relación a las actividades de formación, el 88% de los centros realiza talleres de diversas disciplinas artísticas. Cuando observamos los cursos que se llevan a cabo en los centros culturales encontramos una oferta variada de estilos y disciplinas como clases de teatro, música, clown, danza, fotografía, artes circenses, radio y realización audiovisual así como talleres de lectura, escritura, guión, encuadernación, y cursos de idiomas, filosofía o composición, entre otros. En general, es el estilo de cada centro lo que determina tanto el tipo de propuesta de formación como el espacio que estas actividades ocupan dentro de la grilla general. Algunos espacios cuentan con talleres todos los días de la semana y en diferentes horarios (Club Cultural Matienzo, Teatro Mandril) otros los realizan de forma aislada y destacan “que no es su principal actividad” (El Emergente, Casa Brandon); mientras hay quienes afirman que están consolidando el área de formación (El Quetzal, La Casa del Árbol). Aunque 15 de los 16 centros realizan -en mayor o menor medida- talleres, sólo tres mencionan la importancia que este ingreso tiene para el sostenimiento económico del espacio.

En lo que refiere a cursos de formación de carácter gratuito, el 37% de los espacios que conforman MECA realiza actividades sin costo, mientras el 12% lleva a cabo talleres a la gorra, y el 7% incluye propuestas de formación con tarifa social. La mayor parte de los centros que ofrece formación gratuita, también realizó, aunque no de forma continua, clases de apoyo escolar. Podemos dar cuenta que estas actividades suele estar presente en los

centros que forman parte de alguna agrupación política, como es el caso de los cuatro espacios de MECA que pertenecen a Seamos Libres.

En la Ley de Centros Culturales presentada por el colectivo, el artículo 6 y 7 refiere a los denominados “usos accesorios”, entendiéndose por los mismos al “café bar, restaurante, galería, librería, disquería y todos aquellos comercios minoristas de artículos relacionados con la actividad principal”.

Del total de estos servicios sólo el espacio de café/bar/buffet se encuentra presente en todos los centros de MECA; un 50% cuenta con un área de exposiciones y un 37% contiene una biblioteca abierta al público. Las tiendas de discos, libros u objetos relacionados a la actividad, sólo están presentes en el 25% de los espacios, y algunos afirman que el local no está abierto de forma permanente.

Cuando consultamos acerca de las actividades nocturnas, más de la mitad de espacios aseguran que llevan a cabo fiestas⁴⁹, aunque en la mayoría de los casos no se promocionan bajo ese rótulo. El resto de los centros manifiesta que no desarrolla ese tipo de eventos, ya sea porque su espacialidad no se lo permite, porque su horario nocturno es más acotado o porque realizan otro tipo de actividades durante las horas de la noche. La gran mayoría reconoce haber organizado festivales, ya sea de forma individual, para desarrollar una temática⁵⁰, celebrar aniversarios o fechas específicas o, de forma colectiva, para visibilizar una causa a partir de realizar actividades en simultáneo.

3.8 Convocatoria de artistas

⁴⁹ Tres integrantes de los centros más representativos de MECA, como Vuela el Pez, El Emergente o Casa Brandon contaron que, antes de abrir sus respectivos espacios, realizaban de forma periódica fiestas en distintos locales o casas de la Ciudad de Buenos Aires. En dichos encuentros solían desarrollarse proyecciones o presentaciones de diversas disciplinas artísticas, como antecedente de los eventos que más tarde desarrollarían en sus propios centros. Cabe recalcar, que todos los entrevistados hacen especial hincapié en la cantidad de controles policiales que tuvieron durante el período. Había pasado poco tiempo del incendio de Cromañón, y el temor a que suceda una nueva tragedia llevaba a clausurar o terminar las fiestas sin mucha justificación por parte de las autoridades policiales.

⁵⁰ El Club Cultural Matienzo realiza festivales multidisciplinares durante todo un año, algunos de los cuales cuentan con varias ediciones. “Hit the road”, festival de música emergente; “El Porvenir”, festival de teatro joven, y “Mañana es mejor”, en homenaje a Spinetta, son algunos de los ejemplos. También Multiespacio Pasco realizó un festival titulado Festival de Intercambio Latinoamericano, el día 12 de octubre, donde realizaron charlas temáticas y shows de música.

Otro de los aspectos que nos interesa analizar es la modalidad en que estos centros realizan la convocatoria a los artistas y cómo llevan a cabo el armado de la programación. Tales elementos nos parecen fundamentales para comprender las diferencias entre los tipos de gestión que se amparan en un mismo movimiento, así como los criterios de selección artística.

En lo que respecta a la convocatoria la gran mayoría señala que, principalmente, se realiza por internet a partir de mensajes que se reciben vía correo electrónico o por las distintas plataformas que los espacios tienen en las redes sociales: Facebook, Twitter, etc. También se menciona que muchas de las propuestas artísticas llegan a través del “boca en boca” o por los contactos que van adquiriendo los representantes a partir del desarrollo de los espacios. En líneas generales, quienes dirigen los centros se muestran abiertos a incluir dentro de su programación todo tipo de expresión o disciplina, como lo mencionaba Sebastián del Teatro Mandril:

“No hay una intención de una línea estética así artísticamente. La programación es bastante ecléctica, no por el gusto personal, es por una cuestión humana. La idea es que sea diverso.”

También existen casos en donde se prioriza una temática en particular, tal como señalaba Laura de Casa Brandon:

“Básicamente es darle visibilidad a bandas y proyectos culturales que tengan más áspero el tema de poder mostrar en el circuito de la ciudad de Buenos Aires.(...) Nosotros le damos como una prioridad a todo lo que tiene que ver artística y culturalmente con la comunidad de LGTBQ pero no exclusivamente. Tenemos montones de otras propuestas, pero sí tenemos que estar conceptualmente de acuerdo, siempre, agendamos sólo cosas que nos gustan.”

O, como señalaba Nahuel de Casa Presa, la selección puede estar determinada por las condiciones del espacio:

“Si tenés una banda de heavy metal y querés venir a tocar te tengo que decir que no porque vos vas a querer tocar fuerte y yo te tengo que decir que no, vas a querer arrancar a las 12 en vez de las 10, el criterio y los límites viene por ese lado. Que se entienda lo que es la casa, que no quieran venir a cobrar una entrada de 100 pesos, que no quieran que le regalemos 10 birras y que hagamos entrar gratis a todos sus amigos. Si se entiende eso, pasan.”

Cuando consultamos sobre el armado de la programación se evidencian posicionamientos diversos que, en general, se refieren a su dimensión y estructura, como a la gestión y organización interna de cada uno de los espacios. En algunos casos existe una comisión específica encargada de seleccionar las propuestas y las actividades (El Quetzal, Teatro

Mandrill), en otras queda a cargo de los distintos departamentos o áreas artísticas, y también hay centros en donde el armado está asociado a un trabajo colectivo y supeditado a las propuestas que se presenten.

Héctor, de El Quetzal describía así la división de tareas:

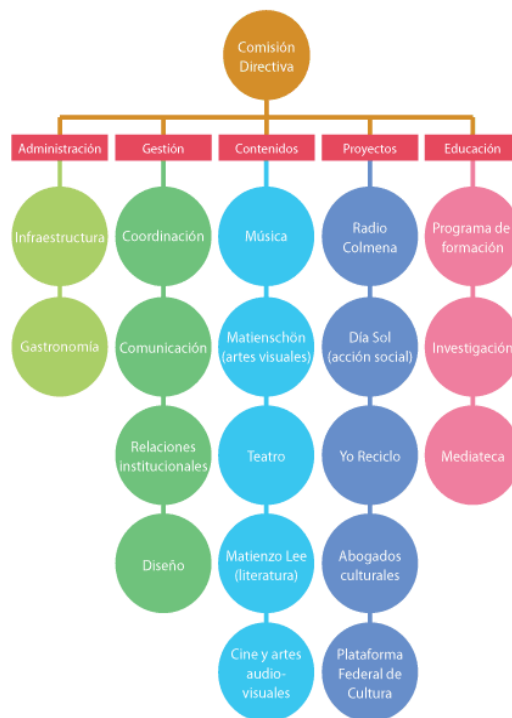
“Acá organizamos ciclos de música, de exposiciones, de los murales. Somos 4 socios y uno especialmente se encarga de armar todo esto pero también tiene la colaboración de dos programadores que conocen un poco más el circuito. Aunque hay roles estipulados nos vamos ayudando.”⁵¹

En lo que respecta al Teatro Mandril los roles se encuentran determinados desde la misma estructura de cooperativa:

“Nosotros en la asamblea nos separamos como una empresa, tenemos departamentos de trabajo, hay un presidente, hay una dirección general que articula a todos los demás, está programación, está talleres, lo que es la barra, manejo de personal, está la parte de galería, es decir que entre los 14 nos dividimos en áreas de trabajo. Y después están las generales donde compartimos toda esa información, muchas cosas sí las debatimos entre todos pero por lo general hay autonomía, porque ya nos conocemos.”

En líneas generales, los centros más grandes -en lo que refiere a su dimensión y a la cantidad de actividades que realizan-, como es el caso del Club Cultural Matienzo, El Emergente, Vuela el Pez o Teatro Mandril, cuentan con una estructura diversificada, mientras que los espacios más pequeños, disponen de una comisión, en donde participan la mayoría de sus miembros. Para dar cuenta de lo diverso que puede ser la estructura de áreas y comisiones internas, incluimos a continuación el organigrama del Club Cultural Matienzo:

⁵¹ Esta cita pertenece a la conversación que mantuvieron las autoras con Héctor de “El Quetzal” el 6 de marzo de 2016. Las citas completas se encuentran en el Anexo Parte I.



Organigrama del Club Cultural Matienzo. Fuente: Web Club Cultural Matienzo

3.9 Comunicación en los centros *fundantes*

Otra serie de variables que analizamos con respecto a estos 16 centros culturales que conforman MECA son las plataformas y medios de comunicación con las que cuentan para difundir sus actividades y vincularse con el público que asiste a estos espacios, como página web, redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube, Instagram) y, en algunos casos puntuales, programas o emisoras de radio.

A partir del relevamiento que realizamos, identificamos que el 100% de los centros que están en actividad⁵², tienen una frecuencia alta de publicaciones⁵³ en Facebook y de uso de esta red social tanto para compartir la programación como para oficiar como canal de consultas, comentarios del público y de artistas que se contactan para ofrecer sus presentaciones. Esta red social es la que todos los espacios mantienen actualizada, y creemos que entre las razones se encuentran la generalización de su uso tanto en Argentina como en Buenos

⁵² Como aclaramos anteriormente, Casa Presa y San Nicolás Club Social ya habían cerrado sus puertas al momento del relevamiento. Si bien sus redes sociales continúan *online*, no tienen actividad.

⁵³ Entendemos como redes con frecuencia alta de publicaciones, a aquellas que semanalmente publican novedades, eventos, convocatorias, fotos o videos de presentaciones que tuvieron lugar en los espacios.

Aires⁵⁴, la gratuidad de la herramienta y su fácil funcionamiento, que no requiere de conocimientos específicos adicionales para gestionarlo, como sí lo precisan los sitios webs.

En cuanto a la cantidad de seguidores de Facebook, relevamos que el 43% de los centros cuentan con menos de 5.000 “Me gusta”, un 19% posee entre 8.000 y 35.000 seguidores y el 38% restante tiene más de 35.000 usuarios que siguen su actividad.

Es importante destacar que el 84% del total de seguidores de los centros de MECA, se concentra sólo en seis centros, encabezando el listado el Club Cultural Matienzo con 93.467 “Me gusta”. A través de esta variable, también se puede vislumbrar las distintas magnitudes y alcances de los diferentes espacios que conforman MECA.

En relación a la comunicación de sus actividades a través de las redes sociales, identificamos que dentro de los centros que se ubican en la franja de la menor cantidad de seguidores, se encuentran los cuatro que pertenecen al movimiento Seamos Libres, que, además de tener entre 100 y 200 metros cuadrados, constituyéndose como los espacios de menores dimensiones, tienen puesto el foco en el trabajo territorial, en el barrio, lo que podría traducirse en una comunicación más directa e informal con los vecinos.

Por otro lado, la convocatoria de centros como Matienzo, Vuela el Pez y El Emergente supera ampliamente el ámbito barrial y reciben visitantes de distintos barrios de la ciudad, siendo entonces el recurso de la comunicación digital fundamental para la difusión de sus actividades.

⁵⁴ Estadísticas de Facebook estiman que de los 5.600.000 usuarios de Buenos Aires (CABA y +40 km), 1.600.000 corresponden a la franja etaria de 18 a 35 años.

Centro Cultural	Cantidad de seguidores en Facebook (a 12/2015)
Club Cultural Matienzo	93.467
Vuela el Pez	64.942
El Emergente	58.976
Casa Brandon	36.486
Casa del Árbol	34.592
El Quetzal	30.877
Teatro Mandril	21.600
Señor Duncan	12.156
Rincón Cultural	8.490
La Bisagra (Seamos Libres)	4.013
La Senda (Seamos Libres)	3.614
San Nicolás Club Social	3.512
El Surco (Seamos Libres)	3.336
La Brecha (Seamos Libres)	2.310
Multiespacio Pasco	1.550
Casa Presa	792

55

Cantidad de seguidores en Facebook a diciembre de 2015 (Datos propios)

A partir del análisis realizado, consideramos que el surgimiento de espacios culturales en la última década está íntimamente ligado a la expansión del uso de redes sociales. Sobre la importancia de estas plataformas para los emprendimientos culturales, Camilo de Club Matienzo comentaba en una entrevista realizada en 2014:

“Hoy las herramientas tecnológicas y de difusión están tan al alcance de la mano que tres amigos pueden ponerse un centro cultural donde quieran. (...) Hace diez años no había Facebook ni Twitter, así que para difundirte había que invertir y empapelar la ciudad. Tenías que ser un empresario de la cultura para ponerte un espacio (...) Una casa, tres amigos, un Facebook y, de repente, estás programando. Lo que permite Facebook, además de la difusión, es conectarte con gente que tiene tu misma inclinación estética.” (Diario Publicable, 9 de octubre de 2014)

Las otras redes sociales mencionadas –Twitter, Instagram y YouTube– tienen un uso heterogéneo, con centros con mucha actividad y otros que no mantienen una presencia constante. El 50% de los centros estudiados tienen cuentas de Twitter, pero no todos hacen un uso periódico de ellas. Lo mismo sucede con Instagram, con más del 50% de los centros presentes, pero con casos de varias semanas sin publicaciones. Con respecto a YouTube, únicamente identificamos cuatro centros con canales propios y con poca actualización de

⁵⁵ El Movimiento MECA cuenta con redes sociales propias, y en lo que refiere a Facebook posee 14.018 seguidores. De todas maneras, sus iniciativas fueron siempre compartidas en las redes de los centros miembros, logrando así un mayor alcance.

contenidos. Es interesante ver que en este sitio, la mayoría de los centros está presente a través de videos de actuaciones, shows subidos por los propios asistentes, difundiendo así de una manera participativa la actividad de los espacios.

En las entrevistas realizadas identificamos que si bien todos coincidían con la importancia de las redes sociales para el funcionamiento de los centros, muchos eran cautelosos a la hora de hacer pública sus direcciones por la posibilidad de visitas de inspectores. Nahuel de Casa Presa comentaba:

“La inspecciones vienen de lo que es el registro que tiene el inspector y dice, “te toca este lugar”, entre los lugares habilitados, y de las denuncias, principalmente. También supuestamente buscan por Facebook lugares para clausurar (...). Nosotros en principio no hacíamos casi nada de difusión y ahora es sólo Facebook, no salimos en guías o diarios, salvo que alguien programe algo en particular y nos diga de salir en alguna publicación.”

En relación a los sitios webs, únicamente cuatro de los centros cuentan con páginas con información actualizada. Matienzo, Casa Brandon, El Emergente y El Quetzal, comunican las características de los centros, la agenda de presentaciones, los cursos que brindan, como así también algunas se vinculan a blogs, sitios relacionados y novedades.

Por otro lado, de los 16 centros tres cuentan con un estudio de radio: Club Cultural Matienzo, donde funciona la estación web Radio Colmena; El Surco, con FM Boedo, radio comunitaria, y el Centro Cultural La Bisagra, que lleva adelante OIE Radio, también online. De estos tres centros, dos de ellos (El Surco y La Bisagra) pertenecen a la agrupación política Seamos Libres, y ambos destacan que el medio les permite brindar acceso y permitir la expresión de distintos colectivos "para profundizar el proceso de democratización" de la información. Con un perfil más barrial, en el caso de FM Boedo, y más juvenil, en el caso de OIE Radio, sendas radios contienen en sus grillas contenidos referidos a la realidad política del país, con agregados de música y deportes.

Por su lado, Radio Colmena⁵⁶, se define como una radio de cultura independiente, en donde entran en juegos los artistas, disciplinas y proyectos de la escena emergente de la Ciudad de Buenos Aires.

Como otra modalidad, se encuentra el caso de Vuela el Pez; el cual no cuenta con un estudio radiofónico propio, pero, durante un tiempo, financió un programa emitido por la FM La Tribu, con el objetivo de anunciar las actividades que se desarrollaban en el espacio.

⁵⁶ Ganadora del premio ETER a mejor radio online 2015

3.10 Comentarios generales sobre los centros *fundantes*

A partir del recorrido sobre las características principales y las formas de gestión de los 16 centros *fundantes* de MECA, consideramos necesario realizar una serie de observaciones generales acerca de cuatro puntos que entendemos como distintivos: el origen y surgimiento histórico de los espacios, su aporte a la descentralización de la oferta cultural de la Ciudad de Buenos Aires, sus modelos de organización autogestivos y la propuesta cultural que llevan adelante.

3. 10. a) Origen y surgimiento histórico

Según exhibimos en el relevamiento de centros *fundantes* de MECA, la gran mayoría de estos espacios abrió sus puertas entre los años 2010 y 2012. Delimitar el período de su surgimiento, nos lleva a señalar dos aspectos que consideramos importantes para marcar las continuidades con ciertos hechos y procesos históricos.

Por una parte, destacar que 15 de los 16 centros *fundantes* comenzaron su actividad luego de la tragedia de Cromañón y, por lo tanto, de las consecuencias simbólicas y estructurales que la misma generó en la escena cultural argentina. Varios de los representantes de MECA se definen como “herederos” de la tragedia y consideran que su generación tiene una gran responsabilidad a la hora de garantizar las cuestiones que hacen a la seguridad de sus prácticas. Es el caso de Camilo de Club Matienzo, que señalaba:

“Una vez que sucedió Cromañón todo cambió, (..) nos toca una responsabilidad muy grande. Hoy por hoy, poner un centro cultural no es solamente poner un espacio y boquearla, sino que también tiene que ver con pensar desde otro lado, del cuidado del público, del artista, de los gestores, de la gente que construye el espacio”.⁵⁷

Los miembros del colectivo señalan que a partir de este hecho hubo un “cambio de mentalidad” en la mayoría de los productores culturales, en lo que refiere a la concepción de las prácticas artísticas. La tragedia de Cromañón se instala entonces como un factor determinante en la configuración del campo cultural de la ciudad e incide en el desarrollo y en el tipo de actividades que pueden llevarse a cabo en los centros culturales.

⁵⁷ Esta cita pertenece a la charla abierta realizada por Camilo del “Club Cultural Matienzo” el 11 de noviembre de 2013. El texto completo se encuentra en el Anexo Parte I.

El segundo aspecto que alude al momento del surgimiento de los centros *fundantes*, lo relacionamos con una observación presente en el análisis histórico del Capítulo 1, referida a los centros culturales y sociales que nacieron al calor de la crisis del 2001. Estos espacios son caracterizados por Wortman como lugares de formación e inclusión para jóvenes que quedaron por fuera del mercado laboral, fundados a partir de “nuevos valores y sentidos político culturales” como resistencia al discurso neoliberal dominante. Siguiendo el análisis de la autora, se entiende que existen rasgos de continuidad entre estos espacios y los centros agrupados en MECA en cuanto a las dinámicas de funcionamiento y propuestas de gestión.

Sin embargo, al realizar la comparación podemos comprender que, si bien se encuentran coincidencias, ambas formaciones culturales son resultados de contextos y problemáticas distintas. A diferencia de los proyectos enmarcados en la debacle económica de principios de siglo, que surgen como respuesta de la sociedad civil frente a un Estado ausente y a la difícil coyuntura social y económica, los espacios *fundantes* de MECA parecen conformarse a partir de una elección referida al estilo o modo de vida y sólo en pocos casos, como proyectos con raíz política⁵⁸. Para caracterizar al ideario que creemos se consolida alrededor de estos emprendimientos, retomamos una declaración de Camilo de Club Matienzo:

“Hoy existe mucha gente que quiere poner un emprendimiento propio, hacerlo con la gente que le gusta, y no hacerlo para llenarse de plata sino para hacer algo que le cautiva, que le mueve el piso y que tiene ganas de que sea su proyecto de vida. Y no sólo para decir “es mío” sino para decir “es nuestro” y así compartirlo y expandirlo y abrir la puertas.”

En estas declaraciones podemos percibir un “ethos romántico” sobre la manera en que se emprenden este tipo de proyectos culturales. En su mayoría, los espacios de MECA están gestionados por grupos de jóvenes, universitarios o profesionales, que quieren apostar por un proyecto propio, al cual imprimir sus ideales y gustos estéticos pero del cual también puedan trabajar y vivir.

Esta idea de realizar proyectos con fines culturales y colectivos, se manifiesta en los objetivos de los centros *fundantes* que relevamos en el desarrollo de este capítulo. Tal como hemos desarrollado, este tipo de emprendimientos culturales tienen la intención de construir espacios

⁵⁸ Es el caso de los centros que forman parte de Seamos Libres: La Brecha, La Senda, La Bisagra y El Surco. A partir de analizar y desarrollar sus propuesta, dimos cuenta que, a diferencia de otros centros, estos espacios realizan mayoritariamente actividades diurnas, en donde se llevan a cabo talleres de formación y de apoyo escolar, además de la promoción continua de debates sobre temáticas políticas y sociales.

que incluya una pluralidad de disciplinas y artistas, y en donde se promoció valores relacionados a la solidaridad y al respeto por el otro.

A partir de este análisis consideramos que, a diferencia de los centros que surgieron luego del 2001 en asambleas barriales o fábricas recuperadas, los centros culturales post-Cromañón, aún sosteniendo un discurso de resistencia frente a las dinámicas mercantiles actuales, parecen guiarse más por el afán de emprender proyectos culturales propios e independientes.

El análisis sobre el surgimiento histórico de los centros, nos remonta también a una de las nociones trabajadas por George Yúdice, que trata sobre la cultura como recurso. Esta idea, que desarrollaremos en profundidad en el Capítulo 5, analiza cómo en un contexto de globalización y de desdibujamiento de las esferas tradicionales, la cultura se invoca para resolver temas que anteriormente estaban relegados a las áreas de la económica y la política.

3.10.b) La descentralización cultural

Otros de los aspectos que nos llevó a reflexionar a partir del análisis del capítulo, es la ubicación demográfica de los centros que integran MECA. Tal como señalamos en el desarrollo del apartado, los 16 centros culturales seleccionados están distribuidos en 10 barrios porteños diferentes. A pesar de que se encuentra una concentración de espacios en los barrios de Villa Crespo, Almagro y Palermo, se puede afirmar que los centros *fundantes* no están aglutinados en una única zona de la ciudad. Si bien la cantidad de centros de MECA representa una muestra acotada, se estima que hay más de 300 espacios culturales autogestivos ubicados en diferentes zonas en la Ciudad de Buenos Aires, lo que permite hablar de una variada oferta cultural. En relación con este tema, consideramos preciso diferenciar dos aspectos.

El primero se refiere a que, según la legislación vigente, para determinar el emplazamiento de un centro cultural en un barrio de la Ciudad de Buenos Aires, es necesario distinguir si se encuentra o no en una zona adecuada, ya que el Código de Planeamiento Urbano distingue distintos tipos de zonificación, como comercial, residencial, industrial, etc. Esto significa que hay ciertas áreas en donde está prohibido emplazar un centro o local cultural. Al referirse a este requisito Camilo de Club Cultural Matienzo, afirmaba:

“Si yo estoy en una zonificación comercial puedo poner un club de música, pero si estoy en una zona residencial no puedo poner un club de música. Es muy importante saber que si se quiere hacer un proyecto con una cierta visibilidad y con un cierto flujo de público, es un tema a considerar. Tanto los vecinos como la zonificación.”

Las limitaciones que este aspecto impone en el desarrollo de ciertos emprendimientos culturales, promovió a que la ley presentada ante la Legislatura por el movimiento MECA incluya una propuesta superadora, la cual amplía y flexibiliza las categorías de zonificación. Desde el colectivo se considera que este condicionamiento es una de las principales causantes de la concentración de los centros en determinados barrios porteños. Uno de los miembros de MECA señalaba al respecto: “El proyecto de ley también promueve cambios en la zonificación, que actualmente sólo permite actividades culturales sobre avenidas, lo que va en contra de la descentralización e implica lisa y llanamente sacar la cultura de los barrios” (Comuna 3, 11 de agosto de 2014).

El segundo aspecto está relacionado con lo que anteriormente mencionamos y se refiere a la histórica concentración de la oferta cultural en la Ciudad de Buenos Aires, principalmente, en las zonas centro y norte. Según un informe realizado por La Fábrica Porteña⁵⁹, la vasta y diversa oferta artística se encuentra concentrada en pocos barrios y constituye una propuesta cultural inequitativa: de las 142 salas de teatro independiente el 75% se ubica en ocho barrios: Almagro, Constitución, Monserrat, Palermo, Recoleta, Retiro, San Nicolás y San Telmo. Una concentración similar mantienen los demás espacios escénicos, los cines, los museos, galerías y salas de exposición. Se concluye en este informe que cuando se analiza la ubicación de los espacios y locales culturales de la Ciudad se evidencia la distribución desigual de los mismos. (Fábrica Porteña, 8 de abril de 2015)

La exposición de estas cifras nos permite concluir que los centros culturales aportan entonces a la descentralización del campo cultural de la ciudad, considerándose como una excepción al panorama de concentración establecido. Por su parte, muchos representantes de MECA señalan cómo la política cultural del Gobierno porteño agudiza esta tendencia, priorizando el desarrollo de festivales, megaeventos y polos culturales en locaciones específicas, que a menudo se emplazan por fuera de las zonas barriales. Al respecto, un representante del Club Cultural Matienzo señalaba lo siguiente:

⁵⁹ La Fábrica Porteña es un centro de estudios del Frente para la Victoria de la Ciudad de Buenos Aires. Produce información, ideas y propuestas sobre y para la ciudad desde el año 2003. En ella intervienen dirigentes, especialistas, militantes, organizaciones políticas y sociales del campo popular.

“Nosotros creemos que la cultura debe ser insertada en los barrios y que debería haber muchos espacios pequeños trabajando en red, mientras que el Gobierno de la Ciudad cree que la respuesta son los polos culturales, como las Usina de Arte, o los megaemprendimientos del estilo de la Bienal. Con la quinta parte del presupuesto destinado a ese tipo de eventos se podría abastecer a todos los centros culturales con matafuegos y luces de emergencia. Se da la espalda y se presta muy poca atención a los barrios, que es donde nace la cultura.” (Diario Publicable, 18 de julio de 2014)

Consideramos entonces que la denuncia hacia este tipo de políticas culturales y su propuesta legislativa para permitir el emplazamiento de centros en zonas antes prohibidas, configura una de las apuestas centrales del MECA para la desconcentración de la actividad cultural en la Ciudad de Buenos Aires.

3.10.c) Modelo de autogestión, entre lo “comercial” y lo “no comercial”

La forma de gestionar los emprendimientos culturales que conforman MECA es otro de los aspectos que identificamos en este capítulo como un aspecto diferencial del movimiento. Como detallamos anteriormente, los 16 espacios conforman un escenario heterogéneo tanto en las modalidades de organización como en la cantidad de personas que integran estos equipos. Mientras que en algunos casos se conforman cooperativas, en otros se reproducen formas más tradicionales de organización, con socios o dueños que lideran grupos de trabajo.

Sin embargo, ante esta situación existe un rasgo que emerge como común a todos los centros: la expresa decisión de evitar nombrar las participaciones bajo conceptos como “empleado y “personal”, ya que plantean que las relaciones que se establecen al interior de los espacios se basan en la horizontalidad, un sentimiento comunitario que se aleja de este tipo de concepciones mercantiles.

El trabajo cultural que proponen se diferencia entonces por mantener modalidades participativas, en las que los sujetos pueden desarrollar sus vocaciones de maneras no alienadas, teniendo la posibilidad de administrar su tiempo libre y de poder participar en más de un proyecto a la vez. También se destaca la forma en que los equipos de trabajo se organizan para conformar la programación de los espacios o realizar la convocatoria de los artistas: en algunos casos existen áreas específicas, y en otros los sectores se agrupan a partir de una actividad. Hay centros donde la división de tareas parece bien consolidada, y en otros donde los límites son más bien difusos, pero suele priorizarse la colaboración entre los miembros y un criterio de pluralidad para la elección e inclusión de proyectos.

Este tipo de dinámicas nos permiten retomar el término de *empresa social* desarrollado por Denise Osswald (2009), que, diferenciándose de la cooperativa, comparte el tipo de organización horizontal, sin jerarquías y en el que la cooperación de las partes es fundamental para generar un proyecto económico sustentable. En referencia a este tipo de organización, Osswald señala que, en la mayoría de los espacios autogestionados, se ofrece un ambiente de “trabajo libre, abierto, sin direccionamientos”, donde la interacción entre los miembros es indispensable para lograr los objetivos.

A partir de esta caracterización sobre la modalidad de trabajo, encontramos que algunas de las descripciones que realizan los centros *fundantes* sobre su propia organización y dinámicas internas, responde a los mismos criterios de organización. Por ejemplo, en su definición, el Club Cultural Matienzo se denomina como un “proyecto independiente de arte, cultura y sociedad, gestionado en forma colectiva por un equipo de 90 personas, organizado en áreas de trabajo vinculadas entre sí”. En el caso del Teatro Mandril, su descripción es la siguiente: “En este espacio autogestivo, hecho y sostenido con mucho esfuerzo somos creadores y colaboradores estimulándonos mutuamente”. No obstante, más allá de su declaración discursiva, cabe preguntarse si esta forma de vinculación y organización colectiva encuentra -o no- ciertos condicionamientos en la gestión cotidiana.

Uno de los puntos claves sobre el carácter autogestivo de los centros *fundantes*, es la forma en que los mismos se financian económicamente. Tal como señalamos en el desarrollo del presente capítulo, al interior del movimiento existe un consenso sobre el peso que tiene la venta de bebidas alcohólicas para el desarrollo de sus actividades. Algunos de los referentes de MECA sostienen que “hoy el alcohol sustenta la cultura” refiriéndose a que el dinero que proviene de su venta es el mayor porcentaje de sus ingresos. La mayoría de los representantes no se muestra conforme con esta situación y busca encontrar un equilibrio para que este aspecto no condicione la elección de sus propuestas artísticas, por ejemplo, “elegir las bandas o espectáculos sólo porque aseguran buenas ventas de la barra”. Esta problemática conforman una de las principales demandas del movimiento, lo cual plantea que por el rol que tienen los espacios en la dinámica cultural de la ciudad, sus actividades no tendrían que depender de las ventas del buffet o de la barra de bebidas. Con la Ley de Fomento Económico y otras iniciativas que llevan adelante los representantes del movimiento, se buscan alternativas de financiamiento para modificar esta situación. Al respecto la importancia de la venta de alcohol en los centros, Sebastián de Teatro Mandril reflexionaba lo siguiente.

“Si bien yo soy partidario que no se sostenga a través del escabio, es medio imposible casi, complicado... Y además hay una cuota de la gente, que tiene una cultura que le da más importancia al escabio que a la entrada. La gente viene y te dice “\$30 de entrada, qué caro”, y al toque se gasta \$50 en un fernet. Es raro. Si desde acá, desde el Mandril pensamos que nosotros somos como modificadores sociales, como centro cultural lo que tenés que hacer es ir de a poquito cambiándole la cabeza a la gente.”

Los aspectos señalados recientemente acerca del financiamiento y las modalidades de gestión, nos llevan a esbozar algunos cuestionamientos sobre las dinámicas de los centros *fundantes*: ¿Es la autogestión la característica distintiva de la propuesta cultural de estos centros? ¿o bien es la modalidad que encuentran para hacer viable sus proyectos? Por otra parte, la necesidad de depender de la venta de bebidas alcohólicas para sustentar económicamente los espacios, ¿constituye una limitación que puede afectar a futuro su propuesta cultural?

Comercial vs No comercial

Otros aspecto que nos interesa indagar sobre sus formas de gestión se refiere a la serie de valorizaciones que emplean algunos de los representantes de los centros *fundantes* para distinguir modalidades y estilos diversos de gestión. A partir de las entrevistas realizadas notamos que, de forma recurrente, se realiza una diferenciación entre espacios “más comerciales” y “menos comerciales”. Esta distinción que abarca tanto a los espacios integrantes de MECA como a otros emprendimientos del campo cultural de la Ciudad, se refiere no sólo a las ganancias que pueden generar los centros sino a la consideración que los mismos hacen del arte y la cultura.

Cuando se señala que un centro tiene un perfil más “comercial”, se los compara a menudo con boliches o bares del barrio de Palermo, haciendo alusión tanto a su ubicación geográfica como a las ganancias percibidas. A su vez, la calificación de “comercial” también hace referencia al tipo y cantidad de actividades que se desarrollan. Dado que algunos espacios ofrecen una cantidad de propuestas en simultáneo y, a menudo, con una importante asistencia de público, algunos representantes utilizan el término “shopping cultural” para caracterizar a la dinámica de tales emprendimientos⁶⁰.

⁶⁰ Los centros que son señalados por este perfil “comercial” consideran que más allá de las estructura o el barrio en que se emplace cada proyecto, es en la programación cultural cotidiana y en las propuestas de formación cultural donde radica el objetivo real de sus emprendimientos.

Asimismo, la distinción entre “lo comercial” y “no comercial” trae aparejado el cuestionamiento sobre el destino que se le da a las ganancias generadas. En este caso al interior del movimiento, la cuestión parece dirimirse en cómo se distribuyen los ingresos obtenidos. Al respecto uno de los referentes señalaba: “Este es un lugar comercial, supuestamente somos un lugar sin fines de lucro pero nosotros hacemos plata. El tema es qué hacés vos con la plata que recaudás, ahí se transforma en comercial o no comercial.” Otro de los miembros, reflexionaba sobre este aspecto y comentaba lo siguiente:

“A mí me parece que nosotros tenemos una visión, un objetivo más social que comercial, que eso es una gran diferencia. Si vos tenés como misión hacer plata, seguramente vas a agendar bandas que ya vienen con un camino hecho y te van a asegurar una facturación mensual “X”. Si tu misión es más social y lo que querés es transformar la realidad cotidiana de las personas amorosamente, es una gran diferencia.”

Cuando consultamos sobre el destino de los ingresos algunos de los espacios, especialmente aquellos que se organizan como cooperativa, señalan que la ganancia se reinvierte en el local, para mejorar sus instalaciones o se distribuye equitativamente entre los miembros. Mientras otros, debido a su estructura escalonada, administran sus ganancias a partir de las comisiones que reciben los socios. Un representante realizaba la siguiente apreciación sobre los distintos perfiles del movimiento:

“Casa Presa y San Nicolás tienen una identidad muy similar a la nuestra. Son más familiares, quieren vivir de su espacio como nosotros, todos queremos vivir de lo que hacemos en definitiva, pero son lugares más interesantes. Y Matienzo es algo raro pero tienen sus virtudes, es como diferente, es más empresarial por así decirlo pero no como algo malo, tiene otra forma de hacer las cosas.”

Vemos entonces que las valorizaciones que los distintos miembros de los centros hacen de sí mismos y de los demás, emergen de las diferentes maneras de entender lo cultural y su correlación con los aspectos económicos.

Sobre esta cuestión nos parece interesante retomar el concepto de legitimidad cultural desarrollado por Pierre Bourdieu. Este refiere a la situación particular del campo cultural en donde la imagen que los actores tienen de ellos mismos y entre sí, adquiere una valorización a partir de reglas intrínsecas al mismo campo⁶¹ y que contribuye a la generación de jerarquías entre los distintos productores culturales.

⁶¹ Para ejemplificar estas reglas específicas, podemos retomar la explicación de Bourdieu sobre el caso excepcional del campo artístico, que mantiene una relación inversa entre el capital simbólico y el económico. El éxito económico de una obra artística, suele ser una condición que promueve más su desvalorización que su

Las consideraciones sobre lo artístico, los recursos materiales y la obtención de mayores o menores ganancias, parecen conformar los criterios que inciden en el reconocimiento de los proyectos. Entendemos que las categorizaciones entre los centros miembros, propias de la dinámica del campo cultural, conviven al interior del movimiento aunque parecen no afectar la conformación y continuidad del mismo: aún en la diversidad, encuentran sus coincidencias para trabajar en conjunto.

3.10.d) Intervención multidisciplinar y el público como productor

A lo largo del Capítulo 2 y en el análisis del presente, pudimos dar cuenta que la consolidación de una propuesta artística multidisciplinaria conforma uno de los rasgos distintivos del movimiento. Este aspecto se evidencia en la formulación de la Ley de Centros Culturales, la cual redefine el concepto de centro cultural, entendiéndolo como “espacio experimental o espacio multifuncional en el que se realicen manifestaciones artísticas de cualquiera tipología que signifiquen espectáculos, funciones, festivales, bailes, exposiciones, instalaciones y/o muestras con participación directa o tácita de los intérpretes y/o asistente”.

Para los centros *fundantes* la posibilidad de denominarse como espacio multidisciplinar permite librarse de las limitaciones y contraindicaciones que se estipulan en los rubros vigentes por la legislación porteña. Ejemplo de este tipo de condicionamientos se encuentran en las declaraciones de Mario del El Quetzal: “montar un show de teatro con música en vivo, u otras muchas formas de exponer arte, no tienen encuadre legal, si hay música en vivo y la gente se pone a bailar, se tiene que habilitar como un local bailable” (Página 12, 7 de septiembre de 2014). O en el caso de Laura, de Casa Brandon, cuando comentaba que por estar habilitada como “Club de Música” la programación del centro debía contener obligatoriamente un 70% de música en vivo, situación que condicionaba el armado de la grilla de actividades.

En este sentido, consideramos que llevar a cabo múltiples acciones artísticas trae aparejada la posibilidad de transformar la disposición espacial de los centros. Tal como que hemos podido apreciar en las distintas visitas y observaciones realizadas, la presentación de los distintos lenguajes escénicos propone un cambio en la disposición del ambiente, a la vez

reconocimiento. En este sentido, la relación inversa viene a enunciar que a mayor reconocimiento de la obra menor crédito económico, y su inversa.

que trastoca la posición y la interacción de los artistas. Al referirse a las dinámicas que se desarrollan en los centros culturales, Ana Wortman (2015) reflexiona lo siguiente:

“Se trata de recitales de música, acompañados con lectura de poesías y muestras de plástica, con performances de danza y acrobacia, entre otras combinaciones, presentados en general en espacios no convencionales. También en estas manifestaciones culturales donde se pone en escena una transformación del sentido de lugar y emergen nuevas sensibilidades. Se hace teatro en lugares que no son teatros, son bares con teatro, donde también se presentan grupos de música”

Estas propuestas que, según la autora, representan una “transformación de la puesta en escena del hecho artístico”, también conlleva otro reconocimiento sobre el público, asignándole un rol activo y en varias ocasiones una participación concreta en la escena que lo acerca más a un productor de la situación que a un mero espectador. Ya sea en recitales, muestras, performances u obras de teatro, las actividades artísticas promueven, por lo general, un espacio de interacción y encuentro. Este aspecto, no sólo lo apreciamos en la proximidad que se establece entre el artista y el público⁶², en donde la cercanía física y la disponibilidad corporal permiten otro tipo de contemplación del espectáculo, sino que muchas de las propuestas de los centros *fundantes* incitan a la intervención o participación de los presentes; aspecto que también se incorpora en la nueva definición de centro cultural. Esta faceta también la subrayan algunos de los representantes de Meca. Por ejemplo, Horacio, de El Emergente: “Lo que generamos es que el público, el espectador, termina siendo artista, es un club donde todos pasan por arriba del escenario.” O, Camilo del Club Cultural Matienzo: “Hay una parte de la cultura independiente donde el público es parte y participa en forma activa”.

A continuación seleccionamos algunas imágenes en donde se ilustran las distintas modalidades espaciales a la hora de presentar una intervención, espectáculo musical y muestras artísticas:

⁶² En varios de los eventos, el músico o artista se encuentra en el centro de la escena y el público se sienta a su alrededor, así como en las obras de teatro y performances se precisa de la participación de los presentes.

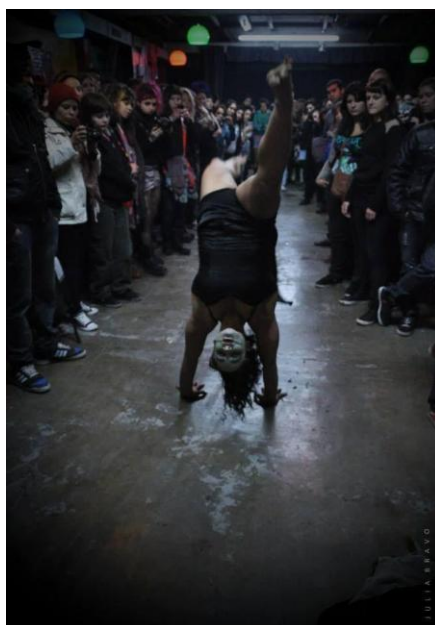


Casa Presa, recital de Alerta Pachuca en el patio. Fuente: Facebook Casa Presa



Muestra en Casa Presa. Fuente: Facebook Casa Presa

Según analizamos, estas modalidades de interacción no caracterizan a una disciplina en particular, sino que son propias de las dinámicas de los centros culturales. La pluralidad de propuestas señaladas, la flexibilidad en el uso de los espacios, la diversidad de artistas que entran en escena y las iniciativas de interacción entre los asistentes, generan un ámbito de encuentro y sociabilización. En este sentido, comprendemos que quien asiste a estos espacios no lo hace únicamente por un espectáculo o evento particular, sino por el clima “informal” y “familiar” que se genera al interior de estos lugares.



Festival Entintarte en el Teatro Mandril. Fuente: Facebook Teatro Mandril

Este aspecto de “familiaridad” que parece generarse en las interacciones que se entablan entre los distintos actores que participan de las propuestas, se analiza también en una investigación cualitativa que se realizó sobre el Club Cultural Matienzo a partir de observaciones sobre las dinámicas que se producían en el espacio. En las reflexiones finales, los autores esgrimían lo siguiente:

“Las interacciones muestran un desapego de las rigideces que, por ejemplo, se encuentran más delimitadas en otros espacios “similares”(…) La sociabilidad que se pone en juego en Matienzo es lo más cercano a una sociabilidad primaria, familiar, como se ve en las observaciones cuando espectadores, staff, músicos y asistentes se confunden en una sola masa de mucha cercanía, en la que los límites son laxos (pero no inexistentes) y el espíritu es de “buena onda”.”(Cuberos, et al., 2012: 11)

La idea de frecuentar e identificarse con las actividades y estilos de algunos de los espacios, también se relaciona con sentido de “pertenencia”, el cual queda plasmada explícitamente en los objetivos de unos de los centros *fundantes*, como es el caso de Casa Brandon: “Creemos que el sentido de club tiene que ver con una idea de pertenencia. De sentir un lugar como propio y con una propuesta que te identifica. A partir de la creación de casa Brandon, la idea de club se vio reforzada. Es decir, un club ofrece diferentes actividades para sus miembros”. (Casa Brandon, 2011)

En este sentido, consideramos que, al contrario de instituciones u organizaciones culturales más formales como pueden ser museos, galerías, o centros culturales oficiales, en los

espacios analizados a lo largo de este capítulo parece generarse un clima exento de formalidades, y propicio para identificarse con los espacios, las propuestas y el público que asiste al lugar. Consideramos que este aspecto se relaciona o bien conforma la propuesta multidisciplinar que, al correr los límites tradicionales entre público y artistas, y al generar nuevos ámbitos de interacción, conforma el tipo de emprendimiento cultural de los centros que pertenecen a MECA.

Capítulo 4 - La cultura independiente entre el Estado y el mercado

Luego de lo que desarrollamos a lo largo del Capítulo 3 sobre los centros *fundantes*, nos propusimos conocer los aspectos que hacen al accionar de MECA en tanto colectivo y analizar los vínculos que el mismo establece con dos actores fundamentales: el Estado y el mercado.

4.1 Por el poder del Estado

El reclamo que movilizó al colectivo MECA desde sus orígenes se conformó a partir de una serie de demandas dirigidas hacia el entramado estatal de la Ciudad de Buenos Aires. Las denuncias señalaban tanto el accionar abusivo de algunas de sus dependencias como la ausencia de medidas y proyectos tendientes a solucionar la problemática que atravesaba a los centros culturales. Esta serie de demandas, que se han mantenido a lo largo del desarrollo del colectivo, pueden estructurarse en tres líneas centrales: la primera se refiere a la ausencia de un marco legal que pudiese regular el funcionamiento de los espacios en tanto centros multidisciplinarios; la segunda señala el hostigamiento por parte de la Agencia Gubernamental de Control y de organismos policiales a partir de la sucesión de inspecciones y eventuales multas y clausuras; y, la tercera, destaca la ausencia de reconocimiento hacia su actividad artística y la incidencia social y cultural que los espacios tienen dentro del campo porteño.

En distintos períodos, cada una de las denuncias realizadas hacia el Estado, constituyeron las bases para orientar el accionar y conformar el discurso del colectivo, así como suscitaron la formulación de los dos proyectos de ley (habilitación y fomento económico) que se presentaron ante la legislatura porteña.

Como ya hemos señalado anteriormente, a partir del incendio de Cromañón, las condiciones para la actividad cultural en la Ciudad de Buenos Aires se volvieron cada vez más difíciles. Ante el temor de que se repita la tragedia y frente a la inoperancia de los inspectores municipales, los años posteriores a Cromañón se caracterizaron por el crecimiento alarmante de los controles e inspecciones y de los requerimientos referidos a la seguridad de las actividades nocturnas. Todas estas cuestiones se sumaron al ya confuso marco legal que regulaba las prácticas, y “terminaron por convertirse en una suerte de herramienta de control y disciplinamiento” (Corti, 2008: 10), a la vez que condicionaron la existencia de varios locales culturales.

Según el análisis de Estravis Barcala, a partir de la tragedia sucedida el 30 de diciembre de 2004 se instaló una idea que asociaba a las actividades nocturnas con el peligro y se estigmatizó a determinadas áreas de la actividad cultural: “Que los centros culturales sean los herederos de Cromañón es un discurso que está instalado, el público y los medios lo ven así. Se evidenció que la falta de regulación llevaba a la muerte, a la tragedia y a la desidia del gobierno.” (Revista Haroldo, 24 de septiembre de 2015)

A partir de estos señalamientos podemos comprender que el posicionamiento del movimiento respecto al Estado estuvo determinado por una serie de aspectos coyunturales y movilizados por las reivindicaciones que, impulsados por un conjunto de agrupaciones culturales, exigían que se reconozcan legalmente sus prácticas. Constituir al Estado como el principal destinatario de sus reclamos, exigiendo el reconocimiento de los centros y de su actividad artística, definió la posición del movimiento dentro de la escena cultural porteña, y constituyó una de las principales diferencias frente a otras redes y movimientos del campo cultural.

Para dar cuenta de este posicionamiento a continuación indagaremos los tres reclamos que MECA realizó a distintas áreas del Estado. Cabe recalcar que la relevancia otorgada a cada una de las denuncias fue variando según los distintos períodos, acorde a las posibilidades del propio movimiento para instalar la demanda dentro del campo cultural y político.

4.2 Tres problemas tres

La habilitación

El proyecto de MECA que tuvo más trascendencia dentro de la escena pública fue la propuesta de ley para la habilitación de centros culturales. Esta situación obedece a una serie de razones: por una parte, al interior del movimiento se reconocía que la problemática de habilitación era la más urgente a abordar, por lo que las primeras acciones estuvieron abocadas a visibilizar el reclamo. Por otra, el proyecto legal logró adhesiones de una suma de actores culturales y políticos que ayudaron al posicionamiento de la temática dentro de la agenda pública.

En lo que refiere a la propuesta de ley, desarrollada en los capítulos precedentes, consideramos necesario retomar algunos de sus aspectos principales para dar cuenta de las reivindicaciones que plantea el proyecto. La legislación presentada establece cuatro rubros principales de habilitación (Club de Cultura, Centro Cultural, Casa de Artistas y Centro Barrial, Social y Cultural), a partir de las distintas dimensiones y capacidades de los espacios, los

cuales pretenden abarcar la mayor cantidad de modalidades de producción que habitan la escena cultural porteña. A su vez, incluye una nueva denominación para centro cultural, entendiéndolo como “espacio no convencional y/o experimental y/o multifuncional en el que se realicen manifestaciones artísticas de cualquiera tipología”. Esta categorización permite incorporar la naturaleza multidisciplinar de los espacios, ausente en la legislación anterior y tan reclamada por el movimiento. Por último, el proyecto incorpora dos elementos que consideramos destacados dentro de su propuesta cultural: la ampliación de zonas de emplazamiento de centros, y la gratuidad de los trámites para emprendimientos no lucrativos.

Estos últimos dos puntos son resaltados particularmente por el defensores del proyecto, ya que están vinculados a un aspecto que desarrollamos en capítulos anteriores y que refiere al aporte de los centros en el proceso de descentralización cultural. Para lograr dicho objetivo, los representantes tuvieron que debatir sobre las condiciones del código de zonificación y los costosos trámites de impacto ambiental⁶³, de forma de flexibilizar los requisitos y de ampliar las áreas en donde puedan funcionar centros culturales. Al respecto, Camilo de Club Matienzo comentaba lo siguiente: “Uno de los pilares y creencias fundamentales de MECA es que la cultura pertenece a los barrios y que tiene que haber una descentralización de la cultura, no polos, sino todo lo contrario” (Nueva Ciudad, 2 de octubre de 2015).

La suma de los aspectos que incorpora el proyecto legislativo, da cuenta que, tal como señalan los representantes, su elaboración no se dirigió únicamente a cubrir un “bache” legal, sino que se realizó con conocimiento de las problemáticas de funcionamiento y con la intención de facilitar el emplazamiento de distintos tipos de centros culturales y sociales.

Interlocutores

En relación a la serie de interlocutores que involucra el proyecto legislativo, se pueden señalar dos grupos de actores. Por una parte, la convocatoria desde MECA a los colectivos y agrupaciones culturales de la Ciudad para que apoyen en conjunto la Ley de Centros Culturales. Por otra parte, el reclamo a distintas áreas institucionales para lograr la implementación de la ley, en tanto consideran al Estado como el regulador de la actividad cultural porteña.

⁶³ El trámite de categorización ambiental tiene un costo superior a los 10.000 pesos, a la vez que demora varios meses en finalizarse. Dentro de las discusiones en las lecturas de la ley, se logró que los centros medianos y pequeños no tuviesen que realizar dicho trámite, aunque con la obligación de llevar a cabo el trámite de impacto acústico.

Camilo, uno de los fundadores del Club Cultural Matienzo, se refería a la importancia del trabajo en conjunto para lograr la aplicación formal de la ley:

“Es importante para el futuro cultural de la Ciudad que exista una ley que se encargue de tratar y solucionar esta problemática, cuya defensa no debería corresponder sólo a los dueños de los espacios culturales, sino también a toda la bandera de la cultura independiente (...) Todo el colectivo cultural alternativo debería hacerse cargo de garantizar no sólo que estos espacios no se extingan, sino también que el Gobierno de la Ciudad prevea la seguridad correspondiente para cada uno de ellos.” (Diario Publicable, 18 de julio de 2014).

Por su parte, Sebastián de Teatro Mandril, destacaba que el proyecto necesita de una respuesta por parte del organismo del Estado:

“Con la ley se le habla directamente al Estado, el Estado ya sabe, la Legislatura sabe, y se apunta a eso, a decirle, “tomá, te doy una herramienta para que vos regules, nosotros que somos espacios te hicimos el trabajo”, pero somos 16 espacios, se hizo sobre esto, hay otras realidades que por ahí no conocemos (...) Dejé que la gente haga lo que quiere hacer, y controlalos que lo hagan bien, porque si no ahí es donde empieza a suceder algo que no está controlado y explota en algún momento.”

En líneas generales, los miembros de MECA consideran a la Ley de Centros Culturales como un estatuto para toda la cultura “alternativa”, por lo cual, sus iniciativas (ya sea en la recopilación de las 40.000 firmas para la presentación de la ley por iniciativa popular, en las marchas hacia la Legislatura o en las intervenciones realizadas en la ACG) convocaron a los artistas y trabajadores culturales que se consideren “independientes” del circuito de la cultura “oficial”.

En lo que refiere al posicionamiento frente al organismo estatal, desde MECA se comprende que la Ley de Centros Culturales brinda una “solución” a un reclamo que data desde hace tiempo, y que refiere al desconocimiento de parte del Estado de la gran cantidad y variedad de propuestas culturales que coexisten en el campo cultural porteño. Al respecto de esta denuncia, el movimiento contó con el acompañamiento y adhesión de una serie de actores políticos. Pablo Ferreyra, legislador de la Ciudad de Buenos Aires por Seamos Libres, e integrante del bloque que presentó el proyecto de ley, destacó lo siguiente:

“A partir de la sanción de esta ley, los centros culturales porteños que no pertenecen al circuito oficial pueden inscribirse en el registro de usos culturales y obtener la habilitación para salir de la clandestinidad a la que estaban condenados por la regulación vigente (...) Esta ley es una verdadera reivindicación de la cultura popular y un mayor apoyo y equidad (...) Es un triunfo de los sectores que producen y consumen cultura en los barrios” (Télam, 2 de octubre de 2015).

La oportunidad de contar con el apoyo de legisladores y diputados así como de reconocidos artistas y de una gama de agrupaciones que nuclean a trabajadores del campo cultural,

permitió consolidar un fuerte apoyo para la aprobación de la ley. Asimismo, destacamos la conformación de la red Cultura Unida⁶⁴, destinada principalmente a impulsar el proyecto, la cual continúa realizando acciones en defensa de la cultura “independiente”.

Por clausuras

Otra de las denuncias que el movimiento MECA sostuvo desde sus inicios se refería a la *persecución* que los centros culturales sufrían por parte de los organismos estatales a partir de la sucesión de inspecciones y consecuentes clausuras. El reclamo de los miembros del movimiento señalaba que los controles los realizan dos ramas específicas del Estado: la policía y la Agencia Gubernamental de Control (AGC).

Para comprender el surgimiento de este tipo de inspecciones, destacaremos que, en lo que refiere al organismo policial, el origen de la denuncia suele provenir de vecinos que reclaman por ruidos molestos o por la suciedad del espacio público. Según las declaraciones de los representantes de MECA, las intervenciones de este organismo no suelen generar dificultades o consecuencias graves, ya que responden a causas de convivencia dentro del barrio. En cambio, los controles que provienen de la AGC se realizan tanto a partir de denuncias como del registro de la propia agencia, la cual sí cuenta con la facultad de inspeccionar el espacio, imponer multas y, en caso de considerar que se incumple con las condiciones de seguridad expuestas en la normativa, clausurar los locales o centros culturales.

En referencia a las exigencias de seguridad solicitadas a los espacios culturales, la mayoría de los representantes de MECA destacan la responsabilidad que implica gestionar un espacio, y señalan a su generación como “la heredera de la tragedia de Cromañón”. Este “rótulo”, según declaran, intensifica el cuidado en cada una de las medidas de prevención: “Somos herederos de Cromañón y tenemos una responsabilidad enorme, además de más cultura, tenemos que generar más seguridad” (Página 12, 12 de noviembre de 2013). Sin embargo, el colectivo denuncia la arbitrariedad con la que se realizan las inspecciones, y la inoperancia de la mayoría de los inspectores públicos a la hora de justificar o explicitar el porqué de sus sanciones. Así lo expresaba Diego de Vuela el Pez: “te clausuran, te levantan la clausura y a los cinco días te vuelven a clausurar otra vez por lo mismo. No tiene ninguna coherencia, es una locura total”. O Camilo del Club Cultural Matienzo: “la mayoría de las veces se los clausura sin ningún tipo de racionalidad, ya que directamente se cierran ante la

⁶⁴ La red “Cultura Unida” se conformó para defender e impulsar la aprobación de la ley de centros. Su descripción se encuentra desarrollada en el Capítulo 2, apartado 2.8.

primera falta. Por ejemplo, si un lugar tiene descargado uno de los cuatro matafuegos que exige la ley, automáticamente es clausurado. No se le otorga ni siquiera la posibilidad de hacer algo con ese matafuego en particular.”

Para dar un ejemplo del tipo de procedimientos, citamos una denuncia que, acompañada por video y fotografías, publicó uno de los centros culturales por las redes sociales al ser clausurado por la AGC:

“Luego de que entraron los inspectores y vieron que teníamos todo, se fueron y volvieron con la policía y la faja de clausura alegando que la gente estaba bailando. De este modo el gobierno del PRO sigue clausurando ilegítimamente los espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires. No más clausuras injustas. No más persecución a la cultura! Basta de censura disfrazada de clausuras.” (Facebook Teatro Mandril, 7 de septiembre de 2014)

En sus distintas presentaciones públicas y en las notas que se brindan a la prensa, los miembros de MECA suelen denunciar estos episodios como una persecución hacia su actividad cultural, que data desde la apertura de los primeros centros. Describen que la política que lleva a cabo el Gobierno de la Ciudad es de hostigamiento y clausura, y denuncian una claro ensañamiento con ciertos espacios, los cuales reciben inspecciones con una frecuencia “alarmante”. Este tipo de control lo comprenden como una “censura” a las dinámicas y prácticas que se desarrollan en cada uno de estos espacios, por lo que muchos de los centros vigentes prefieren mantener un perfil clandestino, sin difundir su contacto, ni dirección y promoviendo sus actividades de forma privada.

Esta modalidad, que puede apreciarse en mucho de los centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires, no caracteriza a casi ninguno de los centros organizados dentro del movimiento MECA. De todas maneras, algunos de sus integrantes afirman que durante ciertos períodos optaron por no difundir sus actividades ni su ubicación, ya que consideraron que era la mejor manera de salvaguardar su espacio. Por ejemplo, “Pancho” de Multiespacio Pasco señalaba que casi nunca “publican datos ni la dirección del lugar”. Este aspecto lo desarrollaba también uno los representantes de San Nicolás Club Social y Cultural:

“el hecho de no estar regulados nos quita visibilidad, diversidad, la posibilidad de ser reconocidos como parte del patrimonio cultural de la ciudad. Nosotros también tenemos una lógica abierta, participativa, pero por otro lado nos obligan muchas veces a hablar en voz baja, a pasar direcciones por privado, a no difundir mucho por miedo a que nos caigan. Lo cual atenta contra nuestra propia identidad. Ahora necesitamos también que se pueda hacer cargo el Estado de controlar esto, que muchas veces no lo puede hacer porque no nos reconoce”. (Nos Digital, 10 de diciembre de 2013)

En esta declaración consideramos que logran articularse los dos reclamos desarrollados en el presente capítulo: la ausencia de una figura legal que reconozca a los centros culturales, parece ser funcional a la lógica de las inspecciones y clausuras por parte de los organismos estatales. Al no contar con un reconocimiento, los espacios quedan en condiciones desiguales a la hora de defenderse frente a las decisiones de los inspectores de turno. También, desde el interior del movimiento, se hace referencia a que el mantenimiento de esta política es coherente con la “intención” de la actual gestión de percibir -a partir del cobro de sanciones y multas- mayores ingresos, tal como lo señala Camilo, del Club Cultural Matienzo: “se trata de una gestión que utiliza a las clausuras como política recaudatoria para su gobierno” (Diario Publicable, 18 de julio de 2014).

Contrapuntos y disidencias

Al investigar sobre las distintas posturas acerca de la necesidad de habilitar o no los espacios, podemos distinguir que la decisión de los centros que eligen mantenerse en la clandestinidad responde a distintos criterios y evidencia posiciones contrapuestas dentro del campo cultural y político.

Entre las distintas posturas, hay actores que afirman que la decisión de no responder a ninguna entidad estatal deviene de la falta de reconocimiento del mismo hacia su actividad e identidad, y a la ausencia de una figura legal que respete sus particularidades. Por otro lado, se encuentran colectivos que exhiben un mayor rechazo hacia el entramado institucional al cual acusan de no reconocer las realidades y necesidades cotidianas de la cultura autogestiva. Un ejemplo de este tipo de posicionamiento lo construye el Encuentro Nacional de Espacios Culturales Autónomos (ENECA), una red de colectivos culturales de alcance federal, que se conformó en el mismo año que MECA, y que se posiciona en contra de la Ley de Centros Culturales presentada por el colectivo. La desaprobación de la propuesta legislativa sostiene -en líneas generales- que la misma no reconoce la diversidad de espacios que se ubican en la Ciudad, a la vez que mantiene la injerencia de controles por parte de organismos estatales⁶⁵. Para respaldar su posición al interior del campo, el movimiento ENECA destaca la necesidad de no trabajar “únicamente en proyectos legislativos”, sino de reconocer las necesidades de los espacios culturales, y debatir “abierta y participativamente” en cada uno de los territorios.

⁶⁵ Uno de los miembros de ENECA, Esteban Sambuseti, declaró, al referirse a la Ley de Centros Culturales impulsada por MECA, lo siguiente: “no contempla la diversidad de espacios que hoy actúan en la Ciudad; impone una injerencia de la Agencia Gubernamental de Control que nos aleja del vínculo con el Ministerio de Cultura, con quien tendríamos que tenerlo, y no conlleva un plan de fomento que estimule y promueva el desarrollo de los espacios culturales sin fines de lucro”.

A partir de las críticas realizadas por este colectivo al proyecto, los representantes de MECA hacen hincapié en que para ellos lo más urgente es lograr la implementación de la ley de habilitación, para después poder trabajar e impulsar otras iniciativas referidas a la actividad cultural. Así lo argumentaba uno de los fundadores del colectivo:

“ENECA quiere una especie de amnistía absoluta, una vía libre para no estar bajo la órbita de la Agencia Gubernamental de Control. Como idea está bien, pero reglamentar eso puede tardar cinco años y nosotros lo que necesitamos, primero que nada, es la habilitación. No es crear un parche sino tener una ley que le implique alguna responsabilidad a quien abre el espacio” (Caminando Buenos Aires, 9 de marzo de 2016)

A partir de lo desarrollado queremos destacar cómo desde sus inicios, el colectivo MECA se mantuvo firme en la postura de conseguir el aval estatal para llevar adelante sus prácticas. Pensando desde la propuesta de Bourdieu, entendemos que esta posición lo definió en tanto movimiento al interior del campo, así como lo enfrentó con colectivos culturales que se mantenían más cerca de otros actores y defendían intereses y modalidades diferentes. Consideramos que esta postura puede resumirse con el siguiente comentario, realizado por Nahuel, de Casa Presa:

“lo clandestino está bueno porque estás re tranquilo y hacés cualquiera, pero por otro lado, llevándolo a otro planteo, surge esto, tenés un aval del Estado (...) En ese sentido la propuesta de MECA es laburar, es tener conciencia que es un espacio que está abierto al público, que puede haber accidentes, que hay temas de seguridad involucrados, que hay que tener una relación con la legalidad, por eso se está laburando en una ley. Digamos que queremos laburar de cierta manera que tampoco es compatible con todos. Hay personas que cae un inspector y no lo dejan entrar. Después sacan un comunicado diciendo que los clausuraron y que es injusto, y ya sabemos todos que muchas cosas son injustas y es así, pero también hay que laburar y cambiarlo. No sé si esa actitud ayuda, no es por lo menos el estilo de MECA. Hay asociaciones mucho más combativas, no somos el primer círculo de espacios culturales, somos 18 espacios y cuántos hay en la Ciudad de Buenos Aires, hay bocha de centros culturales”.

Fomento

El tercero de los reclamos del movimiento hacia el Estado hacía hincapié en la falta de reconocimiento de estos espacios como actores destacados en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Según los integrantes de MECA, este aspecto se hace evidente en la falta de políticas públicas tendientes a facilitar su funcionamiento y fomentar su desarrollo, y en la escasa valorización de su propuesta multidisciplinaria, considerada por sus propios miembros como “un semillero de nuevas expresiones y manifestaciones de la cultura alternativa”.

“Somos los espacios que hacen que Buenos Aires sea una de las capitales culturales del mundo”, sentenciaba uno de los primeros manifiestos públicos del colectivo. Y agregaba: “Los que llevamos adelante la premisa de la Constitución de fomentar el desarrollo cultural”.

La consideración del movimiento acerca de su rol en el campo del arte y la cultura en la Ciudad, fue parte de la justificación que utilizó el colectivo para exigirle al Estado un aporte económico y asistencia legal, tendiente a regularizar, acondicionar y viabilizar los espacios. En la conformación del reclamo, se destacaba que la mayoría de los centros contaba con problemas para llegar a cubrir los gastos o sostener sus ingresos a lo largo de los meses del año, debido -en gran parte- a lo costoso que resultaban los requerimientos y el mantenimiento de los requisitos de habilitación. Al respecto, en la presentación del movimiento, se exponía esta situación:

“Nuestra tarea debería ser pensar en cómo programar una agenda interesante y hacer una ciudad culturalmente más rica. No a qué precio poner la empanada. Es una pérdida de tiempo y energía; los centros estamos para otra cosa” (Documental MECA, Youtube, julio 2011)

Con el objetivo de facilitar la instalación de este tipo de emprendimientos, el movimiento presentó a fines del 2015 el proyecto de Ley de Apoyo Económico a los Centros Culturales, el cual le exige al Estado el financiamiento de los trámites de habilitación como una forma de “asumir los años de desamparo legislativo” y como un reconocimiento tanto al trabajo de estos espacios en los barrios, como a su aporte en “la descentralización de la cultura y al desarrollo de nuevos artistas en la ciudad”⁶⁶.

El proyecto presentado propone la creación de un Fondo de Fomento para la habilitación de centros culturales, desde donde el Estado aporte un único subsidio de \$30.000 a todo centro que deba afrontar los gastos del pago de profesionales, compra de bienes o contratación de servicios para el inicio del trámite habilitatorio y el funcionamiento del espacio. Los integrantes de MECA explican que el objetivo es que el organismo estatal brinde asistencia económica para que los centros que se habiliten a partir del 2016, “tengan por única vez, unos 20, 25 mil pesos, para los gastos que te implica abrir un espacio, que es comprar los matafuegos, etc. Hacer todas las modificaciones para la apertura sana y segura.”

Cuando conversamos con los miembros del movimiento acerca de las perspectivas de aprobación de la ley de fomento económico, suelen mostrar pocas expectativas de lograr su

⁶⁶ Proyecto de ley. Fondo de apoyo económico para habilitación de centros culturales. Ver en Anexo Parte III.

sanción, basándose en el arduo proceso de la ley de habilitación, y objetando lo difícil que es lograr que el Estado promueva el financiamiento económico antes que el reconocimiento legal y simbólico. Así lo señala Horacio, director del El Emergente: “si no tenés habilitación no tiene sentido la de la fomento (...) Porque vos tenés que ganarle lo que no le sale plata, y después ganarle lo que le sale plata, al Estado no le sale plata la habilitación, pero sí fomentar el cambia el presupuesto.”

De todas formas, al interior de MECA se mantiene la postura de que los organismos estatales deben hacerse cargo de financiar, al menos, los trámites y obras que se necesitan para adecuar los espacios a las normas de seguridad establecidas, sobre todo cuando se trata de proyectos más chicos o con menores recursos económicos, de forma de garantizar la pluralidad de propuestas artísticas. En líneas generales, y más allá de que se encuentren matices entre las posturas internas, la mayoría de los miembros del colectivo destaca que los centros culturales autogestivos representan un nuevo modelo de gestión dentro del campo cultural, y que el Estado debe dar respuestas al crecimiento de esa demanda. Al respecto, exhibimos algunas de las opiniones que representantes de MECA realizan sobre la ley de fomento económico. Laura de Casa Brandon señalaba lo siguiente:

“A eso también apunta el laburo de MECA, como al legalizar, se incluye y no se deja nadie afuera, por eso se está laburando en esta ley. Es más importante que surja así, que el día de mañana, el Estado, no te digo que sustente los lugares, pero que los ayude.”

O en el caso de Augusto del Club Cultural Matienzo, que afirmaba:

“Cada vez más gente participa de este circuito y entiende el tipo de espacios, así como cada vez hay más artistas, más público de teatro y demás. Ahora sí, falta mucho, qué hermoso sería que hubiese un verdadero apoyo estatal para estos lugares. Por ahora estamos en la lucha por lograr que funcionen estos espacios”.

Por último, se encuentran opiniones como la de Sebastián, de Teatro Mandril:

“No soy partidario de que se tenga que gastar un montón de plata en cultura, no sé cómo decirlo, porque sí tiene que invertir, pero a veces veo que se gasta un montón de plata un poco mal, por ejemplo se le da plata a bares (...) Pero es medio relativo a cada Estado. Si es un Estado que tiene mucho dinero y puede hacer todo, está bueno que tenga un ente que regule y que subsidie a espacios culturales.”

A partir de las opiniones expuestas observamos que aunque el colectivo promoció la ley de fomento económico, no logra alcanzar el grado de consenso interno que en cambio logró para la ley de habilitación de centros culturales. La menor adhesión al proyecto se distingue tanto en las declaraciones de los propios integrantes de MECA como en el apoyo de colectivos, agrupaciones o actores políticos externos.

Se sostiene entonces que la mayoría de los miembros avala la propuesta, pero mientras algunos destacan como obligación el apoyo económico del Estado a los centros culturales autogestivos, otros consideran que habría que diferenciar según los recursos y objetivos particulares de los distintos emprendimientos.

4.3 El alcohol como sustento

A lo largo del Capítulo 3 dimos cuenta de las modalidades por las que los centros que integran MECA logran financiar su proyecto cultural: en primera instancia, por las ventas de bebidas alcohólicas, mayoritariamente cervezas; en segundo lugar, por los ingresos de buffet, y en tercer término, por los talleres de formación y las entradas a los eventos. En este apartado buscaremos comprender la consideración que mantiene el movimiento sobre este aspecto.

En las encuestas y entrevistas realizadas, los miembros de MECA destacan que las ganancias de la barra de bebidas se posicionan a una distancia considerable de las otras formas de financiamiento, aspecto que la mayoría transmite con cierta disconformidad. La incomodidad con esta modalidad de sostenimiento económico, se desprende de afirmaciones que relacionan la importancia de vender alcohol con el desarrollo de la propuesta cultural, por ejemplo, en dichos como “hoy el alcohol sostiene la cultura” o cuando se señala lo fundamental de los ingresos de la barra de bebidas “para llegar a fin de mes”.

Para los miembros el predominio que tiene la venta de alcohol en el total de los ingresos de los espacios se debe, en parte, a las limitaciones que los mismos tienen para funcionar correctamente, debido a su situación legal, lo que restringe la oferta de actividades y la convocatoria de público, y, por ende, la adquisición de mayores ganancias. A su vez, señalan que esta situación también se relaciona con el hecho de que el consumo de alcohol es una práctica arraigada en la mayoría de las salidas nocturnas. En este sentido retomamos la apreciación de Sebastián, de Teatro Mandril, referida a que el público suele “protestar” por el precio de la entrada para el show, pero nunca deja de gastar plata para comprarse una “birra o un fernet”.

Cabe mencionar que una buena parte de los centros culturales que conforman el movimiento no están abiertos durante las horas del día, por lo que sus actividades se concentran en el

horario nocturno, en donde la venta de alcohol constituye uno de sus principales recursos⁶⁷ para la generación de ingresos.

Otros de los aspectos que nos interesa destacar es la serie de valorizaciones que los miembros de MECA realizan sobre las ganancias de sus espacios. A partir de los aspectos de gestión que desarrollamos a lo largo del Capítulo 3, pudimos dar cuenta que dentro de la cantidad de centros se encuentran no sólo lugares con capacidades y estructuras diferentes, sino con variadas modalidades de organización y producción. Este escenario da resultados diversos en lo que refiere a la cantidad de ganancias generadas: hay centros que dada su magnitud y su cantidad de propuestas tanto de formación como artísticas y gastronómicas aspiran a una generación mayor de ingresos; mientras que hay otros espacios que cuentan con un cronograma con menor cantidad de actividades y que sostienen talleres de carácter gratuito o “la gorra”, lo que remarca una intención más alejada de la obtención de beneficios económicos.

Sin embargo, pese a las diferencias entre los espacios, nos interesa destacar el “espíritu” que impera en la mayoría de declaraciones de los miembros en lo que refiere a este aspecto. En general se muestra un cierto desinterés o desapego por la cuestión monetaria, destacando que el principal objetivo es generar espacios que promuevan “la participación de jóvenes en la cultura”. El discurso desde MECA enarbola entonces una bandera que, antes que el dinero, pareciera promover valores relacionados a la formación, la pluralidad y la expresión artística.

En este sentido, retomamos algunas de las declaraciones que los integrantes realizan al respecto. Por ejemplo, Diego, de Vuela el Pez afirmaba: “vivimos en un mundo donde tenés que comprar cosas, pero la verdad es que la plata nunca rigió al Vuela el Pez. Hemos no tenido un mango, y aguante todo, y hemos tenido un mango, y aguante todo lo mismo.” A su vez, Sebastián, de Teatro Mandril, uno de los espacios más grandes que compone el colectivo, destacaba lo siguiente:

“Sabemos que con este lugar se podría hacer un montón de plata, mucha más de la que se está haciendo, teniendo una barra más cara, alquilándolo, pero no es el objetivo. Nos pasa que nos dicen, ¿cómo puede ser que todavía no?... Es que pensamos de otra manera”.

⁶⁷ Durante las entrevistas, varios miembros señalaron que la mayoría de los espacios que conforman MECA establecen precios “populares”; de forma de que sea accesible para la mayoría del público que asiste. Sin embargo, según lo que hemos observado, las cifras varían en los distintos espacios, y la principal variable pareciera ser su ubicación geográfica.

También Nahuel de Casa Presa señalaba los vaivenes que caracterizan a las finanzas del centro según las distintas épocas del año: “en momentos hay muy poca guita y en otros... no es un sueldo, pero bueno. Eso en verano o en primavera, en invierno fue duro, estuvimos invirtiendo mucho.”

En este sentido, podemos retomar la caracterización desarrollada por Ana Wortman, vinculada a los centros que se emplazaron luego de la tragedia de Cromañón, en los cuales el acento está puesto en emprender, en generar “espacios de encuentro donde lo cultural a veces es el leitmotiv y otras la excusa para reunirse así como también experimentar otro estilo de vida” (Wortman, 2015: 36). Alejados de valores relacionados con la “mercantilización social”, y apostando a la generación de una oferta cultural rica y plural, los objetivos de los proyectos se mantienen, al menos discursivamente, más preocupados por generar una propuesta artística rica e inclusiva que por la recaudación total de sus espacios.

Aún así, y antes de finalizar el apartado, queremos señalar que, pese que la mayoría de emprendimientos compartan una apreciación similar sobre sus objetivos, se denotan las diferencias en lo que refiere a la cantidad y finalidad de los ingresos percibidos. Estas divergencias fueron desarrolladas en el Capítulo 3 a partir de las denominaciones internas sobre el carácter “comercial” de los espacios, y aunque no lo consideramos un aspecto destacado dentro del análisis, nos parece preciso marcar que dentro de MECA se concentran objetivos diversos.

4.4 Algunos comentarios acerca de MECA y el Estado

Para reflexionar acerca de las cuestiones desarrolladas en el presente apartado sobre las demandas del movimiento al entramado estatal, nos parece interesante retomar el trabajo de Estravis Barcala titulado, “Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes”, en donde el autor analiza la escena cultural independiente de la Ciudad de Buenos Aires, y más especialmente el vínculo que establecen los centros culturales con distintas ramas del Estado.

En su análisis señala los tópicos a partir de los cuales los organismos estatales son considerados por el conjunto de productores culturales como un “problema” o bien como una “solución”. Según el autor, la valorización en tanto “problema” se desprende de la suma de inspecciones por parte de organismos policiales o de la AGC, y la imposición de multas y eventuales clausuras; mientras la idea de “solución”, refiere al otorgamiento de subsidios, convocatorias e implementación de planes de fomento por parte de distintos organismos

públicos, direccionados a fomentar el desarrollo de los emprendimientos. Dentro de este apartado también se destaca el rol del Estado como “legislador” a partir de su potestad para aprobar y aplicar la Ley de Centros Culturales.

Retomar la idea desarrollada por Estravis Barcala, nos permite poner en evidencia los aspectos complejos, y en algún punto contradictorios que se configuran alrededor de las demandas que el movimiento MECA le realiza al Estado, en tanto este último se posiciona como un actor capaz de arbitrar a favor de su desempeño o bien como un generador de obstáculos.

En lo que refiere al movimiento MECA, y partir de lo que hemos desarrollado en este y en los anteriores capítulos, se desprende un reclamo de reconocimiento que data desde su origen y que refiere a una ley de habilitación que reconozca la naturaleza de los centros culturales y su propuesta multidisciplinaria. En el marco de esta problemática el Estado aparece entonces como el único actor e interlocutor capaz de amparar y otorgar una solución a la demanda iniciada por los espacios.

Ahora bien, en caso de conseguirse la implementación formal de la Ley de Centros Culturales aprobada por la Legislatura porteña a fines del 2015, y por ende, el reconocimiento legal, los centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires deberán adaptarse a las condiciones que solicitan los organismos estatales para poner en funcionamiento el espacio. La suma de requerimientos formales puede ser accesible para los proyectos que cuentan con recursos económicos y estructurales, pero -más allá de las disposiciones incorporadas a la ley tendientes a facilitar y disminuir los costos de habilitación- en la medida que no se apruebe la Ley de fomento económico u otro tipo de incentivo para afrontar estos gastos, muchos espacios tendrán importantes dificultades a la hora de poner sus lugares en regla. Además, una vez habilitados, las inspecciones y controles seguirán siendo un elemento de puja, en tanto no cambie la postura de los profesionales a cargo o bien, la tolerancia frente a ciertos incumplimientos menores. Al respecto, Camilo de Club Matienzo señalaba lo siguiente:

“Si se van a acabar las clausuras o no es una cuestión de voluntad política, esa es la verdad. Si la Agencia de Control quiere le puede encontrar siempre el pelo al huevo; he visto clausuras absolutamente arbitrarias y también estamos trabajando para que eso se termine”. (Nueva Ciudad, 2 de octubre 2015)

En este aspecto, se desprende la idea de Estado como un “problema”, no sólo por la posibilidad de establecer sanciones, sino porque la mayoría de las veces los procedimientos realizados por los organismos de control son señalados como “incoherentes” o “imparciales”

y a menudo violentos, y -por lo general- más intencionados a generar fondos a partir de la imposición de multas que a velar por el cuidado de los espacios y el público general.

En relación a este aspecto, podemos preguntarnos si estas tensiones que pesan sobre el accionar del Estado podrán transformarse a partir de la implementación de la Ley Centros Culturales. ¿Es hoy el Estado el actor capaz de regular y controlar los espacios culturales de la Ciudad? Esta respuesta, más allá de las denuncias de “persecución” y de su política recaudatoria, pareciera ser afirmativa desde el lado de MECA. Sin embargo, tal como hemos señalado, dentro del campo cultural existan posiciones adversas acerca del valor de Ley de Centros Culturales, y por sobre todo, de la capacidad del Estado de velar por las seguridad de los espacios, por lo que muchos centros y locales culturales prefieren mantenerse en la “ilegalidad”, rechazando el reconocimiento institucional y esquivando la suma de controles.

MECA y la “independencia”

Otros de los aspectos que nos interesa rescatar refieren al plano simbólico de las demandas originadas desde el movimiento hacia el aparato Estatal. Para poder analizarlo consideramos necesario remarcar que, en la suma de los materiales de difusión, entrevistas y notas de prensa que recolectamos y analizamos, los representantes de MECA remarcaban una y otra vez el carácter “alternativo” de su proyecto cultural, considerándose “independientes” de la cultura “oficial” y criticando la lógica imperante en los proyectos que impulsan los organismos gubernamentales.

En sus definiciones se sustenta entonces que es dentro de sus espacios donde se produce y promueve una “cultura popular” a partir del emplazamiento de centros culturales en diversos barrios porteños y la consecuente consolidación de una escena cultural independiente en la Ciudad de Buenos Aires.

A partir de identificar el conjunto de auto-denominaciones del movimiento, nos pareció interesante ponerlas en relación con los reclamos que el colectivo realiza a las autoridades estatales. En tal sentido, nos preguntamos si el rasgo de autonomía que proclama, no pareciera ir en contra de la suma de demandas que le exige al Estado en cuanto reconocimiento legal y apoyo financiero. Para poder abarcar esta disyuntiva, consideramos necesario destacar dos breves apreciaciones acerca de la injerencia que los miembros pretenden tener dentro de los proyectos legislativos y sus definiciones respecto al carácter “alternativo” del movimiento.

En lo que respecta a la Ley de Centros Culturales, los representantes de MECA defienden la implementación del proyecto aunque algunos destacan que las consideraciones del mismo tienen que realizarlas los productores culturales. Esta idea se desarrolla en la siguiente declaración de Laura de Casa Brandon:

“Nos van a decir que esto no, pero laburamos mucho en la argumentación, por qué para nosotros tiene que ser así. Porque somos nosotros los que lo hacemos y sabemos mejor que nadie qué necesitamos, qué ofrecemos y qué dificultades tenemos y cómo se pueden solucionar”.

La posición que se advierte es que se reconoce la necesidad del aval estatal, pero a partir de mantener una cierta autonomía para el planteamiento de las demandas y proyectos, ya que los verdaderos autorizados parecen ser aquellos que trabajan día a día en los centros. La idea está vinculada con la suma de recaudos y requerimientos que la generación pos Cromañón tuvo que implementar para garantizar la seguridad en sus espacios. Este “cambio de mentalidad”, tal como lo denominan sus referentes, lleva a que los productores culturales consideren que son los actores más idóneos para saber qué se necesita para el acondicionamiento, mantenimiento y seguridad de las prácticas. Así lo analizaba Diego de Vuela el Pez:

“Cromañón fue un hito fundamental. (...) Para mí esa muerte, hace que nazca esta nueva forma. Por varios motivos. Primero, pos Cromañón se cierran todos los lugares para tocar. Con lo cual, banda de rock, olvídate. Porque las fechas empezaron a ser en terracitas, patios, en la calle, entonces, acústico. Y empieza a haber lugares que pueden ser chiquititos y funcionar bien porque acaba de nacer también una nueva generación de músicos y bandas que apuntan más a la canción y al formato chico, porque no había más lugares grandes para tocar, y porque el rock ya fue, en ese sentido, murió, eso, la vida rock de “voy a un recital, no me importa nada”. No, “¿cómo no te importa nada? Se van a morir todos si no te importa nada”. En MECA desde la primera reunión hasta ayer se habló de las medidas de seguridad o de respetar la capacidad.”

Otros de los aspectos que destacamos, es que cuando consultamos a algunos de sus representantes acerca del carácter “alternativo” de su propuesta cultural, solemos recibir apreciaciones más bien vagas o generales. Por ejemplo, Sebastián de Teatro Mandril contestaba lo siguiente:

“es alternativo porque no hay una respuesta o una ayuda, nos tuvimos que juntar nosotros. Es alternativo porque todos los espacios de MECA son de un círculo emergente y alternativo, en todos tocan y actúan gente que son de la emergencia.”

La idea de “alternativo” o “independiente” adquiere y entremezcla entonces aspectos diferentes. La caracterización de la propuesta se diferencia tanto en la forma y modalidad de organización como en la pertenencia a un circuito y a los contenidos y actores que lo

conforman. Otros miembros asocian la idea de “alternatividad” con la generación de proyectos auténticos, y con el ideal de transformar ciertos aspectos de la realidad social.

Podemos concluir, entonces, que las consideraciones acerca de lo “alternativo” presentan un carácter indefinido y diverso entre los distintos miembros, lo que no permite consolidar una postura homogénea al interior del colectivo. De todas maneras, la denominación se utilizó en repetidas comunicaciones para caracterizar los objetivos⁶⁸ de los distintos centros *fundantes* como para señalar la propuesta cultural que el movimiento MECA lleva adelante.

En suma, la posibilidad de analizar los elementos que componen el discurso a través del cual MECA defiende sus reivindicaciones para el campo cultural, nos permite esbozar una serie de interrogantes: ¿Entran o no en contradicción las exigencias del colectivo con sus proclamaciones sobre la defensa de la cultura “alternativa”? ¿El carácter “independiente” de su propuesta cultural puede verse afectado por el apoyo estatal? ¿Puede calificarse como alternativo un proyecto que solicita al Estado la suma de demandas que le exige MECA?

⁶⁸ Los objetivos de los distintos centros se desarrollaron en el Capítulo 3, en el apartado 3.3 denominado “Auto-denominación y objetivos”. Dentro de la descripción se evidencia que muchos de los espacios *fundantes* utilizan la concepción cultura “alternativa” e “independiente” para caracterizar su propuesta y las metas que pretenden alcanzar.

Capítulo 5 - MECA en tanto red cultural, algunas aproximaciones

Luego de analizar en el capítulo anterior la vinculación de MECA con el Estado y con el mercado, nos propusimos abordar su forma de organización como red y las particularidades que dicha estructura supone. Para alcanzar el objetivo de comprender a MECA como una red cultural, consideramos necesario señalar primero las teorizaciones desarrolladas alrededor del concepto de red, especialmente las líneas teóricas que plantean la emergencia de la *sociedad red* como la estructura social paradigmática de la época actual. También retomaremos un caso de red cultural que se ha constituido como un hito en Latinoamérica, *Fora do Eixo*, para entender los alcances de este tipo de asociación.

Los abordajes que autores como Manuel Castells y George Yúdice realizan sobre este modelo, consideramos que contribuyen a entender el diferencial que el movimiento MECA posee a partir de su organización.

5.1 Sobre el rol de las redes en la sociedad

Como señalamos, antes de introducirnos en el análisis del movimiento MECA, nos parece pertinente retomar las reflexiones de Manuel Castells para comprender el alcance del concepto de red en nuestra sociedad. El autor postula que este tipo de organización es la estructura social característica de la era informacional que estamos viviendo. Sostiene que la *sociedad red* es aquella que tiene una estructura social compuesta de redes, potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación y que en todos los ámbitos sociales, tanto en los mercados globales financieros, los entornos empresariales como en los movimientos sociales, se constituyó como el modelo organizativo paradigmático⁶⁹.

Por otro lado, en este contexto se considera que el rol de los Estados se ve modificado, pero la complejidad del entramado social propia del mundo globalizado, continúa en aumento⁷⁰. Frente a este escenario tan dinámico, en el que las instituciones tradicionales del Estado

⁶⁹ Sobre esto es importante señalar que, si bien la forma de organización de red está presente desde tiempos inmemoriales, es gracias a las posibilidades del avance tecnológico del informacionalismo que pueden alcanzar su máxima expresión.

⁷⁰ Ya sea por el achicamiento de sus funciones derivado de procesos neoliberales, por el crecimiento de distintos entes con los que comparten cierta soberanía -como organizaciones supranacionales-, o por la delegación de distintas responsabilidades en organismos de la Sociedad Civil, los Estados han ido modificando sus roles tradicionales.

suelen no poder seguir el ritmo de los cambios sociales, el rol de las redes resulta fundamental. En relación con esta situación, Yúdice considera que las características del sistema institucional dificultan la incorporación de nuevas agendas necesarias, ya sea para el desarrollo económico o para la mayor democratización de la sociedad. Señala que a través de las redes se puede acceder a información que desde las instituciones tradicionales no es posible, porque las mismas tienen relaciones con actores que están por fuera de la órbita del Estado y del mercado. De esta manera, el autor plantea que las redes se constituyen como el complemento de las instituciones más estables del Estado, del mercado y de la sociedad civil. (Yúdice, 2003: 12).

Al respecto de las iniciativas del campo de la cultura, Ana Wortman señala que “en una época donde ya las instituciones no son centrales para generar actividades, pensamos que es la lógica de la red la que atraviesa los nuevos emprendimientos y la circulación y conformación de sus públicos” (Wortman, 2015: 37). Así, ya sea para impulsar proyectos de acción ciudadana, para articular distintos actores como creadores, gestores, públicos y financiadores, las redes resultan formas de organización clave en este contexto actual.

Sobre las redes culturales

Si bien existen diferentes maneras de definir a una red, como Castells que la entiende como un conjunto de nodos interconectados o Yúdice que la explica como forma de organización abierta, flexible y contingente, para abordar las *redes culturales* preferimos centrarnos en las características que presenta su forma de organizarse.

Para ello, retomamos a Brun, Tejero y Canut Ledo, que tomando los aportes de Castells y Yúdice, señalan que “las redes se caracterizan por ser flexibles, por tener muy poca o ninguna burocratización o vinculación a instituciones, con un funcionamiento horizontal, cuya multiplicidad de actores se constituyen como nodos” (Brun et al., 2008: 79).

Foro, liga, encuentro, alianza, consejo, convención, fundación, federación, confederación, sociedad, asociación, asamblea, son algunas de las tipologías bajo las que estos autores señalan que podemos encontrar organizaciones que funcionan como redes, a pesar de que expresamente no se identifiquen como tales.

El movimiento MECA tiene la particularidad de haberse definido y posicionado discursivamente desde sus inicios como una organización que, a través del trabajo en red entre diferentes espacios, mediante el intercambio y la participación de los mismos, “busca

fortalecer la forma de construir colectivamente”. Como señalamos en el Capítulo 2, ya desde el logotipo plantean su identidad como una red de nodos interconectados, que parece representar las relaciones horizontales, participativas y sin jerarquías que se establecen al interior de la organización.



Flyer publicado en la página de Facebook del movimiento MECA - 2012

Es importante destacar que la interacción que el colectivo fomenta, no se refiere solamente al interior de la red, sino que considera que es una forma de vinculación indispensable que el ámbito cultural en su conjunto, debe promover. En una entrevista televisiva en el año 2013, Camilo de Club Cultural Matienzo, manifestaba:

“Hay muchísimos espacios que están en contacto con nosotros (...) porque el trabajo de MECA no es solamente interno sino también la comunicación permanente con otros espacios culturales, otros emprendedores y artistas para generar una red y estar contactados y, eventualmente, generar propuestas comunes.” (360 TV Digital, 2013)

Un caso que da cuenta de esta premisa que sostienen, es la formación de Cultura Unida, que anteriormente mencionamos. Esta es una organización de agrupaciones que se presenta con el objetivo de defender y promover la cultura en todo el territorio, de la que MECA fue impulsor y participa en conjunto con diferentes colectivos ligados a la cultura.

La posibilidad de asociarse y mantener contactos fluidos tanto entre los miembros de MECA como con otros actores, de poder visibilizar sus propuestas a mayor cantidad de personas, se ve potenciada por la generalización del uso de las redes sociales. Como detallamos anteriormente, el trabajo que realizó el movimiento para instalar la problemática de la ley y lograr más apoyos de artistas, colectivos, diputados, entre otros, tuvo distintas instancias con eventos, festivales, convocatorias en las que las redes sociales fueron protagonistas. Al respecto de esta campaña por la visibilización del reclamo de MECA, uno de sus referentes comentaba:

“Hoy uno puede transformar el mundo con muy pocas cosas. Ayer por ejemplo posteamos nuestro primer *flyer* viral de MECA y lo vieron más de 50.000 personas en un día. Hoy por hoy, hay herramientas que nos permiten llegar a una cantidad de público que antes era inimaginable. Entonces, en lugar de tener un presupuesto enorme para empapelar la Ciudad, o para hacer un evento en algún lugar que no conocemos, los eventos suceden en nuestros propios espacios y utilizamos nuestras propias herramientas de comunicación para difundir.” (360 TV Digital, 2013)

Como señala Castells, “gracias a las tecnologías de la información y de la comunicación disponibles, la sociedad red puede desplegarse plenamente, trascendiendo los límites históricos de las redes como forma de organización e interacción social” (Castells, 2006: 25).

Por su parte, Sebastián de Teatro Mandril, comentaba lo siguiente sobre estas características del tipo de trabajo autogestivo al que apunta MECA:

“La idea (...) es hacer hincapié en eso, en la autogestión, en que puedo hacerlo con el que tengo al lado, si no te dan una mano de arriba te la arreglás vos. Y la conectividad de redes, que haya un circuito nacional, que no pasa acá, que los espacios estén comunicados entre ellos y se conozcan, como pasa en Brasil por ejemplo, *Fora do Eixo* se llama, es una anillo informativo de comunicación entre espacios, radios, bandas, tatuadores, eso es un poco a lo que apunta MECA y está bueno. Se pueden hacer cosas muy copadas, lo que hicimos con Conduciendo a Conciencia estuvo muy bueno”.

El colectivo brasileño que menciona Sebastián es un caso paradigmático de Latinoamérica de organización de la producción cultural atravesada por el trabajo en red, sobre el que nos parece interesante referirnos brevemente debido al reconocimiento que han hecho distintos

miembros de MECA sobre el mismo como un modelo a seguir⁷¹. *Fora do Eixo* es una red de colectivos del ámbito cultural de Brasil y algunos países de América Latina que comenzó a partir de la iniciativa de un grupo de productores y artistas brasileños, de crear un circuito cultural para el intercambio de espectáculos y conocimientos relacionado a la producción de eventos musicales. Si bien la producción musical mantiene una gran relevancia, el colectivo fue alcanzando otras áreas como el teatro, las artes plásticas y las propuestas audiovisuales.

Ya en su nombre (Fuera de Eje en castellano) se evidencia el objetivo que los convocó: el de romper con la hegemonía de la producción y difusión cultural en Brasil, que se concentraba en Río de Janeiro y San Pablo. Entre las acciones que desarrollaron para esto, se destaca la producción de festivales artísticos en regiones que históricamente se encontraban por fuera del circuito de la producción cultural brasileña. Belén, Porto Alegre y Salvador de Bahía son algunas de las ciudades que comenzaron a ser parte del “boom” cultural. Con más de 2.000 gestores distribuidos en 200 ciudades de las 27 provincias de Brasil, se considera que *Fora de Eixo*, en conjunto con otras organizaciones, construyeron un movimiento social de la cultura con incidencia en políticas estatales relacionadas al arte y la cultura, excediendo así el rol tradicional de la gestión cultural (Ciudadanías X, 2015).

Vemos de esta manera cómo en los últimos años, se han multiplicado organismos articulados en forma de redes, que buscan generar algún tipo de intervención en la sociedad a través de la cultura. Nos parece pertinente retomar las reflexiones que realiza Yúdice sobre que, en este contexto actual de globalización, *la cultura se ha constituido como un recurso*, que sirve a fines específicos y que supone actividades de gestión, producción, administración, inversión y trabajo, como sucede con toda mercancía. Bajo esta idea el autor señala cómo “se invoca a la cultura para resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y la política” (Yúdice, 2002a: 31). Siguiendo lo planteado por este autor, hoy las nociones tradicionales de cultura se encuentran vaciadas de sentido y su función actual alcanza también objetivos tanto de mejoramiento social, económico o político.

5.2 Potencial y fortaleza

⁷¹ Distintos referentes de MECA comentaron sobre la participación en los festivales de *Fora do Eixo* en Brasil como una experiencia muy enriquecedora por la posibilidad de tomar contacto con productores culturales de distintos países de Latinoamérica, así como conocer las modalidades de organización de una red con la magnitud del colectivo brasileño.

Una de las principales fortalezas de las redes, es la capacidad que tienen para introducir nuevos actores y nuevos contenidos en la organización social. Como señala Yúdice, las instituciones modernas, por su funcionamiento burocrático, no siempre pueden operar de manera eficiente en los contextos más complejos, fluidos, diversos y contradictorios, sino que se necesita contar con mayor flexibilidad. Son las formaciones no institucionalizadas las que pueden acceder a informaciones, demandas y actores que desde las instituciones oficiales, muchas veces no resulta posible.

En este sentido nos parece importante señalar la definición que Raymond Williams realizó sobre las formaciones culturales, que las entendía como tendencias y movimientos conscientes, que no podían ser plenamente identificadas con las instituciones formales y sus significados y que muchas veces eran opuestas a ella. El autor planteaba ya en 1977 que en las sociedades desarrolladas complejas las formaciones, a diferencia de las instituciones, jugaban un papel cada vez más importante (Williams, 2009: 164).

Como presentamos en el capítulo anterior, en el caso de MECA, diferentes espacios que se encontraban por fuera del circuito cultural que hemos señalado como “oficial” y que carecían de reconocimiento por parte del Estado, a través de la asociación en un movimiento obtuvieron visibilidad para presentar sus reclamos y posicionarlos en la agenda pública. Como señalaba uno de sus referentes, “la piedra fundamental de MECA es la articulación de la ley, que salga una ley” y consideraba que sin el potencial dado por la asociación, era probable que no hubiera podido llevarse a cabo.

Las redes culturales tienen la capacidad entonces de conectar procesos nuevos con procesos más tradicionales, generando sinergias y efectos multiplicadores. Podemos pensar en este sentido, cómo desde el movimiento se ofreció una solución con la propuesta de la ley, a una situación que no tenía respuesta desde la legislación vigente. Siguiendo esta línea, retomamos los comentarios de la legisladora del Frente para la Victoria Lorena Pokoik, que señalaba que “la ley de centros culturales era una asignatura pendiente en materia legislativa y es un aporte al proceso de democratización cultural de la Ciudad” (Letra P, 2015).

El día que se aprobó la Ley de Centros Culturales, Camilo de MECA, por su parte, comentaba:

“Vimos un gesto que no habíamos visto antes, que es el sector político unido con la sociedad civil, acusando el recibo de una manifestación pacífica, cultural, con contenido y con discurso, que salió a hacer valer sus derechos. Hoy tenemos una ley que abre las

puertas a una forma de gestionar, a un discurso, a un lenguaje a una manera de hacer cultura, hoy podemos bailar, hacer música.” (Audiovisual Télam, 2014).

Como señalamos anteriormente, esta nueva forma de gestionar la cultura a la que hace referencia Camilo, tiene su correlato en una definición de centro cultural que incluye a las manifestaciones multidisciplinares. Esta necesidad de que exista una figura para poder nombrarse de acuerdo a sus prácticas, fue manifestada por los referentes de los centros a lo largo de las distintas instancias del proceso para la sanción de la ley. Retomamos una clara analogía realizada por Sebastián de Teatro Mandril sobre este aspecto:

“Hago un paralelo con la ley de identidad de género. El Estado te reconoce como mujer o como hombre pero si vos te inventás tu género, que estás en todo tu derecho de hacerlo, no te reconoce. Con los espacios pasa lo mismo, el Estado reconoce a los teatros, milongas, club de música, como distintas etiquetas, pero si vos querés ser todo eso junto, no te reconoce. Es algo que está mal, vos tenés derecho a conformarte como quieras, a crear tu identidad.”

Haber conseguido esta nueva denominación lo consideran también un logro simbólico, al decir de Yúdice se produjo entonces una incorporación de un contenido al entramado cultural que fue posible gracias a la propiedad de las redes de acceder a actores e informaciones que se encuentran por fuera del alcance de las instituciones tradicionales. De esta manera, entendemos que el caso de MECA puede ser considerado un ejemplo de cómo las redes, por su capacidad de tomar las demandas e iniciativas de actores excluidos de las estructuras tradicionales, complementan a las instituciones más estables del Estado, del mercado y de la sociedad civil.

Por otro lado, las redes culturales constituyen un espacio de beneficio mutuo para mejorar las condiciones de producción, circulación, distribución y consumo de los bienes culturales producidos por cada uno de los miembros. Yúdice (2002 b) señala que el “autosubsidio” y las relaciones solidarias y horizontales que se generan en las redes, muchas veces reemplaza la falta de recursos que vivencian estos emprendimientos culturales para desarrollar sus actividades⁷².

⁷² En el texto “Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social” (2002 b), George Yúdice planteaba cómo la posibilidad de asociarse en red es una salida para los gestores culturales latinoamericanos. Sobre la particular situación de Argentina, post crisis de 2001 señalaba que “Los emprendimientos asociativos de base solidaria, entre los que se destacan las redes y las cooperativas, pueden solucionar algunos de los problemas más agudos de la crisis económica, pues pueden proveer oportunidades de trabajo a agentes culturales que hoy se encuentran subocupados o desocupados, y asimismo nuclear diferentes clases de organizaciones económicas para enfrentar los monopolios y oligopolios conformados al amparo de los mecanismos de concentración de capital y de poder económico desarrollados en la Argentina al amparo del modelo

Esta capacidad de optimizar y economizar esfuerzos es uno de los atributos de las redes que emerge como beneficio de este tipo de organización, y que resulta de gran utilidad en un contexto en el cual la gestión de la cultura necesita de conocimientos administrativos y productivos, como todo recurso. En el caso de MECA, unas de las principales razones que propició la conformación del colectivo, a fines del año 2010, se relaciona con la posibilidad de agruparse para abaratar los costos de mantenimiento de los espacios. En sus relatos sobre el comienzo del movimiento, varios representantes nos señalaron que uno de los principales motivos que generó los encuentros, fue el de organizar compras colectivas de insumos particulares (papel higiénico, verdura, harinas) o bien el de agruparse a partir de un determinado distribuidor de manera de disminuir los gastos de cada espacio.

Al respecto, Diego de Vuela el Pez, describía: “con Matienzo nos juntábamos para comprar papel higiénico en conjunto, una cosa así, porque era más barato y para darnos una mano más que todo”. También el referente del Quetzal comenta que entre los centros del barrio se organizaban para “comprar verduras en el mercado central” o para “pelear” en conjunto con el distribuidor de cerveza con el objetivo de conseguir más beneficios.

Así, las redes se constituyen como organizaciones que pueden aportar a objetivos muy diversos, desde lograr incidencia en la agenda pública y generar la cohesión de distintos actores para la sanción de una ley, como para lograr mejoras en la gestión diaria de los centros.

5.3 Vicisitudes de la organización en red

Una de las particularidades del funcionamiento en red es que su diferencial radica no en los miembros que la conforman, si no en los flujos de información y cooperación que circulan por ella. Según Castells, “los nodos existen y funcionan exclusivamente como componentes de la red: la red es la unidad, no el nodo” (Castells, 2006: 27). En este sentido, se entiende que la toma de decisiones es descentralizada, compartida entre los miembros, de manera que si uno de ellos dejara de participar en las mismas, el funcionamiento de la red no se vería afectado.

socioeconómico implantado desde fines de la década de 1980. La crisis actual obliga a organizarse eficientemente para poder ofrecer bienes y servicios en las mejores condiciones de calidad, competitividad y productividad.”

Sobre este aspecto, es importante señalar una situación al interior del movimiento MECA. Si bien los diferentes centros que conforman el colectivo participan de las distintas comisiones, en las entrevistas realizadas percibimos una percepción generalizada sobre el rol de liderazgo que tiene el Club Cultural Matienzo en la red. Sobre esto, Sebastián de Teatro Mandril, comentaba:

“MECA es un poco así, es político, es democrático, pero termina haciendo el que pone el compromiso. Por eso Camilo, por ejemplo, es un poco referente, porque siempre es el que se encarga de activar en las reuniones. El chabón es un capo en ese sentido, activa mucho. Yo con él personalmente tengo diferencias de cómo llegar al lugar y cómo hacerlo, pero después es un genio en cómo activa, lo que hace.”

Por su parte, Nahuel de Casa Presa señalaba:

“La realidad es que, si bien MECA es una asociación de la que todos formamos parte, como en todo proyecto siempre hay una punta, y uno de los chicos de Matienzo, es el que está siempre ahí manijando.”

A diferencia de estos comentarios, existen otros que muestran más reticencia a la predominancia de un centro sobre otros al interior de la red y el consecuente seguimiento de las propuestas y modos de hacer del centro “líder”. Se generaron distintos desacuerdos por este motivo, al punto de que algunos espacios dejaron de formar parte del colectivo. Este aspecto, nos plantea un interrogante acerca del funcionamiento de MECA como red: ¿puede una red contar con un nodo central?

Castells, al respecto de la importancia de los nodos dentro de una misma red, señala:

“Una red no posee ningún centro, sólo nodos. Los nodos pueden tener mayor o menor relevancia para el conjunto de la red: aumentan su importancia cuando absorben más información relevante y la procesan más eficientemente.” (Castells, 2006: 27)

Para entender este aspecto, nos parece interesante retomar el abordaje realizado por Juan Pablo Hudson sobre el debate de que los procesos autogestivos e igualitarios deben prescindir de jefes y líderes. En relación a esto, el autor considera que el problema no radica en la existencia de formaciones de poder, sino en que estas se constituyan en estructuras burocráticas. Es decir, en los emprendimientos autogestivos y horizontales no se suprime la función directiva, sino que se modifica el modo de implementarla. En relación a la toma de decisiones en MECA, Sebastián de Teatro Mandril, señalaba:

“(…) MECA es democrático pero lo que manda es la acción. Por ejemplo, yo puedo proponer algo, y no tener a la mayoría de la gente que piense igual, pero si activo, va a suceder. Entonces en MECA pasa un poco eso, es democrático pero si somos 5 en las reuniones, la acción gana. En Mandril pasa lo mismo, si querés hacer algo y lo hacés, lo hiciste, punto. Todo eso trabajando de un lado que alrededor tuyo no hay gente que va a hacer algo totalmente distinto.”

De esta manera, vemos que en MECA se mantiene una organización horizontal y, basándose en el principio de legitimidad de que quien participa y trabaja tiene el derecho a proponer, se establecen liderazgos pero sin formar relaciones jerárquicas.

Por otro lado, a lo largo de las diferentes entrevistas los referentes señalaron que desde los inicios del movimiento, existieron distintos lapsos de tiempo en que dejaron de juntarse y trabajar por los objetivos de MECA. La falta de tiempo y la magnitud de las tareas asignadas, fueron los factores causantes de estos períodos de inactividad. Frente a esta situación, el camino que se eligió fue ampliar la red de miembros, para contar con “ideas y energía nueva”. Al respecto, Laura de Casa Brandon, comentaba:

“En un momento hubieron tantas cosas para hacer que nos abrumamos y nos dejamos de reunir, “esta semana no, esta semana no”, (...) MECA estuvo parada como seis meses, porque nos otorgamos tanta responsabilidad, que ninguno pudo cumplir sus objetivos. Entonces dijimos, son todos importantes, necesitamos más cabezas pensando y más manos haciendo. Ahí alguien tiró la idea de que cada lugar apadrine o amadrine algún otro nuevo, entonces fuimos a charlar y así se fueron incorporando nuevos centros.”

Sin embargo, el funcionamiento de una red también puede verse afectado por el rápido crecimiento en la cantidad de miembros y la dificultad que conlleva gestionar la participación de los mismos.⁷³ En el caso de MECA, uno de sus integrantes señalaba que si bien la aparición de nuevos espacios que querían sumarse al movimiento era una señal positiva, si no contaban con la capacidad para organizar y articular el trabajo, no se podía aprovechar el aporte de estos nuevos miembros.

Una alternativa que se encuentra en muchas redes culturales para resolver el incremento de la cantidad de miembros, es la de generar al interior de subredes especializadas para facilitar la circulación de la información así como la toma de decisiones. En este sentido en MECA,

⁷³ Si bien con las nuevas tecnologías de comunicación las redes pueden mantener la interacción entre los nodos en cualquier momento y desde cualquier lugar y así expandir su alcance, como plantean Brun, Tejero y Canut Ledo en el caso de las redes culturales se necesita que “con cierta frecuencia los miembros de las redes se encuentren para alimentar las relaciones de confianza necesarias para desarrollar acciones de cooperación.” (Brun et al., 2008: 83)

como señalamos en el Capítulo 2, a partir del crecimiento del movimiento se realizó una reestructuración de la organización original, con nuevas comisiones internas con encuentros semanales sobre áreas específicas (legales, logística, producción, comunicación, nuevos espacios y gestión de los espacios actuales) y con el mantenimiento de los encuentros quincenales del movimiento en su conjunto. En relación a esto, Nahuel de Casa Presa comentaba:

“Estoy seguro que le costaría un montón que faltaran ciertas personas a la organización, pero, como a cualquier organización. Las decisiones se toman entre todos, se van charlando las cosas, generalmente no hay muchos tires y aflojes en las decisiones. Es como las comisiones laburan, se va informando, nos mantenemos todos al tanto, y es una cuestión de apoyo también al laburo que está haciendo el otro, respetando la autonomía de estar laburando así.”

En este apartado hemos visto cómo las diferentes vicisitudes detalladas sobre la organización, ya sea en relación a la viabilidad o no de liderazgos en MECA o la posibilidad de gestionar la participación de nuevos miembros, han sido comprendidas o resueltas desde la misma red. Son las propias características de flexibilidad, adaptabilidad y capacidad de supervivencia de las redes las que permiten a estas organizaciones superar los obstáculos y adecuarse a las situaciones y contextos cambiantes, constituyendo una ventaja frente a las formas menos flexibles de las instituciones estatales.

5.4 Desafíos y visión a futuro

Con la sanción de la Ley de Centros Culturales, la principal meta que se había establecido el movimiento MECA se vio alcanzada. Tal como mencionamos, el trabajo del colectivo se centra actualmente en lograr la efectiva implementación de la misma y en la presentación de la Ley de Fomento, que la consideran como un complemento básico para que la Ley de Centros Culturales tenga una aplicación garantizada y sustentable en el tiempo.⁷⁴

Si bien estos dos proyectos que mencionamos mantienen a los centros miembros trabajando en conjunto, se hace presente la pregunta que, desde los inicios del colectivo, se encuentra circulando: ¿continúa MECA después de la ley?

En las distintas entrevistas realizadas, este interrogante aparecía, especialmente ante el señalamiento de las diferencias existentes entre los espacios que conforman el movimiento,

⁷⁴ Hemos desarrollado el alcance de esta ley en el apartado 4.2 del Capítulo 4.

que en ocasiones afectaban el alcance de consenso en la toma de decisiones. Sin embargo, queremos señalar que una característica de estas formas de organización, es estar compuestas por miembros que, aunque muy diferentes entre sí, operan en el mismo ámbito y tienen intereses comunes sobre los cuales trabajar. Como señala Yúdice, “se trata de la creación de sistemas de cooperación para lograr objetivos específicos que no definen la totalidad de actividad de los actores reticulados.” (Yúdice, 2003:12)

A pesar de las diferencias mencionadas, la mayoría de los referentes consultados sobre el futuro de MECA, coinciden en la necesidad de continuar con el colectivo y manifiestan que el desafío se encuentra en definir un nuevo rol para el movimiento dentro de la escena cultural porteña. Por ejemplo, “Pancho”, de Multiespacio Pasco sostenía:

“El desafío en MECA es encontrar puntos en común. En común ahora es el tema de la ley, después también estamos buscando que haya una ley de fomento. Pero el desafío es continuar más allá de la ley (...). Ha habido un cruce entre espacios más partidarios que otros, pero queda un desafío de ser más heterogéneos todavía. Cuesta sostenerse en el tiempo pero el desafío es ese, encontrar puntos en común para articular políticas en común, después cada uno programa lo que quiere, funciona a su manera, pero la idea de estar en contacto es muy importante.”

Por su parte, Sebastián de Teatro Mandril, comentaba al respecto:

“Un par de veces tuvimos la charla, después de que salga la ley, ¿qué es MECA? ¿Sigue existiendo? La idea es que sí, hay una idea general entre todos que MECA tiene que ser un organismo que vigile, desde un lado bueno, que esté al tanto de qué está pasando con la cultura a nivel bandas, música, teatro, y es un rol que está bueno tener desde MECA.”

La intención de mantener la conexión entre los centros, que se logró establecer a lo largo de estos años de trabajo por la ley, es otro de los objetivos que los miembros de MECA señalan para el futuro de la organización. Pretenden conservar ese espacio de pertenencia donde encontraron apoyo de pares, recomendaciones para enfrentar las inspecciones, compartieron datos de bandas, artistas y proveedores.

También, al pensar en el futuro de la organización algunos miembros del colectivo retomaron la idea de constituir una red a nivel federal, planteada en la etapa fundacional de MECA por la referente de un centro de Bahía Blanca. Señalan como ejemplo a seguir la experiencia vecina de *Fora do Eixo*, que se estableció a nivel nacional como un colectivo que impulsa desde el activismo cultural una transformación sin precedentes en Brasil, con iniciativas disruptivas tales como un sistema de trueque de servicios que permite a pequeños colectivos artísticos “vivir” de su arte y talento. (Ciudadanías X, 2015)

Por otro lado, existieron referencias al lugar generacional de los miembros de MECA y al futuro de los mismos como actores activos dentro de la política. Al respecto, Nahuel de Casa Presa, señalaba:

“Si el día de mañana vamos a estar nosotros haciendo un montón de cosas, nuestra generación, que a nuestra edad, estemos laburando en esto desde ahora está buenísimo. Ojalá que el día de mañana alguno de los de MECA sea diputado, y eso surge de laburar y de incluirnos en eso.”

Otros referentes partieron de la importancia de los logros obtenidos, para pensar el colectivo a futuro. Desde el reconocimiento de haber sido parte de un hecho que consideran “histórico”, de haber propuesto una “ley tiene que durar 100 años, porque esta es la ley que le sirve a todos y todas”, plantean que el movimiento debe tomar mayor relevancia en la definición de acciones en el campo cultural, porque entienden que quienes gestionan día a día los espacios, son quienes conocen las necesidades, dificultades y pueden proponer las alternativas y soluciones más adecuadas para las distintas situaciones que se presenten.

Sobre esta propuesta acerca del futuro de MECA, nos parece adecuado retomar las reflexiones de George Yúdice, que considera que se deben fomentar la generación de redes desde las políticas culturales estatales, pero sin injerencia sobre la gestión de las mismas: “Más que catalizadores de redes, las secretarías y otras instituciones culturales podrían dar asesoría, apoyo, etc. De esa manera se permitiría que el protagonismo de la acción cultural provenga de la sociedad civil misma.”(Yúdice, 2003: 13)

Consideraciones sobre MECA en tanto red cultural

Para finalizar este apartado, queremos destacar los aspectos relevantes de la organización de MECA en tanto red que, creemos, fueron de vital importancia para el crecimiento del colectivo y la consolidación de sus logros.

Uno de ellos se refiere a la posibilidad de instalar las reivindicaciones del movimiento en la agenda pública. Las demandas que el colectivo sostenía alcanzaron mayor visibilidad gracias al trabajo realizado en distintos niveles: tanto al interior del movimiento MECA como externamente con la asociación a distintas organizaciones culturales y el creciente apoyo de gestores, artistas y legisladores. A su vez, la posibilidad de difusión que otorgan las redes sociales contribuyó a sumar adhesiones al reclamo. Consideramos que la capacidad de conceptualizar la serie de demandas y necesidades de los centros, no hubiese sido posible

de manera independiente, sino que se logró a través del impulso generado por la conectividad entre los actores señalados.

Asimismo, a partir de los elementos que detectamos como característicos de la organización en red tales como la flexibilidad, la horizontalidad y la poca o nula burocratización, es que el colectivo MECA pudo acceder a las demandas de actores que se encuentran relegados de las estructuras tradicionales. Así se conformó un movimiento capaz de enfrentar situaciones y contextos adversos y de alcanzar la serie de objetivos comunes establecidos.

Por último, el aporte que consideramos necesario destacar de la organización que presenta MECA, es la posibilidad de conformar un ámbito de colaboración, en el que mediante relaciones horizontales y solidarias, los distintos espacios encuentran alternativas para viabilizar la gestión diaria de sus actividades y espacios. Este “emprendedorismo asociativo”, que los referentes de los centros destacan como uno de los beneficios de haberse articulado como red, también constituye una de las principales razones por la cual manifiestan que el movimiento debe continuar a futuro.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación nos propusimos dar cuenta de la emergencia, en la última década, de una gran cantidad de centros culturales en la Ciudad de Buenos Aires que presentan características similares en lo que refiere a sus prácticas de gestión y a la propuesta multidisciplinar de sus programaciones.

A fines del 2010, la unión de 16 de estos centros culturales alrededor del movimiento MECA, nos permitió consolidar el eje desde donde analizar el surgimiento de estos emprendimientos y la intervención del colectivo al interior del ámbito cultural porteño.

Para llevar a cabo este análisis, realizamos un recorrido histórico sobre las dinámicas del campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires, de manera de comprender el contexto de nacimiento de estas formaciones. Luego, abordamos las modalidades y particularidades de cada uno de los emprendimientos miembros de MECA así como indagamos sobre los aspectos, dinámicas y la serie de reclamos y propuestas expuesta por el colectivo.

A partir de desarrollar esta suma de elementos consideramos necesario, para concluir la investigación, retomar algunos de los cuestionamientos iniciales de forma de aportar una serie de observaciones referidas al surgimiento de los espacios, la propuesta de intervención cultural de MECA, su funcionamiento en tanto red y su visión de futuro.

Un acercamiento a las causas

Dentro de las preguntas que realizamos al iniciar la investigación, una de ellas aludía al momento histórico y las causas de la emergencia de los centros culturales en la escena porteña. A raíz de este interrogante, a lo largo del trabajo, nos propusimos describir los procesos y políticas culturales que acontecieron en la Ciudad de Buenos Aires en las últimas décadas, de manera de lograr una mayor comprensión sobre el contexto.

Esta historización nos permitió detectar y comprender algunos de los hechos y procesos que influyeron en el surgimiento de los espacios que conforman MECA, los cuales agrupamos a continuación en tres ejes. El primero se refiere a las relaciones que los centros del movimiento mantienen, en lo que hace a sus modos de funcionamiento y gestión, con las formaciones culturales y artísticas que emergieron a fines de la década del 90' y principios del milenio, en el marco de la crisis económica, social e institucional que atravesó el país. El segundo de los aspectos, que creemos incidió en la conformación del fenómeno, se centra en las

consecuencias simbólicas y materiales que la tragedia de Cromañón tuvo en la escena cultural de la Ciudad de Buenos Aires, entre las que se destacan el incremento de controles e inspecciones sobre ciertas prácticas y centros culturales, y la concientización generada entre los productores acerca de la responsabilidad que detenta la gestión de un espacio. El tercero de los puntos hace foco en la lógica de la mayoría de las políticas culturales porteñas de los últimos años que, priorizando las acciones de carácter masivo, desestima las iniciativas de perfil autogestivo que se desarrollan al interior de los barrios.

Estos lineamientos no pretenden agotar la suma de cuestiones que explican el surgimiento y las propuestas que definen a los centros de MECA, sino que apuntan a dar cuenta de las interrelaciones y dinámicas que se dan dentro del campo cultural en un período histórico determinado.

En relación al primer eje que planteamos, nos interesa señalar la relación que se establece entre los centros pertenecientes a MECA con aquellos surgidos a partir de la crisis del 2001. Consideramos que estos últimos configuran un antecedente que influyó en la emergencia de la serie de espacios culturales que nacieron después de Cromañón, tanto por la cercanía histórica como por el tipo de propuesta que llevan adelante. Sin embargo entendemos que ambas formaciones culturales mantienen diferencias, debido al peso e incidencia que los contextos y acontecimientos históricos tienen sobre la identidad y los fundamentos de los distintos proyectos.

Sobre este aspecto, Ana Wortman (2015) analiza cómo, a diferencia de las generaciones de los 70', donde lo político solía direccionar la mayoría de las propuestas, o del mencionado antecedente de fines de la década de los 90', donde las iniciativas provenían de la emergencia generada por la crisis, los proyectos de la última década parecen encontrar su sentido en el universo cultural. Sostenidos por un ideario en el que la cultura se constituye como un modo o estilo de vida, los centros de MECA, aún sin presentar apuestas estéticas o políticas homogéneas, consolidan propuestas sólidas de intervención en la sociedad.

Con respecto al segundo de los ejes que mencionamos, destacamos las implicancias que la tragedia de Cromañón sucedida en diciembre de 2004 tuvo dentro del campo político y cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Entre sus múltiples consecuencias, este hecho desembocó en la resignificación de prácticas y valores, especialmente, en aquellos que circulan en torno a los espacios autogestivos. Esto se manifiesta en la denominación de los productores culturales, los cuales se definen como "herederos de Cromañón", dando cuenta

de la responsabilidad que implica gestionar un espacio y garantizar la seguridad de los asistentes. Como contrapartida, el crecimiento de controles, multas y clausuras por parte de organismos estatales suscitó la conformación de agrupaciones como MECA, que reivindican los derechos de los espacios y denuncian los excesivos controles que sufrieron a partir de la tragedia, calificándolos como una “censura” a la cultura alternativa.

En la serie de denuncias que realiza el movimiento, también confluyen críticas acerca de las propuestas centralizadoras llevadas a cabo desde el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, aspecto que constituye el tercero de los ejes mencionados. El fomento de festivales, eventos, y polos de alcance masivo en desmedro de iniciativas en zonas barriales, no sólo profundiza la concentración de las propuestas culturales, sino que desconoce la cantidad y pluralidad de actores que desarrollan propuestas autogestivas. Este desinterés por fomentar las iniciativas en los barrios, fue el foco de uno de los reclamos más fuertes de distintos colectivos de la escena independiente.

La serie de puntos desarrollados nos conducen a reflexionar sobre la dinámica y el surgimiento de los espacios del colectivo, comprendiendo, al decir de Williams, como todo proceso social se caracteriza por las complejas interrelaciones que existen entre los movimientos y tendencias de diferentes momentos históricos. Vemos, como en la formación de estos espacios culturales, confluyen tanto elementos de formaciones anteriores como nuevas significaciones que emergen a partir de los sucesos y problemáticas del presente.

Multidisciplina y descentralización

En el planteamiento de la investigación también nos propusimos indagar sobre los principales aportes que el movimiento MECA realiza al campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Luego de analizar detalladamente la naturaleza de su oferta cultural y de explicitar la serie de reivindicaciones acerca del reconocimiento y fomento de sus prácticas, concluimos en que hay dos elementos centrales que distinguen la propuesta llevada a cabo por el colectivo: la descentralización cultural y el carácter multidisciplinar de sus programaciones y actividades.

En lo que refiere al primero de estos aspectos, en el Capítulo 3 del presente trabajo, dimos cuenta que los 16 centros que conforman MECA se distribuyen en un total de diez barrios porteños. Si bien el movimiento sólo representa una pequeña muestra de los centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires, se demuestra una tendencia de los espacios autogestivos a emplazarse en barrios alejados de las zonas céntricas. En tal sentido,

consideramos que la apertura de espacios en zonas barriales permite incorporar áreas antes relegadas y contribuir al proceso de desconcentración de la oferta artística que, en lo que refiere a salas de cines, teatros, museos y galerías de arte, se encuentra, desde hace décadas, agrupada en las zonas centro y norte de la Ciudad de Buenos Aires, limitando o dificultando el acceso de gran parte de la población a bienes culturales.

Impulsar el proceso de descentralización es uno de los puntos más defendidos por el colectivo, que se evidenció en la reciente Ley de Centros Culturales, en donde se establece la ampliación y flexibilización de la zonificación establecida. Debido a que la mayoría de estos proyectos se emplazan en casas o inmuebles similares, la limitación de establecerse en zonas residenciales perjudicaba de forma notable los emprendimientos destinados a promover la actividad barrial.

El segundo de los aspectos que creemos distintivo de la propuesta de intervención cultural de MECA, es el perfil multidisciplinar que caracteriza a su programación y oferta artística.

Desde sus inicios, el movimiento denunció la suma de etiquetas con las que la jurisdicción porteña condicionaba el tipo de actividad que podía desarrollarse dentro de los espacios. Según sus representantes, la situación se generaba por la inexistencia de una figura legal que contemplara la especificidad de su actividad, la cual terminaba siendo categorizada en figuras legales que no respetaban ni identificaban la multiplicidad de disciplinas que tenían lugar en los locales culturales.

Consideramos que la incorporación de la nueva definición de centro cultural a la ley impulsada por el colectivo, constituye uno de los mayores logros del proyecto cultural del MECA, ya que implica el reconocimiento de la propuesta multidisciplinar de los espacios. Aunque la Ley de Centros Culturales no se encuentra formalmente aplicada, la aprobación e incorporación del término valida buena parte de su debate en torno a la identidad de su propuesta y a la incidencia tanto de los espacios como del propio movimiento al interior del campo.

A su vez, queremos destacar brevemente que el carácter multidisciplinar que define a los espacios promueve e incorpora una serie de dinámicas que nos parece importante, sino desarrollar, por lo menos señalar para esbozar algunas observaciones.

Tal como hemos explicitado en capítulos anteriores, la programación de los centros apuesta a menudo al encuentro de distintas disciplinas y a la exploración entre expresiones artísticas.

En líneas generales, las iniciativas que tienden a fusionar lenguajes también proponen un cambio en la disposición espacial de los elementos de la escena y en la relación que los artistas establecen con el público presente. Estos aspectos, que se encuentran en las *performances*, muestras y obras de teatro que se llevan a cabo en varios de los centros que conforman MECA, consolidan una propuesta que difiere de las modalidades tradicionales de contemplar un espectáculo. Al referirse al respecto, Ana Wortman señala cómo en los centros culturales hay una transformación de la puesta en escena del hecho artístico, que da lugar a la emergencia de nuevos sentidos, vínculos y sensibilidades alrededor de dicha práctica. Sin restringirnos únicamente a la actividad de los espacios que agrupa MECA, podríamos preguntarnos si los centros culturales autogestivos son hoy lugares de experimentación en donde pueden ponerse en juegos nuevas modalidades de expresión y de interacción entre los presentes.

Más allá de considerarlos procesos incipientes, consideramos entonces que tanto su aporte a la descentralización cultural como el perfil multidisciplinar de su propuesta artística, constituyen los dos aspectos más distintivos de la intervención que el colectivo realiza en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires y que acompañan la proclama del movimiento de consolidar una escena más plural y heterogénea. Cabe destacar, que ambas reivindicaciones están incorporadas a través de la Ley de Centros Culturales promovida por MECA y que, en caso de lograr su aplicación formal, tendrán consecuencias en la configuración del mapa cultural porteño.

Red y visión a futuro

A lo largo de esta investigación también nos propusimos indagar sobre las particularidades de la organización de MECA en tanto red, teniendo en cuenta la importancia de esta forma de organización para el movimiento y el alcance de sus principales objetivos. Partiendo de entender la relevancia otorgada a la red como forma de organización clave en las sociedades actuales, identificamos los aportes que la misma otorgó al desarrollo del colectivo.

El primero de los aportes de las redes que reconocimos en el caso del movimiento MECA, es la posibilidad que este modo de organización ofrece para incorporar nuevos actores, informaciones y demandas a las organizaciones sociales. Es así, que la conformación de MECA como un movimiento asociativo permitió a distintos centros autogestivos -que se encontraban por fuera del circuito oficial y comercial-, consolidar en un discurso las problemáticas que los reunían, las demandas que solicitaban al Estado y las soluciones que

ofrecían. Mediante el trabajo como red tanto al interior de MECA, como externamente con la asociación a distintos actores del campo cultural, el colectivo logró instalar sus reivindicaciones en la agenda pública.

El segundo aporte distintivo que identificamos de la organización del movimiento como red, es la conformación de un espacio de cooperación que contribuye a las mejoras en la gestión de la producción cultural de los centros. La generación de ámbitos de pertenencia basados en vínculos solidarios y horizontales, se conforma como un gran aporte para los espacios y su propuesta de intervención en el campo cultural. Ya sea por el acompañamiento generado en los procesos de inspecciones y clausuras, por la apertura para compartir espectáculos y artistas o por la posibilidad de optimizar recursos y economizar esfuerzos en la gestión diaria de los centros, los miembros del colectivo comparten este entendimiento del gran beneficio que constituyó el hecho de haberse agrupado en un movimiento.

Estos dos aportes del funcionamiento de MECA en tanto red, no constituyen la totalidad de los beneficios derivados de esta forma de organización. Sin embargo, decidimos retomarlos porque creemos que están ligados con el proceso mediante el cual el movimiento logró constituirse, y reivindicar sus reclamos en la escena pública.

Por otro lado y para finalizar, nos gustaría desarrollar brevemente uno de los interrogantes que fue creciendo en la medida que realizamos la investigación, referido a las expectativas de futuro sobre el movimiento MECA y a su posibilidad de afianzarse como un actor dentro del campo cultural.

Si bien dimos cuenta del crecimiento del movimiento en todos estos años, tanto interna como externamente, consideramos que existen algunos aspectos que podrían influir en la continuidad del mismo. Estos se refieren a las diferencias en lo que respecta a las estructuras, formas de gestión y propuestas artísticas de los centros de la organización que, en ocasiones, parecerían minar los acuerdos al interior del colectivo. Además, el trabajo por la implementación de la Ley de Centros Culturales, se constituyó desde el inicio como el objetivo central del movimiento y por momentos, parecería abarcar todas las posibilidades de acción del mismo. Por estas cuestiones, en la medida que fuimos avanzando en la investigación, nos preguntamos: ¿existe MECA después de la ley? ¿Logrará el movimiento actualizar sus metas y mantenerse como un referente de la escena cultural independiente?

Para responder a estos cuestionamientos, identificamos algunos aspectos sobre el reconocimiento que los integrantes de MECA tienen acerca del camino recorrido. La mayoría encuentra que la conectividad es uno de los mayores logros adquiridos y pretenden sostener esta vinculación a futuro. De hecho, varios representantes apuestan por la conformación de una red, ya no a nivel local, sino nacional. La intención que manifiestan, tomando como referencia la experiencia de la red brasileña *Fora do Eixo*, es la de constituir una red de redes de productores culturales y espacios autogestivos a nivel federal.

Otro de los desafíos que los representantes de MECA señalan para el futuro de la organización, es la definición de los puntos comunes entre los miembros para plantear nuevas metas y objetivos a desarrollar. Algunos de ellos manifiestan que el accionar del movimiento debe estar orientado a participar e intervenir en las decisiones de diferentes políticas culturales de la Ciudad que se vinculen a sus prácticas, debido al conocimiento que poseen en tanto gestores de espacios artísticos.

En el desarrollo de estos puntos, se encuentran algunas de las visiones que, al interior de MECA, predominan sobre el futuro del movimiento. En nuestra opinión, así como alcanzaron consensos para trabajar en conjunto por la Ley de Centros Culturales, consideramos necesario que en los próximos pasos que realicen como movimiento, se identifiquen objetivos que respeten la heterogeneidad de centros que conviven al interior del mismo. A su vez, creemos que sería esencial la implementación efectiva de la ley en la Ciudad de Buenos Aires para consolidar el logro alcanzado y poder proyectar sus acciones a partir de un escenario con reglas claras.

Para concluir, queremos destacar un aspecto relacionado a MECA y a la conformación de redes culturales. El hecho de que las reivindicaciones logradas por el movimiento hayan emergido de demandas de actores sociales que no tienen especial representatividad ni incidencia en las instituciones tradicionales, nos conduce a pensar el rol que tienen las redes de las sociedades actuales. Frente a esto, nos preguntarnos, si es posible que a futuro, gracias a la consolidación y proliferación de las mismas, existan cada vez más acciones culturales que provengan de las necesidades de la sociedad civil: “de ahí la necesidad de políticas públicas, y ya no sólo públicas sino también del sector empresarial y del tercer sector, para el fomento de redes que puedan suministrar las mil y un necesidades que emergen en nuestras sociedades cada vez más complejas y al parecer caotizantes.” (Yúdice, 2003: 3)

BIBLIOGRAFÍA

ALEM, Beatriz (2005), *Discontinuidad: un modelo de política cultural* en Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura, N°1, Buenos Aires.

ALVARADO, Sara Victoria; VOMMARO, Pablo (compiladores) (2010), "Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)", Homo Sapiens Ediciones, Rosario.

BOURDIEU, Pierre (2007), "El sentido práctico", Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
BRUN, Javier (dir); TEJERO, Joaquín Benito; CANUT LERO, Pedro; (2008) "Redes culturales. Claves para sobrevivir en la globalización", Cultura y Desarrollo, número 8, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid.

BRUNNER, José Joaquín,(1985) "Políticas culturales para la democracia"; FLACSO – Material de Discusión; No.69, Chile.

CASTELLS, Manuel, (2006) "La sociedad red: una visión global", Alianza Editorial, Madrid.

CABRERA, Candela; FERNÁNDEZ, Ana María (2012), *El campo de la experiencia autogestiva: las fábricas recuperadas en argentina* en Revista Sujeto, Subjetividad y Cultura, N° 4, Escuela Psicología UARCIS, Santiago de Chile.

CONDE, Mariana (2005), *Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos* en Revista Argumentos, Buenos Aires.

CORTI, Berenice (2008), *La cultura tutelada. Gestión y políticas culturales de la música de la Ciudad de Buenos Aires*, en la V Jornada de Investigación en Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, Buenos Aires.

CUBEROS, Javier; ESTRAVIS BARCALA; Julio César, ROSSI, Guillermina; SINGERMAN, Magalí; ZAPATA GALLAGHER, Camila (2012), *Las dinámicas de un espacio cultural independiente en la Ciudad de Buenos Aires: el Club Cultural Matienzo*, Centro de Estudios Culturales de Club Cultural Matienzo.

DEL CARMEN, Julia (2009), *De qué hablamos cuando hablamos de autogestión? : Experiencias de Autogestión: una descripción y un acercamiento a la práctica autogestiva*, Trabajo final de grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

ESTRAVIS BARCALA, Julio César (2013), *Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes'. Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires*, en las Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo, Mendoza.

ESTRAVIS BARCALA, Julio César (2014), *El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la Ciudad de Buenos Aires (2008-2013)*, Maestría en Ciencias Sociales 2012 - 2014, Universidad Nacional General Sarmiento.

FOURNIER, Marisa; VÁZQUEZ, Gonzalo (2006), "Experiencias y aprendizajes en la construcción de otra economía. Estudios sobre emprendimientos socioeconómicos asociativos" del Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1987) "Políticas Culturales en América Latina", Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; URTEAGA CASTRO POZO, Maritza (coordinadores) (2011), "Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes", Fundación Carolina, Madrid.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2012), "Jóvenes, Culturas Urbanas, y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música", Editorial Ariel, Barcelona.

GAMARNIK, Gamarnik; Evangelina Margiolakis (2005), *El Centro Cultural Ricardo Rojas: del underground a la profesionalización de la cultura* en Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura, N°1, Buenos Aires.

HUDSON, Juan Pablo (2010), *Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión* en Revista Mexicana de Sociología 72, N° 4.

IBARRA, Hernán (2010), *Las cambiantes concepciones sobre de las políticas culturales* en Revista Ecuador Debate, Quito.

MANGONE, Carlos (2005), *Algunos aspectos de las políticas culturales*, en Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura, N°1, Buenos Aires.

MASTRINI, Guillermo; BOLAÑO, César (editores) (1999), "Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación", Editorial Biblos, Buenos Aires.

MARGULIS, Mario (2014), *Políticas culturales* en "Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales", Biblos, Buenos Aires.

MIGUEL, Paula (2011) *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010* en RUBINICH, Miguel (editor) "Creatividad, económica y cultura en la Ciudad de Buenos Aires 2001 2010", Aurelia Rivera, Buenos Aires.

OSSWALD, Denise, (2009) *Espacios Culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo* en "Entre la política y la gestión de la cultural y el arte. Nuevos actores de la Argentina Contemporánea", Ana Wortman (compiladora), Eudeba, Buenos Aires.

PAIS ANDRADE, Marcela, (2011) "Cultura, juventud, identidad. Una mirada socioantropológica del Programa Cultural Barrios", Estudios Sociológicos Editora, Buenos Aires.

RABOSSI, Fernando (1999), *Acerca de la "cultura" en las políticas culturales* en Antropología y Ciencias Sociales; No 8

RAGGIO, Liliana (2013) *Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010*. Tesis de Doctorado en Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

RIFKIN, Jeremy (2000) "La era del acceso. La revolución de la nueva economía", Paidós Ibérica, Barcelona.

RODRIGUEZ LEMOS, Federico; SECUL GIUSTI, Cristian Eduardo (2011), *Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la primavera democrática (1983-1986)*, Tesis de grado, Facultad de Periodismo y Comunicación Social Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.

SEOANE, José, (2002) *La debacle neoliberal. Protesta Social y Crisis Política en Argentina* en ICONOS 13, Revista FLACSO - Ecuador, N°13

UHART, Claudia, MOLINARI, Viviana (2009) *Trabajo, política y cultura: abriendo espacios de producción material y simbólica* en “Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores de la Argentina Contemporánea”, Ana Wortman (compiladora), Eudeba, Buenos Aires.

WILLIAMS, Raymond (2009), “Marxismo y Literatura”, Los cuarenta, Buenos Aires

WOODSIDE WOODS, Julián, JIMÉNEZ LÓPEZ, Claudia, URTEAGA CASTRO POZO, Maritza (2011) *Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa* en GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord), “Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes”, Fundación Carolina, Madrid.

WORTMAN, Ana, (2002) *Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina* en “Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.” Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas.

WORTMAN, Ana, (2009) “Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores de la Argentina contemporánea”, Eudeba, Buenos Aires.

WORTMAN, Ana (2015 a), *Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos. Una vez más sobre los sentidos de la palabra cultura* en Transformaciones del campo cultural: políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos, Proyecto UBACYT, 0052/2004-2007

WORTMAN, Ana (2015 b) *Los centros culturales autogestionados, creatividad social y cultural*, Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

WORTMAN, Ana, (2015 c) *Los jóvenes: actores de la cultura emergente de Buenos Aires* en Voces en el Fénix, número 51, año 6, Buenos Aires.

YÚDICE, George (1999) *Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización*, Conferencia presentada en el Coloquio-Simposio: "Cultura y Transformaciones Sociopolíticas en Tiempos de Globalización" revisado 28 de febrero de 1999.

YÚDICE, George, (2002 a) "El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global", Barcelona, Editorial Gedisa.

YÚDICE, George, (2002 b) *Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social*, en "Pensar Iberoamérica - Revista de Cultura", Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la cultura, número 1, junio - septiembre de 2002, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a02.htm>

YÚDICE, George, (2003) "Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué?", Ponencia presentada en el Simposio Internacional *Políticas culturales urbanas: Experiencias europeas y americanas*, mayo de 2003, Bogotá.

FUENTES

"El rock popular. Recitales en Barrancas de Belgrano", Revista Pelo, febrero de 1984, <http://magicasruinas.com.ar/rock/rock-popular.htm> , consulta 10 de febrero de 2016

"Finaliza Buenos Aires No Duerme", La Nación, 2 de agosto 1988, <http://www.lanacion.com.ar/105505-finaliza-buenos-aires-no-duerme>, consulta 30 de abril de 2016

"Supernova, con brillo masivo", La Nación, 2 de agosto 1999, <http://www.lanacion.com.ar/148134-supernova-con-brillo-masivo>, consulta 28 de marzo de 2016

"Sin definición para la música en vivo", La Nación, 28 de octubre 2006, <http://www.lanacion.com.ar/853342-sin-definicion-para-la-musica-en-vivo>, consulta 25 de octubre de 2015

Carta de Red Cultural Boedo, Red Cultural Boedo, 2007, <http://redculturaboedo.com.ar/boedo.htm>, consulta 10 de noviembre de 2015

“Acá estamos y somos el futuro”, Nos Digital, 10 de diciembre de 2013, <http://www.nosdigital.com.ar/2013/12/15355/>, consulta 23 de mayo de 2016.

“Quiénes somos”, Casa Brandon, 2011 http://www.brandon.org.ar/brandon/quienes_somos/quienes_15.html, consulta 14 de septiembre de 2015.

“Sociedad: impulsan una ley para los centros culturales” 360 TV Digital, Youtube, 14 noviembre de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=oKRvkCW595Y>

“Entre la clausura y la falta de ley propia”, Comuna 3, 11 de agosto 2014, http://www.sintesiscomuna3.com.ar/amplia-nota.php?id_n=930

“Los espacios culturales independientes agitan por una ley”, Agencia Télam, 20 de noviembre de 2014, <http://www.telam.com.ar/notas/201311/41494-los-espacios-culturales-independientes-agitan-por-una-ley.html>, consulta: 8 de febrero de 2016

“Dos entrevistas sobre Fora do Eixo (Fuera de Eje)”, Ciudadanías X - Activismo cultural y derechos humanos, 6 de marzo de 2015. <http://www.ciudadaniasx.org/notas-y-entrevistas/dos-entrevistas-sobre-fora-do-eixo-fuera-de-eje/>

“La Legislatura porteña aprobó la ley de centros culturales”, Letra P, 1 de octubre de 2015, <http://www.lettrap.com.ar/nota/2015-10-1-la-legislatura-portena-aprobo-la-ley-de-centros-culturales>

“Tras las clausuras del gobierno porteño aprueban por unanimidad la ley de centros culturales”, 18 de diciembre de 2014 Canal, Youtube Audiovisual Telam, <https://www.youtube.com/watch?v=VWkidghLdSg>

“Movimiento MECA: “Estamos muy contentos por tener una ley de avanzada””, Portal Nueva Ciudad, octubre 2015, <http://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201510/21448-movimiento-meca-estamos-muy-contentos-por-tener-una-ley-de-avanzada.html>, consulta: 7 de mayo de 2016

“La legislatura porteña aprobó una ley para frenar las clausuras masivas del PRO a centros culturales”, Agencia Télman, octubre 2015, <http://www.telam.com.ar/notas/201510/122029-centros-culturales-clausura-ciudad-pro.html>, Consulta febrero, 2016

“Diagnóstico Cultura”, La Fábrica Porteña, 08 de abril de 2015, <http://lafabricaportena.com/cultura/diagnostico-cultura/#.V54oJusrLIU>, consulta 25 de mayo de 2016.

“Qué es”, Pagina web MECA - Movimiento de Espacios Artísticos y Sociales, <http://www.movimientomeca.com.ar/2011/02/que-es.html>, consulta el 19 de enero de 2014

“Documental - MECA - Centros Culturales de Bs. As. Dirección: Jesica Solina Moretti”, Youtube, 12 de julio de 2011, consulta 15 de marzo de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Z1fUTwYKHCw&feature=youtu.be>

Fora do Eixo, “Carta de Princípios” en <http://foradoeixo.org.br/>

FERNANDEZ, Diego Adrián “Regular la actividad cultural de la Ciudad de Buenos es una necesidades real”, Portal Caminado Buenos Aires, septiembre, 2014, <http://www.caminandobaires.com/2014/09/regular-la-actividad-cultural-de-la.html>, consulta: 9 de marzo de 2016

GALLART MONGÉ, Julieta, “Ampliando las voces del arte”, Diario Publicable, 9 de octubre de 2014, <http://www.diariopublicable.com/cultura/3043-ampliando-las-voces-del-arte.html>, consulta 10 de septiembre de 2015.

GUARINONI, Laura, “Para defender la cultura”, Página 12, 7 de septiembre de 2014, <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-250354-2014-07-09.html>, consulta 20 de agosto de 2015.

IACOPONI, Yanina, “Se clausura como política recaudatoria”, Diario Publicable, 18 de julio de 2014 <http://www.diariopublicable.com/politica/2696-se-clausura-como-politica-recaudatoria.html>, consulta 15 de diciembre de 2015.

YACCAR, María Daniela, “Una batalla interminable para sostener centros culturales”, Diario Página 12, 30 noviembre de 2013, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-30690-2013-11-30.html>, consulta 20 septiembre 2015