

Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires

Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas vigentes entre 2014 y 2015¹

*Children and youth orchestras in Gran Buenos Aires.
A descriptive study of the projects and programs
existing between 2014-2015.*

*Karen AVENBURG (Argentina) **

*Alina CIBEA (Rumania) ***

*Verónica TALELLIS (Argentina) ****

Recibido: 11/01/2017

Aceptado: 26/02/2017

Como citar este artículo:

Avenburg, K., Cibebe, A., y Talellis, V. (2017). Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas vigentes entre 2014 y 2015. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 2 (2), 13-57.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada de forma virtual en el Primer Congreso Internacional de Antropologías del Sur. Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 10 al 15 de octubre de 2016.

- * Doctora en Ciencias Antropológicas (UBA). Docente de la Univ. Nacional de Avellaneda. Grupo de Investigación Música e Inclusión (Univ. Nacional de Avellaneda). *Contacto: kavenburg@undav.edu.ar*
- ** Magister en Estudios Internacionales (U. de Viena) y Lic. en Ciencias Políticas (U. de Bucarest). Doctoranda en Ciencias Sociales (FLACSO-Argentina). Grupo de Investigación Música e Inclusión (Universidad Nacional de Avellaneda). *Contacto: acibebe@gmail.com*
- *** Profesora y Licenciada en Ciencias Antropológica (UBA). Grupo de Investigación Música e Inclusión (Universidad Nacional de Avellaneda). *Contacto: verohope@yahoo.com*

RESUMEN:

En las últimas décadas se han multiplicado en Argentina, como en el resto del mundo, las iniciativas que apuntan a lograr la inclusión, integración o transformación social a través de prácticas artísticas. Ejemplo de ellas son los proyectos de orquestas infantiles y juveniles. En el Gran Buenos Aires este tipo de propuestas existen desde fines de la década de 1990 y han proliferado generando un panorama que, a finales de 2015, llegaba a las 116 orquestas (36 ubicadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y 80 distribuidas en los Partidos del Gran Buenos Aires).

Si bien estas iniciativas tienen como denominador común la formación musical mediante la práctica orquestal y un enfoque en poblaciones en situación de vulnerabilidad, esto no implica una homogeneidad del conjunto de experiencias. El Gran Buenos Aires ofrece un escenario particular en cuanto a la existencia de diferentes proyectos y programas públicos, privados y del tercer sector, que a su vez despliegan diversas articulaciones entre sí. El objetivo de este artículo es presentar una descripción analítica de este campo, a partir de los datos relevados por el *Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión* de la Universidad Nacional de Avellaneda en el periodo 2014-2015.

PALABRAS CLAVES:

Orquestas infantiles y juveniles; Música; Inclusión social; Políticas culturales

ABSTRACT:

Over the last decades, several initiatives aiming to achieve social inclusion, integration or transformation through artistic practices have emerged in Argentina, as well as in the rest of the world. The projects for children and youth orchestras count among such examples. In the *Gran Buenos Aires* area this kind of initiatives appeared at the end of the 1990s and has gradually proliferated ever since. At the end of 2015 the panorama comprised of 116 orchestras, 36 of which were located in the *Autonomous City of Buenos Aires* and 80 in the *districts of Gran Buenos Aires*.

Even though these initiatives have in common the musical training through orchestral practice and the focus on populations in vulnerable situations, this multiplicity is far from being homogenous. The *Gran Buenos Aires* presents a particular scenario due to the numerous projects and programs that belong to the public, private and/or the third sector, and which in turn may articulate in multiple ways among themselves. This article presents an analytical description of this field, based on data collected in the

period 2014-2015 by the Research Group on Music and Inclusion, from the National University of Avellaneda.

KEYWORDS: *Children and youth orchestras; Music; Social inclusion; Cultural policies.*

Introducción

Existen numerosos proyectos de orquestas infantiles y juveniles a lo largo del mundo. Podemos mencionar por ejemplo los de Argentina (Fernández Calvo, s.f.; Wald, 2009a, 2009b y 2011; Vázquez, 2016; Villalba, 2010), Brasil (Majno, 2012), Chile (Garat Ly, 2010; Garrido Rivera, 2016; Velasco San Martín, 2009), Escocia (Allan, 2010), Italia (Majno, 2012), Sudáfrica (Devroop, 2008; Roy, Devroop y Getz, 2014) y Venezuela (Baker, 2014; Borchet, 2012; Majno, 2012; Uy, 2012)², entre otros. Aunque presentan muchas variantes, estos proyectos suelen coincidir en desarrollar la enseñanza musical a través de la práctica orquestal, enfocándose en poblaciones en situación de vulnerabilidad. Se trata de aquello que en la agenda pública se ha denominado inclusión, integración o transformación social.

En Argentina, este tipo de propuestas existen desde finales de la década de 1990 y han proliferado en los últimos años; sin embargo, el número total de orquestas que existen en el país se desconoce. El relevamiento realizado por el *Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión*³ ha encontrado, a fines de Noviembre 2015, un panorama de 116 orquestas que funcionaban tan sólo en el Gran Buenos Aires (GBA). Si bien el denominador común de estas iniciativas genera ciertas características afines, esto no implica una homogeneidad del conjunto de experiencias.

² Si bien existen diversas investigaciones sobre este tipo de iniciativas en diferentes regiones (remitimos a los autores arriba citados), no hallamos estudios similares al que presentamos en este trabajo.

³ Equipo interdisciplinario de investigación, radicado en la Universidad Nacional de Avellaneda, compuesto por investigadoras formadas y en formación de las áreas de antropología, ciencias políticas, gestión cultural, etnomusicología, pedagogía musical y periodismo. Este equipo incluye, además de las autoras de este artículo, a Elsa Martínez, Gabriela Barro Gil y Gladys Giliberti (con quienes hicimos el relevamiento inicial), y a Paula Vilas y Eugenia Amantía.

f

El objetivo del presente artículo es realizar un estudio descriptivo de este panorama, a partir de los datos relevados por nuestro equipo entre los años 2014 y 2015. Ante la falta de una sistematización de los datos existentes, buscamos poner de relieve algunas características que atraviesan este campo. Con esto queremos poner las bases que posibiliten futuros análisis de un área hasta ahora poco investigada desde una mirada panorámica. Al mismo tiempo, deseamos que nuestro aporte sea de utilidad no solo para el ámbito académico, sino también para el trabajo de los distintos actores sociales que cotidianamente gestionan y sostienen estos proyectos y programas.

Música, inclusión/exclusión social y políticas culturales

En la investigación que dio origen a este trabajo partimos de pensar en los proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles como espacios que articulan la música y la inclusión social. Los entendemos en tanto implementaciones de políticas culturales que efectivamente buscan intervenir en la producción de sentido de las sociedades en las que se insertan. Por eso ahondaremos en los conceptos de inclusión/exclusión social, música y políticas culturales.

El concepto de *exclusión social* fue desarrollado por la sociología francesa en los años '60 y, expandiéndose de forma progresiva a otras regiones, adquirió centralidad como problemática social (Belfiore, 2002; Castel, 1997; Fitoussi y Rosanvallon, 1997; Pérez Rubio, 2006; Villarreal, 1996). Aunque apareció como un concepto ligado principalmente a la dimensión económica, Belfiore (2002) observa que en la actualidad refleja el intento de reconceptualizar las desventajas sociales generadas en el marco de los cambios socioeconómicos propios de la postmodernidad y permite “ver la pobreza y la desventaja como multi-dimensional antes que meramente en términos de ingreso y egreso”⁴ (Belfiore, 2002, p.3). De esta forma, hablar de inclusión social como problemática que comprende pero excede la diferencia material, posibilita pensar en políticas públicas tendientes a la inclusión social que no se enfoquen únicamente en la dimensión económica. Sin descontar la innegable relevancia de esta última, no podemos

⁴ Cuando no se indica lo contrario, la traducción es nuestra.

desconocer las dimensiones sociales y culturales que son parte constitutiva de este fenómeno.

Se ha observado que desde fines del siglo pasado diversos organismos de gobierno y grupos comunitarios han puesto el énfasis en las contribuciones que pueden realizar las artes en la búsqueda de la inclusión social (Belfiore, 2002 y 2006). En ocasiones, se espera que los gestores culturales atiendan prioridades de otras áreas y validen su trabajo demostrando contribuir a la resolución de problemáticas de las agendas políticas más amplias –prevención del delito, fracaso escolar, entre otros– (Barbieri, Partal y Merino, 2011; Belfiore, 2006). Esto no es ajeno al hecho de que, como observa Raggio (2013), el reconocimiento de los derechos culturales es un campo aún en disputa respecto al contenido de dichos derechos y a la misma posibilidad de que ese reconocimiento se realice efectivamente.

Por su parte la *música*, es entendida por diversos autores como una manifestación cultural que no sólo consiste en estructuras de sonido sino también en los modos en que la gente hace, percibe y se refiere a ella, implica y a la vez forja relaciones sociales (ver autores como Frith (2001), García (2005), Vila (1996) y Pelinski (2000), para profundizar diferentes abordajes sociales en torno a la música). Diversos investigadores coinciden en que genera experiencias intensas en los participantes. Por ejemplo Feld (2001) observa que los sonidos se estructuran socialmente, vehiculizando significados de manera tal que comunican y encarnan sentimientos. Keil (2001), por su parte, sostiene que el poder de la música radica en “discrepancias participatorias” que implican una inmersión colectiva, un sentimiento de “mismidad”, una suerte de fusión con la música y con los otros participantes. Schutz (1977, p.108) encuentra que en la comunicación musical se genera una “relación de sintonía mutua” en la que “el ‘Yo’ y el ‘Tu’ son experimentados por ambos participantes como un ‘Nosotros’ como una presencia intensa”. Dentro de este marco teórico, consideramos a las orquestas como espacios de interrelación, de integración y de construcción compartida, y como campos propicios para la pluralidad (Muiños de Britos, 2010).

f

Adicionalmente, las iniciativas que articulan la práctica musical con una perspectiva social atenta a los problemas de la exclusión integran el campo de las *políticas culturales*, concebidas como intervenciones orientadoras del desarrollo simbólico de una sociedad (Bayardo, 2000). Retomando la definición de Néstor García Canclini (1987, p. 26), entendemos a las políticas culturales como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”. En este contexto el lugar del Estado es central, pues no hay régimen político sin estrategias que orienten el desarrollo simbólico de la sociedad, aun cuando no sean enunciadas en forma explícita (Olmos, 2008).

Sin embargo, el Estado no es el único agente que gestiona en el ámbito de las políticas culturales. Olmos (2008) identifica tres grandes grupos de *agentes sociales* que, a su vez, presentan heterogeneidad interna: el sector público, el sector privado y el tercer sector. El sector público incluye a las dependencias del Estado en sus diferentes niveles (nacional, provincial, municipal, comunal). El sector privado comprende a todas las instituciones con ánimo de lucro, aun cuando, como en los casos que analizamos, desarrollen también proyectos sin fines de lucro. Alfons Martinell (2000) incluye entre los agentes de las instituciones privadas a empresas, asociaciones privadas, profesionales, artistas⁵, industria y servicios. Por último, con el tercer sector nos referimos a lo que Martinell denomina “agentes de las instituciones sin ánimo de lucro”, tales como las fundaciones, asociaciones, ONGs, y otras agrupaciones, entre las que destacamos los grupos comunitarios y autogestivos.

Hay también diversas posibilidades de articulación entre los diferentes agentes: puede tratarse de *gestión única* (cuando un proyecto está gestionado por una sola institución, sea pública, privada o del tercer sector); pero también pueden generarse distintas modalidades de articulación entre dos o más agentes para la gestión de un

⁵ Sin duda depende del tipo de espacio que integren, pues los artistas pueden conformar instituciones privadas, pero también ONGs, grupos autogestivos, etc.



proyecto. Martinell (2000) denomina “gestión mixta” a los casos en los cuales actores provenientes de diferentes sectores (público, privado y/o del tercer sector) se articulan entre sí. Por otro lado, dentro del mismo sector público se pueden dar distintas formas de articulación en torno a dos ejes: el área de políticas públicas (cultura, educación, desarrollo social, etc.) y el nivel de administración (nacional, provincial, local). Por ejemplo, Olmos (2008) habla de “gestión integrada” cuando dos o más agentes públicos de distintas áreas de políticas públicas articulan dentro del mismo nivel de administración política (nacional con nacional, provincial con provincial, municipal con municipal, y también internacional con internacional). Para simplificar, en este análisis nos vamos a referir a las diferentes formas de articulación con el término genérico de *gestión articulada*⁶, sin hacer referencia a los roles de los actores involucrados ni a eventuales jerarquías en la toma de decisión. No obstante, como se verá, sí vamos a distinguir por sector, nivel y área.

Metodología

El rastreo realizado por nuestro equipo de investigación incluye información no sistematizada previamente, o no accesible, sobre diferentes características de los proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles que se desarrollan en el Gran Buenos Aires (GBA)⁷, Argentina (Avenburg et al., 2015a). La investigación en la que se basa este trabajo respondió a los siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los proyectos de orquestas infantiles y juveniles existentes en el Gran Buenos Aires? ¿Cuántos hay y dónde funcionan? ¿Cuándo se iniciaron? ¿De qué manera se articulan las distintas

⁶ En trabajos anteriores nos hemos referido a esta modalidad en términos de “co-gestión.” Preferimos reemplazar este término por el de “gestión articulada” para no hacer ningún tipo de sugerencias respecto a los términos concretos en que se realiza cada articulación.

⁷ Incluye la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los 24 Partidos del Gran Buenos Aires: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Esteban Echeverría, Ezeiza, Florencio Varela, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, Lomas de Zamora, Malvinas Argentinas, Merlo, Moreno, Morón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, Tigre, Tres de Febrero y Vicente López.



dependencias institucionales que implementan proyectos con características similares? ¿Qué objetivos se buscan? ¿Qué repertorios trabajan? ¿Qué poblaciones buscan incluir?

Tomamos aquellas orquestas que combinan la formación musical a partir de la práctica orquestal con un enfoque en poblaciones en situación de vulnerabilidad. La investigación se desarrolló durante 2014-2015 en el GBA y, como estrategia metodológica, integró:

- Rastreo de los sitios Web de diferentes organismos de gobierno (nacional, provincial y municipal), páginas web, blogs o redes sociales de proyectos, programas y fundaciones, y medios de comunicación tales como periódicos y revistas, entre otras.
- Entrevistas semi-estructuradas a responsables de los proyectos.
- Comunicaciones de forma personal, telefónica y/o electrónica con las municipalidades de los 24 partidos.

En el presente rastreo tomamos a las orquestas según sus propias modalidades de auto-identificación. Todos los interlocutores recibieron un cuadro con los proyectos de orquestas infantiles y juveniles en el GBA para corroborar los resultados preliminares y así verificar y corregir la información recabada, de una forma colaborativa y transparente.

Con todo este material se realizó una matriz de datos que identifica el escenario que existía en noviembre de 2015. Este recorte temporal tiene varias implicancias. En primer lugar, se muestran únicamente las orquestas que funcionaban en ese momento, sin incluir orquestas que funcionaron por un tiempo y luego se suspendieron. En segundo lugar, las descripciones de los respectivos programas y proyectos se refieren a características que tenían en ese momento, sin dar cuenta de eventuales modificaciones anteriores a esta fecha (por ejemplo cambios en la ubicación, en la formulación de los objetivos, en la articulación institucional, etc.). Por último, tampoco se reflejan los cambios registrados después de la fecha de cierre del rastreo. Actualmente nuestro equipo está en proceso de actualizar los datos e incluir también los coros infantiles y juveniles.



La matriz de datos está disponible en un formato interactivo en la página web de acceso libre y gratuito <http://musicainclusion.silk.co/> (Avenburg et al., 2015b). Para cada orquesta se especifican las siguientes variables: el nombre; la ubicación por partido o comuna y por barrio o localidad; el año de creación; la articulación institucional; los objetivos; el repertorio; la población destinataria; la sede; y los datos de contacto. Nuestra intención fue crear un dispositivo que permitiera que los resultados de esta investigación estuvieran a disposición no solo de la comunidad académica, sino también de un público amplio, incluyendo las instituciones gubernamentales, los gestores, los docentes, los coordinadores y las comunidades destinatarias de los proyectos o programas.

Descripción del panorama de orquestas

En el Gran Buenos Aires identificamos 116 orquestas que funcionaban en el 2015, de las cuales 36 estaban ubicadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y 80 en los Partidos del Gran Buenos Aires. Si bien el número de orquestas seguramente varió entre la finalización del rastreo y la elaboración de este artículo, hay una serie de observaciones que realizamos en base a los datos identificados que se mantienen vigentes en la actualidad.

Registramos un escenario particular en cuanto a la multiplicidad de instituciones y a las modalidades de articulación, lo que marca un panorama complejo y heterogéneo. Más allá de los puntos en común provenientes en parte del recorte realizado (enseñanza musical a través de la práctica orquestal, con un enfoque en poblaciones infantiles y juveniles que se encuentran en condiciones de vulnerabilidad), identificamos variaciones en torno a algunos temas recurrentes. En lo que sigue profundizaremos en estas dimensiones.

Empezamos por reiterar que se trata de un panorama existente a fines de 2015 (ver *Metodología*). Es por ello que empleamos el tiempo pasado al dar datos numéricos que pueden haber cambiado en el último año. Esto no significa necesariamente que los datos no se mantengan en la actualidad, sino que solo registramos su vigencia al cierre del rastreo. En los casos en que nuestras descripciones y consideraciones tienen vigencia más

f

amplia (en tanto exceden los datos numéricos), tales como las referentes a los nombres de las orquestas, las modalidades generales de articulación, los objetivos, la población destinataria o el repertorio, empleamos el tiempo presente. Es importante también aclarar que si bien buscamos realizar un rastreo exhaustivo, es posible que no hayamos alcanzado a conocer la totalidad de las orquestas existentes⁸. Es menester tener en cuenta que el presente trabajo se ha realizado en base a los datos hallados en el período señalado. Pese a que esto puede llegar a generar algunas variaciones, no atañe al panorama general en lo que hace a las características identificadas. Para una óptima comprensión del análisis presentado a continuación, recomendamos acompañar el texto de este artículo con la lectura de los datos publicados en la página <http://musicainclusion.silk.co/>.

1. Distribución de orquestas por partido/comuna⁹

En el Gran Buenos Aires hemos podido identificar 116 orquestas infantiles y juveniles que funcionaban a fines del 2015 en 21 de los 24 Partidos del GBA (80 orquestas) y en 9 de las 15 comunas de CABA (36 orquestas)¹⁰. Los partidos y las comunas donde no se identificaron orquestas, o para cuales no se encontraron datos disponibles hasta finales del 2015, son: Malvinas Argentinas, Merlo y Tres de Febrero, y las Comunas 2, 5, 10, 11, 12 y 14. Las *Tablas 1 y 2* organizan la información en cuanto a la cantidad de orquestas del GBA por partidos y por comunas, de acuerdo a las zonas geográficas donde están ubicados.

Se puede observar que tanto en los partidos del Gran Buenos Aires como en las comunas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la mayor la mayor concentración de este tipo de propuestas se encontraba a fines del 2015 en la zona sur (33 en la GBA y 21

⁸ Agradeceremos cualquier comentario en ese sentido, pues se trata de un proceso de actualización continua. En caso de tener alguna información pertinente pueden dirigirse a musicainclusion@gmail.com.

⁹ Una visualización de la ubicación de las orquestas en el mapa del GBA está accesible con el enlace directo <https://goo.gl/5Cvj4> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/gBkc59> para las orquestas de CABA. Sin embargo, cabe resaltar que el mapa es generado automáticamente por el software de *Google.Maps* según los datos existentes para las sedes de cada orquesta. Esto hace que la ubicación de una orquesta en el mapa a veces no sea completamente idéntica a su ubicación real.

¹⁰ Cuando una orquesta se haya iniciado en otra sede y luego mudado, indicamos la ubicación que tenía en el momento de cierre del rastreo (noviembre, 2015).

en CABA)¹¹. En GBA, podemos destacar que los dos partidos en los que hallamos el mayor número de orquestas son uno de zona norte (Gral. San Martín) y uno de zona Sur

Tabla 1. Número de orquestas en los Partidos del GBA, por partido (2015)

ZONA	Partido	Número de orquestas por partido
NORTE (23 orquestas)	General San Martín	11
	Jose C. Paz	1
	Malvinas Argentinas	Sin Datos
	San Fernando	1
	San Isidro	1
	San Miguel	3
	Tigre	5
	Vicente Lopez	1
OESTE (24 orquestas)	Hurlingham	5
	Ituzaingó	1
	La Matanza	8
	Merlo	Sin Datos
	Moreno	8
	Morón	2
	Tres de Febrero	Sin Datos
SUR (33 orquestas)	Almirante Brown	1
	Avellaneda	5
	Berzategui	4
	Esteban Echeverría	4
	Ezeiza	1
	Florencio Varela	11
	Lanús	1
	Lomas de Zamora	1
	Quilmes	5

Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>. Enlace directo a las visualizaciones interactivas relevantes: <https://goo.gl/QzKY9H> y <https://goo.gl/XIF0mv>.

¹¹ Recordando que el presente estudio pretende ser descriptivo, es pertinente señalar que la zona sur del GBA como de CABA son las que presentan mayores problemas de postergación social. Dan cuenta de ello los planes y acciones de gobierno cristalizados, por ejemplo, en la elección del lugar donde implementar la primera orquesta que se desarrolló en la Ciudad de Buenos Aires como parte del Programa Zonas de Acción Prioritaria, en el año 1998 (Antelo y Zanelli, 2004).



Tabla 2. Número de orquestas en CABA, por comuna (2015)

ZONA	Comuna (Barrios)	Número de orquestas por comuna
Norte y Noroeste (2 orquestas)	Comuna 2 (Recoleta)	Sin Datos
	Comuna 12 (Coghlan, Saavedra, Villa Urquiza y Villa Pueyrredón)	Sin Datos
	Comuna 13 (Belgrano, Nuñez, Colegiales)	1
	Comuna 14 (Palermo)	Sin Datos
	Comuna 11 (Villa Gral. Mitre, Villa Devoto, Villa del Parque, Villa Santa Rita)	Sin Datos
	Comuna 15 (Chacarita, Villa Crespo, Paternal, Villa Ortuzar, Agronomía)	1
Oeste (6 orquestas)	Comuna 3 (San Cristobal, Balvanera)	2
	Comuna 5 (Almagro, Boedo)	Sin Datos
	Comuna 9 (Parque Avellaneda, Liniers, Mataderos)	4
	Comuna 10 (Villa Real, Monte Castro, Versalles, Floresta, Vélez Sarsfield, Villa Luro)	Sin Datos
Centro y Micro Centro (7 orquestas)	Comuna 1 (Retiro, San Nicolás, Puerto Madero, San Telmo, Monserrat, Constitución)	6
	Comuna 6 (Caballito)	1
Sur y Centro-Sur (21 orquestas)	Comuna 7 (Flores y Parque Chacabuco)	3
	Comuna 4 (Boca, Barracas, Parque Patricios, Nueva Pompeya)	10
	Comuna 8 (Villa Soldati, Villa Riachuelo, Villa Lugano)	8

Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>. Enlace directo a las visualizaciones interactivas relevantes: <https://goo.gl/WceSTe> y <https://goo.gl/vMmXrL>.

(Florencio Varela), con 11 orquestas cada uno. En CABA, la comuna con mayor cantidad de orquestas identificadas es la Comuna 4, con un total 10 orquestas que funcionan en los barrios de Boca, Barracas, Parque Patricios y Nueva Pompeya. Le siguen las Comunas 8 (con 8 orquestas ubicadas en los barrios de Villa Soldati, Villa Riachuelo y Villa Lugano) y la Comuna 1 (con 6 orquestas en los barrios de Retiro, San Nicolás, Puerto Madero, San Telmo, Monserrat y Constitución).

Queda pendiente cruzar esta información con cartografías socio-económicas. En la actualidad estamos en proceso de hacer articulaciones con otros equipos de investigación con este fin. Por ende, en el presente estudio no profundizamos en la discusión de la ubicación concreta dentro de los partidos del GBA o de las comunas de CABA.

2. Denominaciones

Tanto los nombres individuales de las orquestas como las denominaciones grupales más amplias encierran ideas sobre las distintas conceptualizaciones, procesos, orientaciones políticas, modos de hacer y de actuar, entre otras. Por tal motivo creemos relevante destacar y señalar algunas de las denominaciones que consideramos de importancia a la hora de abordar el análisis de estas iniciativas.

En primer lugar encontramos una distinción entre "Proyectos" y "Programas" de orquestas. De acuerdo con los mismos actores, no es lo mismo en términos administrativos el marco de acción de un programa que el de un proyecto. En teoría un programa abarca un conjunto de proyectos bajo su órbita, mientras que un proyecto es más acotado en cuanto a las dimensiones que aborda. Sin embargo, esta salvedad no implica que no pueda darse también lo contrario. Por ejemplo, en la Ciudad de Buenos Aires existe en el área de Cultura un programa (el Programa Orquestas Juveniles) con una sola orquesta (la Orquesta Juvenil del Sur), mientras que en el área de Educación, también de CABA, está vigente un proyecto con 16 orquestas (el Proyecto de Orquestas Infantiles y Juveniles). De todos modos, entendemos la distinción en términos de forma y de instancias administrativas, formalismo que en ciertas ocasiones puede ser de suma importancia.

En segundo lugar notamos que, aunque ciertas expresiones pueden ser utilizadas generalmente de manera indistinta por los programas y proyectos de orquestas, a veces ellas pueden también estar indicando conceptualizaciones distintas. Este es el caso, por ejemplo, de los términos "orquestas infanto-juveniles", "orquestas infantiles y juveniles" y "orquestas-escuela". El término "orquesta infanto-juvenil" fue muy utilizado en un primer momento, pero desde algunos años se dejó de emplear (quizás por su asociación

f

con instancias jurídico-penales de la niñez). En los últimos años encontramos más frecuentemente la denominación "orquesta infantil y/o juvenil", lo que también permite destacar que la niñez y la juventud son etapas –y categorías– diferentes. Respecto a la denominación "orquesta-escuela," encontramos que la misma remite a una metodología de enseñanza-aprendizaje orquestal específica, que está empleada principalmente en el Programa Provincial de Buenos de Aires y se inspira en el modelo de 'El Sistema' de Venezuela¹².

En tercer lugar, observamos diferentes dinámicas en lo que refiere a modalidades de desarrollo a partir de una misma orquesta. Entre las orquestas que fueron desplegando varios niveles de formación (inicial, intermedio, avanzado), algunas veces estos niveles llegan a conformar orquestas distintas y otras veces se consideran niveles dentro de la misma orquesta¹³. Ejemplos del primer caso –varias orquestas ramificadas a partir de una orquesta inicial– son, entre otros, las de Florencio Varela (cuatro Orquestas-Escuela) o las de Lugano, Bajo Flores y Retiro en CABA. Ejemplos del segundo caso –una orquesta que contiene varios niveles– son las Orquestas-Escuela del Programa Provincial que funcionan en Gral. San Martín y en Hurlingham. Como dijimos, optamos por mantener la definición de los propios actores porque las delimitaciones entre orquestas son a veces borrosas.

Y, finalmente, nos referiremos brevemente a los nombres individuales de las orquestas. En general, notamos que las orquestas se identifican con nombres que remiten a distintas características de las mismas o de las comunidades donde desarrollan sus actividades. Por ejemplo abundan referencias a los barrios (Orquesta Barracas, Orquesta de Bajo Flores, Orquesta Sinfónica Infanto-Juvenil del Barrio Carlos Gardel, etc.), a los distintos géneros y estilos musicales abordados (Orquesta de Tango Guillermo Ferreyra de Florencio Varela, Orquesta Big Band de Jazz de Florencio Varela, Escuela de Música

¹² La misma línea metodológica es desarrollada en Argentina por la Fundación SOIJAr (Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina). Ver en <http://www.sistemadeorquestas.org.ar/>.

¹³ En virtud de las ambigüedades posibles a la hora de definir si estos desprendimientos dan lugar a una orquesta con varios niveles o a varias orquestas distintas, optamos –también aquí– por tomar la auto-identificación de las respectivas orquestas.

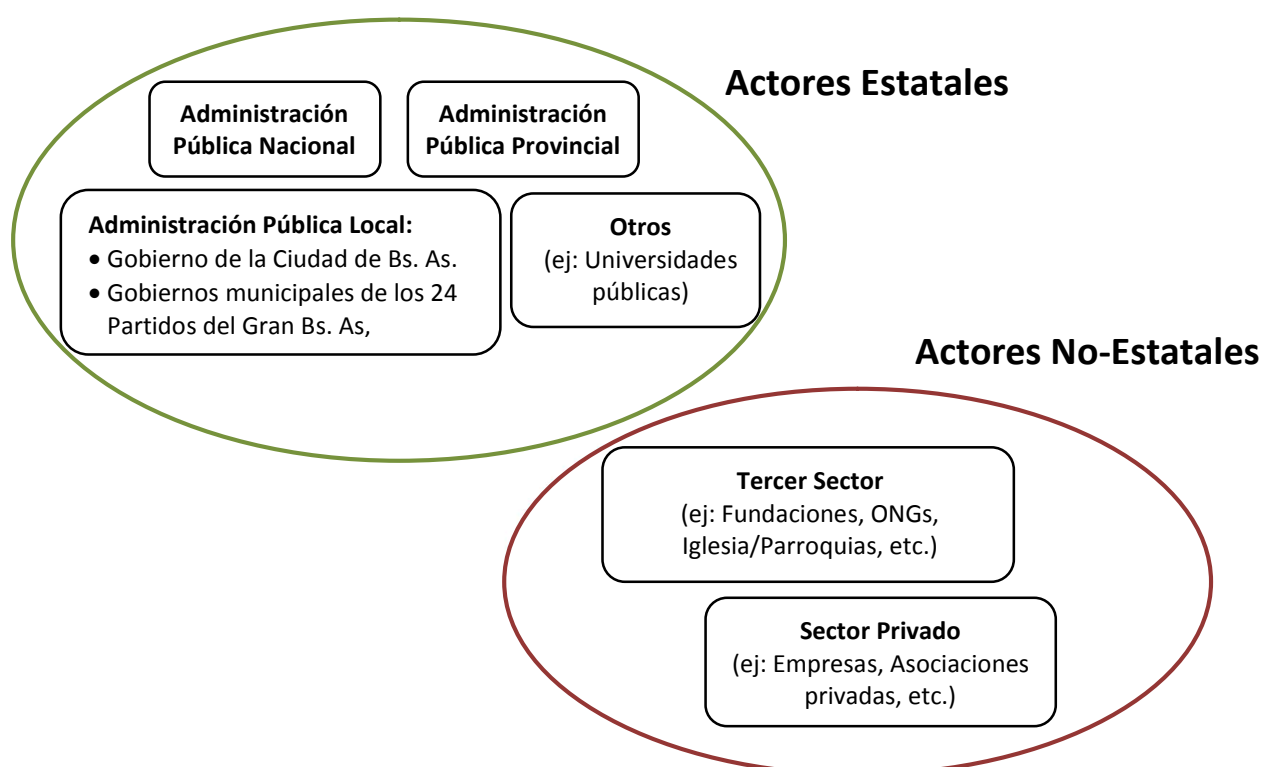


Clásica de Rincón de Milberg, Escuela de Música Latinoamericana Ricardo Carpani de Ricardo Rojas, etc.), así como a la pertenencia institucional (Orquesta de D.E. 13 Primaria, Orquesta de la Escuela N° 33 Independencia Argentina, Orquesta Capilla Virgen de Itatí, Orquesta Infantil y Juvenil de la SENNAF, etc.). Por último, notamos que algunas de las orquestas hacen referencia más o menos explícita a los objetivos que sustentan, como es por ejemplo el caso de la Orquesta Vamos Los Pibes de Villa Crespo en CABA (ver más en la sección de análisis sobre los objetivos).

3. Agentes sociales que gestionan los proyectos y programas de orquestas

En primer lugar, observamos que las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires están sustentadas por una variedad amplia de actores tanto del sector público, como del sector privado y del tercer sector (ver Figura 1).

Figura 1. Tipología de actores involucrados en la gestión de las orquestas infantiles y juveniles en el Gran Buenos Aires (2015)



Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>.

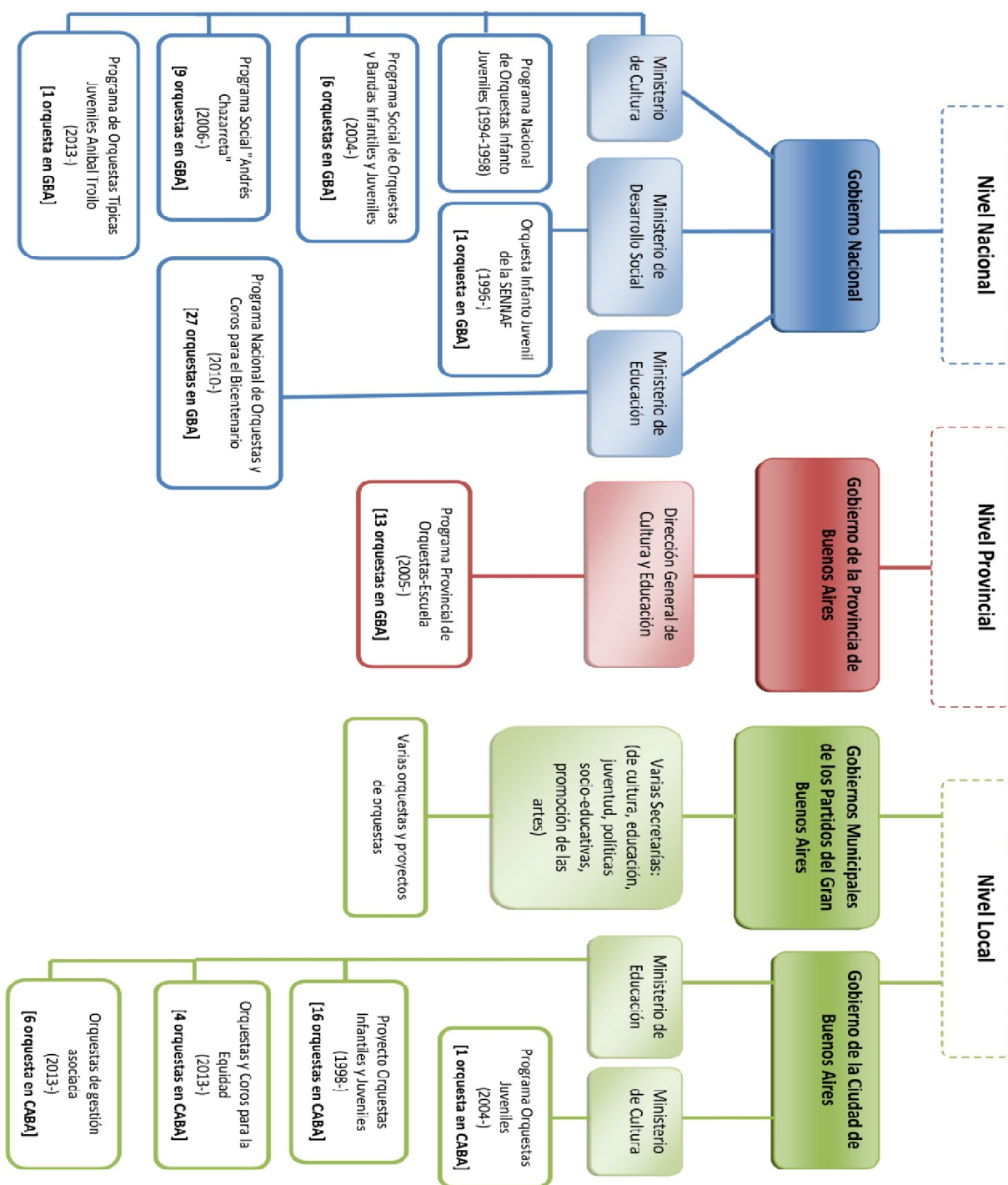
Sin embargo, la gran mayoría de las orquestas (108 orquestas, precisamente) estaba a finales de 2015 inserta en, o articulada de alguna forma con, 10 programas y proyectos estatales más amplios. Como se puede ver en la *Figura 2*, los mismos pertenecen a instituciones públicas de diferentes niveles administrativos (nacional, provincial o local)¹⁴ que se encuentran bajo dependencias de distintas áreas de políticas públicas (por ejemplo cultura, educación o desarrollo social).

En concreto, como se puede leer en la *Figura 2*, a finales de 2015 pudimos identificar cinco programas de orquestas infantiles y juveniles que se desarrollaban a *nivel nacional* (tres del Ministerio de Cultura, uno del Ministerio de Educación y uno del Ministerio de Desarrollo Social), uno a *nivel provincial* (Dirección General de Cultura y Educación), cuatro a *nivel del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires* (tres del Ministerio de Educación y uno del Ministerio de Cultura), y varios otros a *nivel municipal*. Entre los programas municipales podemos nombrar, por ejemplo, el Programa de Orquestas Infanto-juveniles de Tigre, el Programa de Orquestas Infantiles Municipales de Gral. San Martín o el Programa de Orquestas Infantiles y Juveniles de Esteban Echeverría, entre otros¹⁵. Además de sintetizar el universo de actores públicos involucrados en la gestión de los proyectos de orquestas del GBA, la *Figura 2* también registra el número de orquestas que funcionaban en el GBA a finales de 2015 en cada uno de los 10 programas y proyectos estatales. Dado que varias de las orquestas del GBA articulan con más de un actor estatal (ver la próxima sección sobre las modalidades de articulación institucional), en este gráfico se puede llegar a contar dos o hasta tres veces una orquesta, por cada proyecto o programa en el cual se inserta. Por lo tanto aconsejamos cautela en el manejo

¹⁴ Si bien reconocemos que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a partir de la Constitución de la Ciudad de Buenos Aires (sancionada en 1996), adquirió administrativamente un status Provincial, a los fines del presente trabajo se privilegiará el aspecto local (en tanto ciudad) por sobre el Provincial.

¹⁵ Notamos que en algunos partidos, aun cuando no se haya conformado formalmente un programa local, las orquestas funcionan de manera integrada entre sí, muchas veces articulando con una coordinación municipal. Es por ejemplo el caso de Hurlingham.

Figura 2. Panorama de la inserción institucional de los proyectos y programas estatales de orquestas infantiles y juveniles en el Gran Buenos Aires (2015)



Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>. Enlace directo a las visualizaciones interactivas relevantes: <https://goo.gl/pEQ8OH> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/PRmSsK> para las orquestas de CABA.



de los datos aquí presentados, pues las sumas de los números de orquestas calculados de esta forma no corresponden al número real de orquestas¹⁶. Notamos que, a finales de 2015, los programas con mayor número de orquestas que funcionaban en el Gran Buenos Aires eran: el Programa de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles del Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación con 27 orquestas (2 de cuales existían en CABA y las otras 25 en los Partidos del GBA); el Proyecto de Orquestas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires con 16 orquestas funcionando en CABA; y el Programa Provincial de Orquestas-Escuela de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires con 13 orquestas funcionando en los Partidos del GBA. También observamos que existen dos dependencias institucionales que incluyen solo una orquesta: el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación (Orquesta Infantil y Juvenil de la SENNAF) y el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (Orquesta Juvenil del Sur)¹⁷.

4. Modalidades de articulación institucional¹⁸

Más allá de la multiplicidad de actores involucrados en la gestión de las orquestas del GBA, es importante remarcar también la diversidad de modalidades de articulación que se dan entre los mismos. Las combinaciones encontradas en el rastreo del 2015 nos permite generar categorías que varían desde la *gestión única* (cuando un solo actor

¹⁶ Es importante aclarar que la Orquesta de SENNAF, aunque aparezca nombrada solamente bajo el Ministerio de Desarrollo Social (por indicar un programa con una sola orquesta), también integra el Programa Social de Orquestas y Bandas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Cultura de la Nación. También señalamos que al momento de cierre del rastreo dos orquestas estaban en proceso de incorporarse a programas nacionales: una al programa arriba nombrado, y otra al Programa Social Andres Chazarreta del mismo ministerio; por lo tanto, estuvieron incluidas en el conteo de este gráfico.

¹⁷ Cabe subrayar que los programas de alcance nacional y provincial aquí nombrados contienen un número total de orquestas más grande que los mencionados en el presente gráfico (y en la totalidad del estudio). Para el propósito de este artículo contamos solo a aquellas orquestas que funcionan en el territorio del GBA y no en toda la provincia de Buenos Aires, ni en todo el país. En consecuencia, las afirmaciones precedentes no refieren a las dimensiones totales de estos programas, sino solamente a las orquestas que los respectivos programas tienen ubicadas en el GBA.

¹⁸ Una visualización interactiva de las listas completas de orquestas agrupadas por modalidades de articulación institucional está disponible en los siguientes enlaces: <https://goo.gl/sgZTpB> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/L0GC3A> para las orquestas de CABA.

gestiona una orquesta) hasta distintas formas de *gestión articulada* (cuando dos o más actores articulan para gestionar una orquesta). En base a los datos recolectados pudimos distinguir tres ejes alrededor de cuáles se realizan las distintas modalidades de articulación. En primer lugar está el tipo de *sector* al cual pertenecen los actores involucrados en la gestión (público, privado y del tercer sector). En segundo lugar, dentro del sector público, podemos distinguir por un lado el *nivel administrativo* en el cual se encuentra la respectiva institución (nacional, provincial y local)¹⁹ y por otro lado el *área de políticas públicas* bajo la cual funciona la misma (cultura, educación, desarrollo social, etc.).

Cabe reiterar que usamos el término "gestión articulada" sin hacer referencia al modo concreto en que se desarrolla dicha articulación. Si muchas veces la pregunta por la modalidad de gestión de una orquesta implica una respuesta sencilla, hay también ocasiones en las que la modalidad de funcionamiento requiere articulaciones complejas que pueden dar lugar a ambigüedades en cuanto a las relaciones concretas. En este rastreo identificamos a cada actor institucional involucrado, sin atender a las posibles jerarquías ni a la división de tareas entre los actores que efectivamente gestionan y/o financian una orquesta. Adicionalmente, hace falta resaltar que las modalidades de articulación no son uniformes en cada programa, sino que pueden variar para distintas orquestas dentro de un mismo programa.

Desde una mirada global notamos que, de las 116 orquestas que funcionaban en todo el GBA a finales de 2015, 50 se desarrollaban en la modalidad de *gestión única* y 66 en alguna de las modalidades de *gestión articulada*. La *Figura 3* da cuenta de todos los casos de *gestión única* identificados en el panorama de orquestas del GBA, tanto por actores del sector estatal como por actores de los sectores no-estatales.

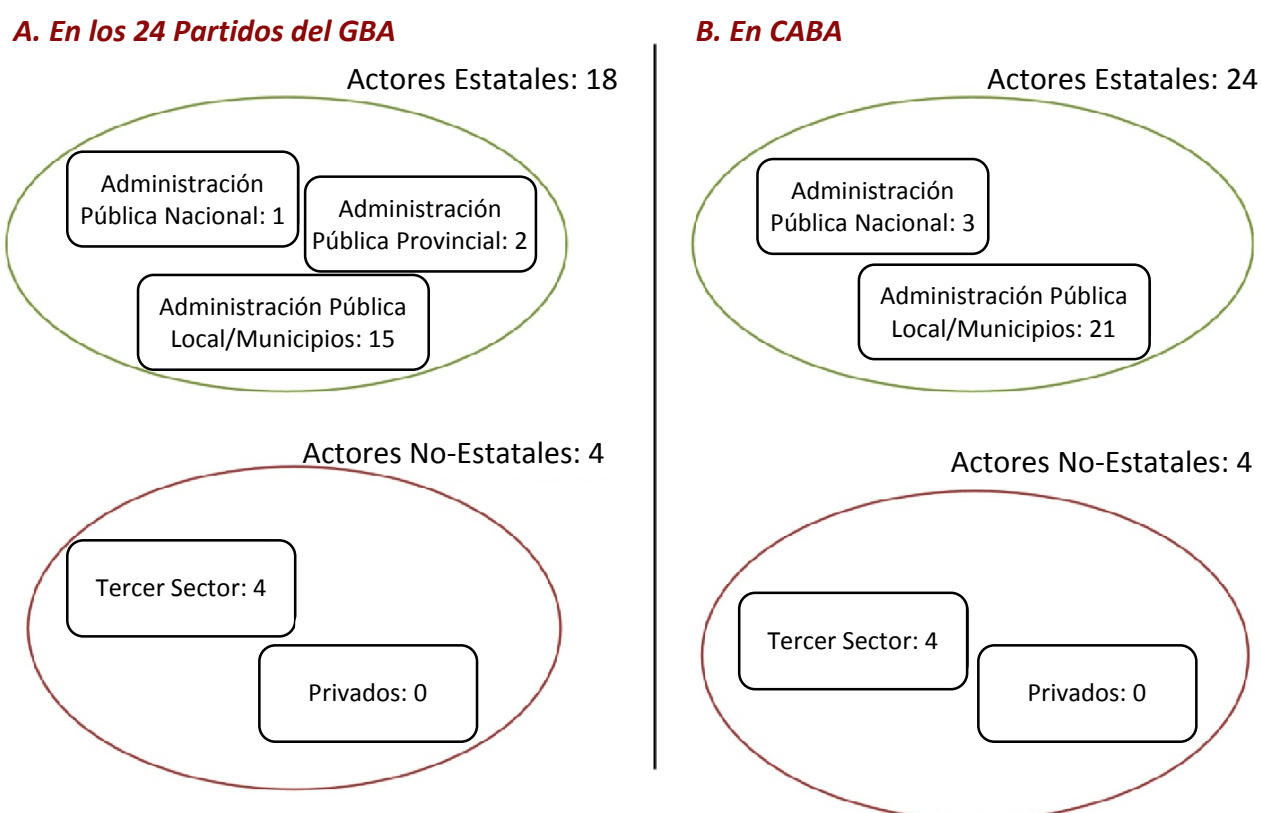
Una primera observación que podemos hacer en base a este gráfico es que, a finales de 2015, la mayoría de las orquestas de CABA era de *gestión única* (28 del total de 36 orquestas), mientras solamente un poco más de un cuarto de las orquestas de los Partidos

¹⁹ Recordamos que a los fines de este estudio estamos privilegiando el carácter local de CABA



del GBA tenían la misma modalidad de gestión (22 del total de 80 orquestas). Una segunda observación es que, en cuanto a esta modalidad de gestión, tanto en las orquestas de CABA como en las de los Partidos del GBA predominaba la *gestión única* por parte de actores estatales. Esto se pudo identificar en 42 casos en todo el Gran Buenos Aires, comparado con solo 8 casos de gestión única por parte de actores del sector privado y del tercer sector (específicamente 4 orquestas en GBA y 4 en CABA, todas del tercer sector)²⁰.

Figura 3. Actores con gestión única de las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires (2015)

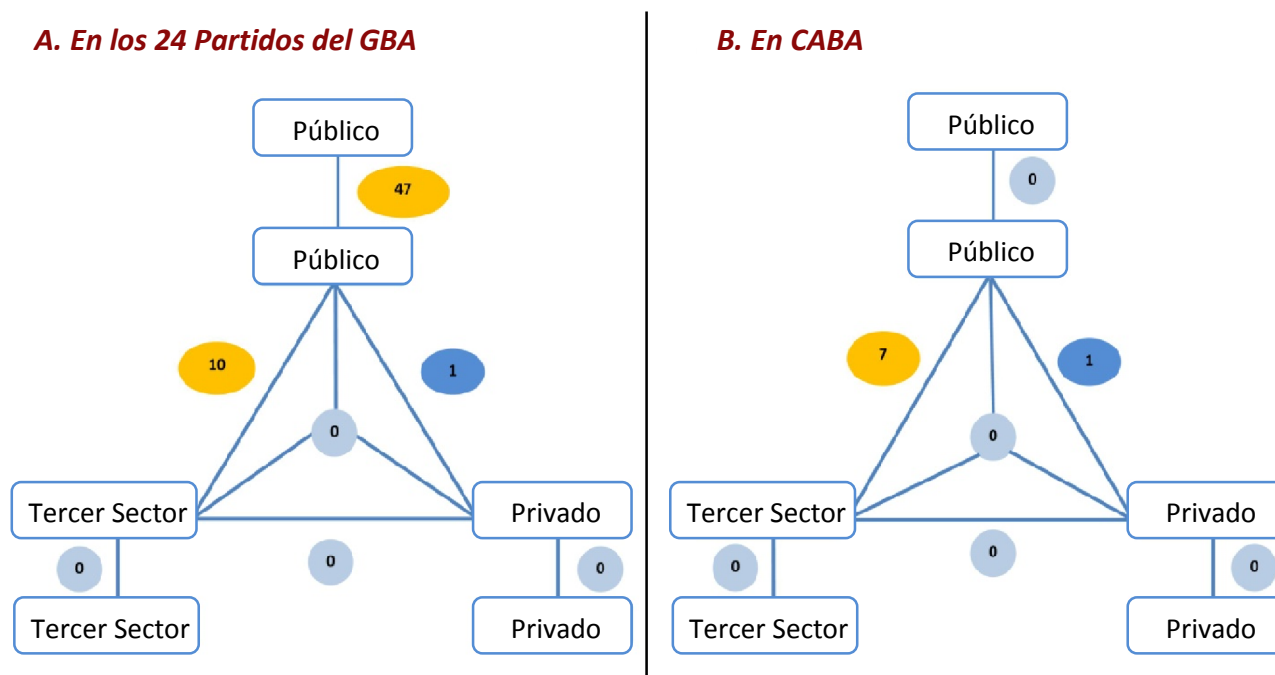


Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>. Enlace directo a las visualizaciones interactivas relevantes: <https://goo.gl/d67g4P> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/OUkVfK> para las orquestas de CABA.

²⁰ Las 8 orquestas que hasta la fecha de cierre del rastreo no articulaban con ninguno de los programas estatales son: en los Partidos del GBA, el Grupo de Cámara de Ezeiza, la Orquesta Escuela Cambalache del Grupo Yupana Asociación Civil de Hurlingham, la Orquesta Infantil y Juvenil Las Tunas de Tigre, y la Orquesta Infanto-Juvenil Música Para Todos del Colegio Madre Teresa, de San Fernando; en CABA, la Orquesta Vamos Los Pibes de Villa Crespo, la Orquesta infanto-juvenil Don Alguito Algas de Nuñez, y dos orquestas de Barracas: la Escuela de música Caacupé y el Circuito en Banda.

Por último, podemos también destacar el fuerte papel que tenían en 2015 los actores pertenecientes a la administración pública local tanto para las orquestas de CABA, como para las de los Partidos del GBA: en CABA, el Gobierno de la Ciudad gestionaba en modalidad de *gestión única* 21 orquestas; en los Partidos del GBA funcionaban 15 orquestas de *gestión única* de las distintas municipalidades. En cuanto a la marcada presencia de las municipalidades, esta tendencia se repitió también en el caso de las orquestas gestionadas de forma articulada entre varios actores, como veremos a continuación. La *Figura 4* sintetiza las distintas modalidades de articulación institucional identificadas en el panorama de las orquestas del GBA gestionadas por dos o más actores.

Figura 4. Relaciones de gestión articulada en las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires (2015)



Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>. Enlace directo a las visualizaciones interactivas relevantes: <https://goo.gl/d67g4P> para las orquestas de los partidos del GBA y <https://goo.gl/OUkVfK> para las orquestas de CABA.

Una primera observación general que podemos hacer en base a este gráfico es que, en 2015, existía una gran variedad de articulaciones institucionales entre los distintos actores involucrados en la gestión de las orquestas del GBA, tanto en la modalidad intra-sectorial (*público-público*) como inter-sectorial (*público-privado*, *público-tercer sector*). Al

mismo tiempo notamos que la mayoría de las orquestas de los Partidos del GBA (58 del total de 80) funcionaba en alguna modalidad de *gestión articulada*, mientras que en CABA encontramos solo 8 en tal modalidad. Asimismo, observamos que en aquel momento había más variedad entre las formas de articulación identificadas en las orquestas de los Partidos del GBA que en las de CABA.

Centrándonos en la modalidad de articulación *intra-sectorial*, en primer lugar observamos que en todo el GBA no se pudieron hallar ejemplos de articulaciones entre actores perteneciendo solamente al tercer sector (*tercer sector-tercer sector*) o al sector privado (*privado-privado*). Todas las articulaciones intra-sectoriales identificadas en 2015 en el panorama de las orquestas del GBA se realizaban dentro del sector público. Específicamente, este tipo de articulación entre dos o más actores estatales se encontró solamente en las orquestas de los Partidos del GBA, pero no en CABA.

En concreto, en los Partidos del GBA encontramos 47 articulaciones *público-público*, que varían por tipo de institución (ministerios, escuelas, universidades públicas, etc.), por área de políticas públicas (cultura, educación y desarrollo social) y por nivel administrativo (nacional, provincial y local). El número más grande de ejemplos de articulación entre actores del sector público que hallamos en 2015 fue entre instituciones de *distintas áreas de políticas públicas y de distintos niveles administrativos*. Este es el caso para la mayoría de las orquestas del Programa Provincial de Orquestas-Escuela, donde 9 orquestas del total de 13 representaban instancias de articulación entre la misma provincia y varias Secretarías Municipales. Asimismo cuatro de las orquestas del Programa Social Andrés Chazarreta del Ministerio de Cultura de la Nación articulaban con las municipalidades donde desarrollan sus actividades.

También encontramos varios ejemplos de articulaciones entre instituciones estatales de la *misma área de políticas públicas y de distintos niveles administrativos*. Por ejemplo, este era el caso de las orquestas El Docke Musical y Creer es Crear, de Avellaneda, donde la Subsecretaría de Educación de la Municipalidad de Avellaneda



articulaba con el Programa Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación²¹. Finalmente, identificamos un solo ejemplo de articulación entre actores de *distintas áreas de políticas públicas y del mismo nivel administrativo* (nacional). Se trata de la Orquesta Infantil y Juvenil de la SENNAF que representa una articulación entre el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación y el Ministerio de Cultura de la Nación desde el año 1996, siendo también una de las primeras orquestas que empezaron a funcionar en Argentina.

Un caso particular que identificamos es el de las tres orquestas del Partido de La Matanza, donde la gestión se articulaba entre *tres actores estatales de todos los niveles de administración pública*: la Orquesta Escuela de Música Latinoamericana (municipio, provincia y el Ministerio de Cultura de la Nación) y las dos Orquestas de las Escuelas Especiales N° 501 y N° 516 (municipio, provincia y el Ministerio de Educación de la Nación). Otro caso particular son las 5 orquestas que funcionaban como articulación entre programas de orquestas y *universidades públicas*, específicamente la Universidad Nacional de General Sarmiento, la Universidad Nacional de Avellaneda y la Universidad Nacional de Lanús²².

En cuanto a las articulaciones *inter-sectoriales*, en primer lugar notamos que, en 2015, en todo el GBA no existían articulaciones que implicaran solamente a actores no-estatales (*tercer sector-privado*), sino que este tipo de articulación solo se daba con la

²¹ Hasta finales del 2015, el Programa del Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación había realizado distintas formas de articulación con las municipalidades. Reiteramos que los datos aquí presentados no registran las modificaciones que pueden haber ocurrido desde el cierre del rastreo (noviembre 2015). Sin embargo en este caso tenemos información desde la actual coordinación del Programa del Bicentenario según la cual la Provincia (no confundir con el Programa Provincial de Orquestas-Escuela) estaría en proceso de tener una injerencia en la gestión de las orquestas de este Programa.

²² Los ejemplos concretos son: tres orquestas de la Universidad Nacional de General Sarmiento, dos en articulación con el Programa de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles del Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación (la Orquesta de Bella Vista y la Orquesta de San Miguel) y una con el Programa de Orquestas Típicas Juveniles Aníbal Troilo del Ministerio de Cultura de la Nación (la Orquesta Típica Osvaldo Piro); una de la Universidad Nacional de Avellaneda también en articulación con el Programa del Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación (la Orquesta de la Escuela Secundaria Técnica de la UNDAV); y una de la Universidad Nacional de Lanús con el Programa Provincial de Orquestas-Escuela (la Orquesta Escuela Lanús).



presencia de al menos un actor estatal (*público-tercer sector* o *público-privado*). En segundo lugar, observamos que las 8 articulaciones encontradas en CABA eran todas *inter-sectoriales*: una articulación *público-privada* (la Orquesta Nuestra Señora de la Paz, una orquesta de gestión asociada entre el colegio privado con el mismo nombre de Villa Soldati y la Gerencia Operativa Música para la Equidad del Ministerio de Educación de CABA); y 7 articulaciones *público-tercer sector* (la Orquesta Flor de Retama del Programa Social Andrés Chazarretta del Ministerio de Cultura de la Nación, la Orquesta Capilla Virgen de Itatí del Programa de Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación, y 5 de las Orquestas de Gestión Asociada de la Gerencia Operativa Música para la Equidad del Ministerio de Educación de CABA).

Por el otro lado, en los Partidos del GBA encontramos 10 articulaciones *público-tercer sector* en 2015. Podemos mencionar como ejemplos a las dos Orquestas del Tambo en el partido de La Matanza (articulación entre el Programa Social Andrés Chazarretta del Ministerio de Cultura de la Nación, la Federación Tierra y Vivienda, y la Dirección de la Escuela Primaria N° 188 Dr. René Gerónimo Favaloro) o a la Orquesta-Escuela de San Isidro (articulación entre el Programa Provincial de Orquestas-Escuela, la Municipalidad de San Isidro y la Fundación para el Desarrollo de las Artes Musicales²³). Entre las articulaciones *público-tercer sector*, encontramos que existen tanto ejemplos de orquestas que surgieron desde iniciativas comunitarias y que luego buscaron articularse con instituciones públicas (como es el caso de la Orquesta del Tambo), como ejemplos de orquestas nacidas desde iniciativas estatales que buscan activamente crear vínculos con actores de las comunidades locales donde funcionan las respectivas orquestas (por ejemplo la Orquesta El Campito Comunitario, también del Programa Social Andrés Chazarretta del Ministerio de Cultura de la Nación). Adicionalmente, cabe resaltar que alrededor de varias orquestas se han creado asociaciones de padres que juegan a veces un rol importante para el funcionamiento de las orquestas o para el financiamiento de actividades complementarias de apoyo (meriendas para los alumnos, mini-festivales en

²³ La orquesta también pertenece a la Red de la Fundación SOIJAr.

los barrios, reuniones de familiares y amigos de las orquestas, sorteos, etc.). En este contexto podemos mencionar, por ejemplo, las tres orquestas del Barrio San Carlos de La Reja en el partido de Moreno (Semillitas de Sol Mio, la Camerata Sol Mio y la Orquesta Infantil y Juvenil Sol mio del Barrio San Carlos) o las cuatro Orquestas-Escuela del Programa Provincial que funcionan en Florencio Varela.

En cuanto a las articulaciones *público-privadas*, además del ejemplo ya mencionado en CABA, identificamos otro caso también en los Partidos del GBA. Se trata de la Orquestita de Hurlingham, donde articulan dos actores públicos (el Programa Provincial de Orquestas-Escuela y la Municipalidad de Hurlingham) y uno privado (el Colegio Anglicano, a través de la Iglesia San Marcos).

Para concluir esta sección podemos sintetizar que, aunque a primera vista el número de orquestas de todo el GBA que eran gestionadas en 2015 por un solo actor aparecía parejo al de las orquestas gestionadas por dos o más actores, una mirada más atenta mostró que habían diferencias notables al respecto entre la situación en CABA y en los Partidos del GBA. La mayoría de las orquestas de los Partidos del GBA eran de *gestión articulada* (58 del total de 80 orquestas), mientras que en CABA la mayoría de las orquestas eran de *gestión única* (28 del total de 36 orquestas). Asimismo, notamos que había más variedad en cuanto a los tipos de articulación encontrados en los Partidos del GBA que en CABA, y que en CABA no había articulación entre los distintos actores del sector público. También queremos volver a destacar el fuerte papel de las Municipalidades que, a finales del 2015, contribuían al funcionamiento de 62 orquestas en los Partidos del GBA: 15 orquestas en modalidad de *gestión única* y 47 en *gestión articulada* tanto con otros actores públicos, como con actores del tercer sector y privados.

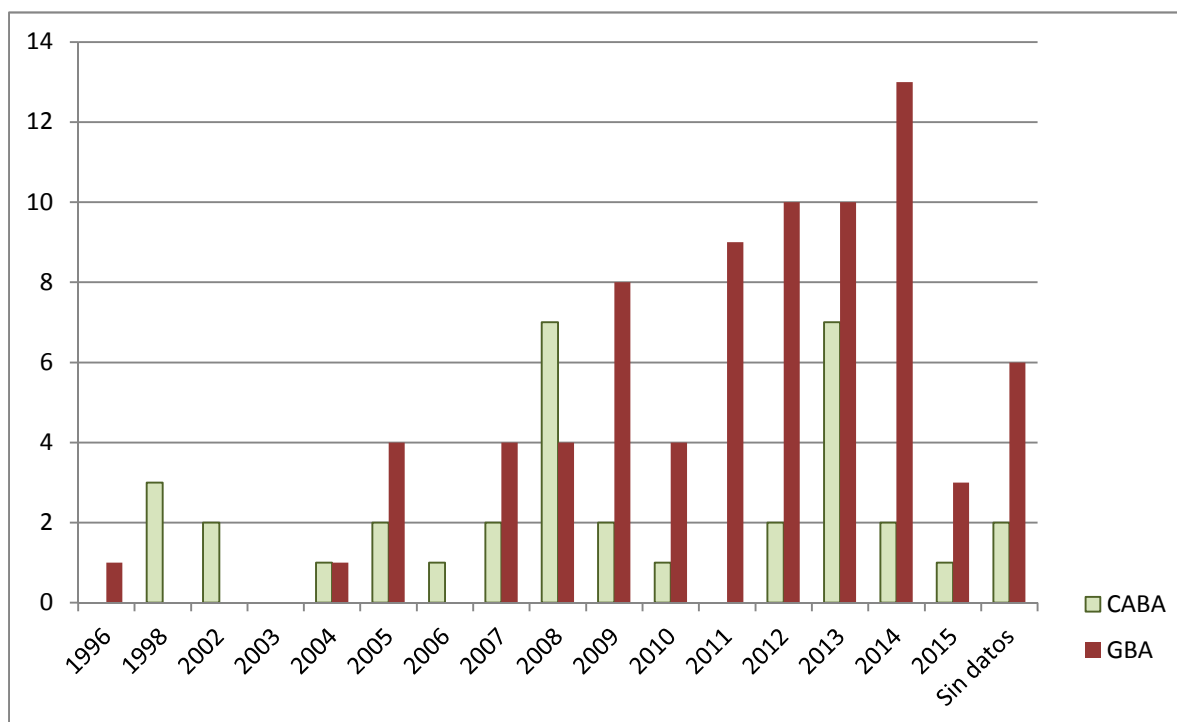
Cabe reiterar que, aunque no sea un tema explorado en este estudio, las posibles combinaciones de articulaciones y modalidades de gestión se van modificando a lo largo del tiempo, siendo el panorama de orquestas que funcionan en el Gran Buenos Aires sumamente dinámico. En general notamos que hay orquestas que fueron gestionadas de forma articulada desde sus inicios y otras a través de asociaciones posteriores.

f

5. Años de creación²⁴

El rastreo incluye referencias a los años de inicio de las orquestas que funcionan en el GBA²⁵. Reiteramos que el panorama aquí analizado hace referencia solamente a las orquestas que funcionaban a finales de noviembre 2015, sin dar cuenta de las que abrieron y cerraron antes de esta fecha, ni de las que pueden haber cerrado después.

Gráfico 1. Número de orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires, por año de creación (2015)



Datos extraídos en base a la información disponible en <http://musicainclusión.silk.co/>. Enlace directo a las visualizaciones interactivas relevantes: <https://goo.gl/YykJCy> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/Q7Ztw4> para las orquestas de CABA.

Encontramos que las orquestas del GBA fueron creadas en las últimas dos décadas, registrándose las primeras a finales de la década del '90 –se trata específicamente de la Orquesta Infantil y Juvenil de la SENNAF (creada en 1996) y de la Orquesta de Lugano (creada en 1998). A partir del año 2004 se nota un creciente aumento numérico de las

²⁴ El enlace directo a los datos relevantes está disponible en: <https://goo.gl/xPKz7o> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/DMJEbX> para las orquestas de CABA.

²⁵ Cuando una orquesta se haya iniciado en una sede y luego mudado a otra, indicamos su año de surgimiento y no el de mudanza.

orquestas²⁶. En los Partidos del GBA, los últimos cuatro años previos al 2015 fueron los que registraron el mayor número de aperturas de nuevas orquestas. De 2011 a 2014, cada año se abrieron entre 9 y 13 nuevas orquestas en los Partidos del GBA. Por otro lado, en CABA, el panorama de nuevas orquestas abiertas por año fluctuó mucho más durante la última década, con valores máximos registrados en 2008 y 2013 (7 nuevas orquestas por año) y valores mínimos registrados en 2006, 2010 y 2015 (1 nueva orquesta por año). Cabe también resaltar que, por el momento, se desconocen los años de creación de 6 orquestas de los Partidos del GBA y de 2 orquestas de CABA.

6. Objetivos²⁷

La lectura de los objetivos muestra una multiplicidad de tópicos que giran en torno a la experiencia musical colectiva y hacen referencia a una dimensión social. A riesgo de reducir el universo de sentidos que acompañan estos temas y su relación con la totalidad de cada proyecto, nos interesa resaltar aquellos que a nuestro entender se destacan o aparecen de forma recurrente. Encontramos además algunas diferencias en el tratamiento de estos tópicos que creemos importante destacar pues pueden estar indicando distintas perspectivas.

En general, observamos que los objetivos de los proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles que funcionaban en el GBA en 2015 presentan una serie de temas comunes y otros específicos. Los temas comunes identificados son: la práctica musical

²⁶ Recordemos que este es un estudio descriptivo, con lo cual no profundizamos sobre las posibles razones de estas dinámicas observadas. Sí aventuramos que deben tener un vínculo estrecho con oportunidades y limitaciones generadas por diversas direcciones de políticas públicas, por características propias de la cultura política en Argentina, y/o por discusiones nacionales e internacionales en torno a las relaciones entre las prácticas artísticas y las distintas problemáticas sociales.

²⁷ Como en las secciones anteriores, nos referimos a los objetivos que los proyectos o programas de orquestas tenían al cierre del rastreo (noviembre, 2015). Las citas textuales están disponibles en la página: <https://goo.gl/OMgUjV> para las orquestas de los Partidos del GBA y <https://goo.gl/S7eR5O> para las orquestas de CABA. Asimismo, una serie de fichas con datos sobre los programas o proyectos de orquestas de gestión pública están disponibles en: <http://musicainclusion.silk.co/page/Detalles-Programas-de-Orquestas>. En estas páginas remitimos a los sitios de los proyectos o programas de orquestas que estaban disponibles en el momento del rastreo. En algunas ocasiones elaboramos las respuestas en comunicación con sus equipos de coordinación.



colectiva; la dimensión de la inclusión, integración y/o transformación social; el vínculo con la educación; y finalmente las dimensiones de lo colectivo (la sociabilidad) y de lo individual (las subjetividades). Ejemplos de temas específicos son, entre otros, las orquestas como salida laboral o su dimensión de prevención. A continuación vamos a explorar estos temas más en detalle, con ejemplos concretos en cada caso.

En primer lugar, la referencia a la *práctica musical colectiva* es una constante en todos estos casos, pues se trata del recorte que realizamos: miramos proyectos de enseñanza musical desde la formación orquestal. Lo interesante es que encontramos que la práctica colectiva aparece muchas veces como medio y otras tantas como fin –estas opciones no son necesariamente excluyentes–. Ejemplo del primer caso es el objetivo principal del Programa Provincial Orquestas Escuela (Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires): “la promoción y el desarrollo social, cultural y educativo de niños y jóvenes de la provincia de Buenos Aires, utilizando la práctica musical en conjunto como medio de inserción”. Ejemplo del segundo caso es el Programa Social Andrés Chazarreta (Ministerio de Cultura de la Nación), que se propone “Proporcionar a los niños, niñas, adolescentes y jóvenes de zonas vulnerables el acceso a la práctica musical colectiva sin selección de aptitudes, en este caso, en base a la música argentina y latinoamericana”²⁸.

En segundo lugar, las ideas de *inclusión, integración y transformación social*²⁹ - como también era esperable a consecuencia del recorte realizado- tienen un peso importante en los objetivos y en muchos discursos en torno a estos proyectos. Podemos citar, entre muchos, los siguientes ejemplos: a) Inclusión: “Este programa utiliza la enseñanza de la ejecución de instrumentos musicales, la práctica vocal y la participación

²⁸ Para no abundar demasiado en citas, recortamos los objetivos para clarificar lo que estamos señalando en cada caso.

²⁹ Ocasionalmente, en lugar de estos términos hay alguna otra referencia a poblaciones en situación de vulnerabilidad. Si bien uno o varios de estos términos son recurrentes al leer los diferentes objetivos de los proyectos o programas, es interesante notar que términos como el de “inclusión” aparecían con más frecuencia en años anteriores al 2015. Podemos especular que este cambio se debe tanto a modificaciones en las agendas de políticas públicas, como a debates en torno a estas problemáticas –como los que cuestionan la idea de inclusión a un sistema que se considera desigual o ineficiente–.

de actividades grupales musicales como herramienta para favorecer la inclusión social de niños y jóvenes pertenecientes a poblaciones consideradas de vulnerabilidad social” (Programa Orquestas y Coros para la Equidad del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires). A nivel local, también las cuatro orquestas de la Municipalidad de Quilmes que articulan con el Programa del Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación, integran un proyecto que "pretende promover la inclusión social de los jóvenes a través del arte y la educación”. b) Inclusión e integración: “[La orquesta] persigue objetivos de inclusión, integración, promoción y contención social” (Orquesta Escuela de la Matanza, articulación entre la provincia y la municipalidad). c) Integración y transformación social: “[Se busca] Ayudar a la integración sociocultural a través de la creación de una orquesta de niños/as y jóvenes, que tienda al desarrollo de sus capacidades creativas y a posibilitar el acceso libre a los bienes artístico-culturales, entendiendo el arte como dispositivo para la transformación social y la construcción de ciudadanía” (Orquesta Infantil y Juvenil de la SENNAF).

Como se ve en los ejemplos citados, estos términos no se excluyen necesariamente; al contrario, pueden a veces considerarse complementarios. Estas nociones son diferentes entre sí y a la vez cada una de ellas puede tener distintos sentidos para los actores sociales³⁰. Depende siempre de la acepción que tengan los actores de cada uno de estos términos. Sin embargo, agrupamos aquí estos conceptos para atender a todos los que consideran este tipo de proyectos como herramientas válidas para paliar la problemática de la exclusión social o desigualdad.

Este amplio rango de conceptualizaciones van desde la consideración de que las orquestas son una forma de lograr la inclusión social de grupos excluidos o la transformación de ciertas condiciones sociales, hasta la idea de que las mismas posibilitan el *acceso a ciertos bienes y servicios culturales* para aquellos sectores de la población que de otra forma no tendrían esta oportunidad. En concreto, en el caso de las orquestas, se trata de poner a disposición de la población destinataria la posibilidad de

³⁰ Por ejemplo, ver Pérez Rubio (2006) para una discusión de los recorridos del concepto de inclusión social.



una determinada formación musical. Por ejemplo, uno de los propósitos del Programa de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles para el Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación es “mejorar el acceso a bienes y servicios culturales”. Otro ejemplo donde se articulan las ideas de integración y de acceso a bienes culturales es el de las orquestas del Municipio de Morón, que tienen entre sus objetivos “contribuir con la integración sociocultural de niños, niñas y adolescentes favoreciendo el desarrollo de las capacidades creativas, el acceso a los bienes culturales y el reconocimiento de derechos”. También podemos mencionar a la Orquesta Juvenil del Sur del Ministerio de Cultura de CABA, de la que se afirma que “tiene como objetivo principal promover y acercar ciertos bienes culturales a sectores sociales tradicionalmente alejados de esa posibilidad”.

Conviene advertir que las ideas en torno al acceso a bienes y servicios culturales también engloban perspectivas que pueden considerarse opuestas. Por un lado están quienes hablan del “acceso a la cultura” o “acceso al arte” a partir de lo que interpretamos como una lectura restringida de este concepto, pues supone que la cultura implica ciertas prácticas y saberes que no todos poseemos, o valora unas actividades artísticas por sobre otras³¹. Por el otro lado, hay actores que, reconociendo que no hay quien viva por fuera de un marco cultural –y que toda cultura es valiosa en sí misma–, argumentan que se trata de garantizar las posibilidades para que todos los niños, niñas y jóvenes puedan conocer y ejecutar determinadas expresiones musicales.

En tercer lugar, independientemente de cómo conciben la inclusión y la cultura, todos los proyectos aquí rastreados están vinculados de un modo u otro con algún aspecto de la *educación*. Específicamente, podemos identificar dos dimensiones: la formación musical y la mejora del rendimiento escolar o el refuerzo de la escolaridad. El vínculo con la educación, y en particular con el sistema escolar, es lógicamente más frecuente en

³¹ Estas perspectivas –ampliamente cuestionadas ya desde la antropología clásica (ver por ejemplo el enfoque relativista de Boas 1993 [1896]) son tributarias tanto de la concepción iluminista de cultura que suponía un mejoramiento progresivo -que derivó en parte en el evolucionismo (ver Morgan, 1971 [1877] o Tylor, 1975 [1871])- , como de las ideas restringidas de cultura que la entienden solo en términos de “ciertas” actividades intelectuales y artísticas (Williams, 1976).

aquellos casos que dependen de la cartera de educación en sus distintos niveles (nacional, provincial, local).

Como ejemplo de la primera dimensión, podemos mencionar al Proyecto Orquestas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Educación de CABA que, “Con el objetivo de atender las consecuencias de las desigualdades sociales, económicas y culturales en el plano educativo que afectan a un amplio sector de la población”, se propone –entre otras cosas- “incorporar nuevos sectores sociales al proceso educativo musical”. El Programa del Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación ejemplifica la segunda dimensión al argumentar que: “El modelo colectivo de enseñanza musical surge como una herramienta que ofrece la posibilidad de vincular con la escuela a los jóvenes que se encuentran fuera del sistema educativo. En este sentido, su propósito es (...) tender puentes hacia la reinserción de los jóvenes en la escuela; colaborar con la retención escolar; y estimular el contacto y el disfrute de la música”. Nuevamente resaltamos que estas dimensiones no son excluyentes y que varios proyectos y programas, inclusive los arriba mencionados, apuntan a distintos aspectos de forma complementaria.

En cuanto a la relación específicamente con la escolaridad, encontramos que hay amplios rangos de interpretación de las distintas propuestas, que van desde presentar estos proyectos como medios para la reinserción escolar y para una mejora en las posibilidades de aprendizaje, hasta argumentar que no hay, ni tiene por qué haber, una relación directa entre la participación en las orquestas y el rendimiento escolar. Esto remite a las discusiones en torno a la instrumentalidad de las políticas culturales (Belfiore, 2002 y 2006; Barbieri, Partal y Merino, 2011).

En cuarto lugar, señalamos las referencias a los *modos de relacionarse con los demás y consigo mismos*, que es otro de los temas comunes encontrado en los objetivos. Agrupamos estas dos instancias porque creemos que tanto los aspectos relacionados a las dinámicas de sociabilidad ("lo colectivo") como a las subjetividades ("lo individual") se refieren a la búsqueda de modalidades de intervención y de construcción de una sociedad menos excluyente, estigmatizante y jerarquizante.

f

En relación a "lo colectivo", encontramos en varias enumeraciones de objetivos referencias a la solidaridad, la convivencia, el respeto, etc. Por ejemplo, El Proyecto Orquestas Infantiles y Juveniles (Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires) habla de "Promover y desarrollar la práctica orquestal como actividad conjunta, cooperativa, comenzando a tocar un instrumento junto a otros, aprendiendo junto con otros". También el Programa Provincial de Orquestas-Escuela incluye entre sus objetivos "Fomentar experiencias directas en el campo artístico que garanticen, en el proceso, no solo el acceso al conocimiento musical, sino también el fortalecimiento del espíritu solidario y cooperativo". La Orquesta Infantil y Juvenil de la SENNAF busca, entre otras cosas, "Promover los vínculos entre pares a través de la ejecución colectiva, fortaleciendo al mismo tiempo la convivencia y el respeto en pos de un objetivo común".

En lo que refiere a "lo individual", específicamente el desarrollo personal y las percepciones sobre sí mismos, notamos varias referencias al fortalecimiento de la autoestima de los niños y jóvenes y a la valoración de lo artístico como parte de su formación. Por ejemplo, los objetivos de la Orquesta Infantil y Juvenil Sol Mio y de la Camerata Sol Mio (ambas de la Asociación Civil OIR articulando con el Programa Social de Orquestas y Bandas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Cultura de la Nación) resaltan, entre otras cosas, que "La música es cultura y la cultura posibilita que las personas adquieran una identidad. Es por eso que consideramos relevante que este proyecto de orquestas de niños y jóvenes desmitifiquen rótulos impuestos socialmente y generen en cada uno de ellos la posibilidad de transformación personal y de su entorno". También el Proyecto Orquestas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Educación de CABA busca "Estimular el desarrollo y reconocimiento de la autoestima a través de la valoración de sí mismo y su implicancia en el valor del grupo/conjunto/orquesta" y "Crear un espacio donde el aprendizaje permita la integración a un lugar de reconocimiento social donde, con su participación, se convierten en protagonistas".

Sin embargo, también en estos casos, inclusive los recién citados, notamos que la mayoría de los objetivos complementan ambas dimensiones, de la sociabilidad y de la subjetividad. Por ejemplo, como se observa en el caso de las dos orquestas que funcionan

en el municipio de Morón, sus objetivos son de “promover la actividad cultural y la formación artística, como uno de los pilares fundamentales para el desarrollo integral del ser humano, favoreciendo actitudes de cambio y reflexión que incidan sobre la calidad de vida, generando espacios de apropiación y pertenencia, contribuir con la integración sociocultural de niños, niñas y adolescentes, favoreciendo el desarrollo de las capacidades creativas, el acceso a los bienes culturales y el reconocimiento de derechos a través del fortalecimiento instrumental, la sensibilización y la capacitación.” También la Orquesta Infantil y Juvenil Las Tunas se propone “Brindar a los niños y jóvenes de Las Tunas un espacio de desarrollo personal y comunitario que es escuela de vida ciudadana, mediante la práctica personal y colectiva de la música de distintos géneros. Promover el desarrollo integral del ser humano y de sus comunidades mediante el intercambio, la cooperación y el cultivo de valores trascendentales que inciden en la transformación del niño, el joven y el entorno familiar. Fortalecer el tejido social, generando un espacio de intercambio, por parte de niños y jóvenes de distintas realidades sociales y económicas, favoreciendo que se reconozcan como pares e integrantes de una misma comunidad”.

Para concluir esta sección de los objetivos, mencionamos dos de los ejemplos de temáticas específicas abordadas en distintos proyectos y programas de orquestas: la salida laboral y la dimensión preventiva de las orquestas. Referencias a la posibilidad de ofrecer una futura *salida laboral* a los participantes se encuentran, por ejemplo entre los objetivos de la Orquesta Escuela Cambalache del Grupo Yupana Asociación Civil. Esta orquesta tiene entre sus múltiples objetivos “Ofrecer al sector más joven de la población una posibilidad de orientar su vida profesional por el camino de las artes”. También el Programa Provincial de Orquestas-Escuela incluye entre sus objetivos “Fomentar experiencias directas en el campo artístico que garanticen, en el proceso, no solo el acceso al conocimiento musical, sino también el fortalecimiento del espíritu solidario y cooperativo, promoviendo además la futura inserción en el campo laboral específico.” Finalmente –aunque no se agotan aquí los temas por explorar– encontramos un caso en el que se hace referencia a estos proyectos como *preventivos* frente a problemáticas como el alcoholismo, la drogadicción o la violencia. La Orquesta Escuela Infantil Municipal de

f

Avellaneda tiene entre sus distintos propósitos también el de “mostrar a los jóvenes un modo renovado en ocupar su tiempo libre como prevención de violencias, drogadicción y alcoholismo, desarrollando el sentido del trabajo colectivo y los valores de: solidaridad, amistad, compromiso y liderazgo”. Opuestos a esta perspectiva, algunos integrantes de los equipos de coordinación de distintos proyectos de orquestas han expresado en las entrevistas que este tipo de miradas estigmatizan a la población destinataria, lo que finalmente reforzaría prejuicios sociales funcionando como una forma más de violencia simbólica en lugar de prevenir estas situaciones de violencia cotidiana³² –que, dicho sea de paso, existen en distintos grupos socioculturales y en las diversas profesiones–.

7. Repertorio

A diferencia de los imaginarios que a veces se manifiestan, por ejemplo, en los medios de comunicación (ver las observaciones críticas de Wald, 2009a y 2011³³), el repertorio de los proyectos y programas de orquestas infantiles y juveniles no es principalmente académico. Esta confusión reside en que, en muchos casos, los instrumentos son los de las orquestas sinfónicas –aunque es también erróneo generalizar las instrumentaciones³⁴–. En lo que refiere específicamente al repertorio, observamos que también en esta instancia predomina la heterogeneidad. La gran mayoría de las orquestas y programas incluyen diferentes géneros musicales, tanto de música académica como popular, tanto de tradición escrita como de tradición oral. Se privilegia el hecho de que todos los niños, niñas y jóvenes puedan hacer música desde el principio, por lo que con frecuencia se crean o emplean arreglos que adaptan el repertorio a las posibilidades de los

³² Ver Bourgois (2002) para una síntesis de los conceptos de violencia cotidiana, simbólica, estructural y política; el autor demuestra como los distintos tipos de violencia están relacionados y se desprenden unos de otros.

³³ Gabriela Wald (2011, p.10) observa que diversos medios de comunicación relatan escenas idealizadas en los que se desarrollan “discursos según los cuales la orquesta es un espacio sagrado para los jóvenes y la música académica una herramienta generadora de cambios estructurales en las trayectorias de todos ellos”. Este tipo de miradas estigmatizantes y romantizadas son cuestionadas por muchos jóvenes participantes de las orquestas (Wald, 2009a y 2011).

³⁴ La heterogeneidad de proyectos abarca desde formaciones orquestales sinfónicas hasta instrumentos de la música popular urbana e instrumentos autóctonos latinoamericanos.



estudiantes. Se facilita de este modo la posibilidad de que todos puedan tocar en conjunto desde su ingreso. Efectivamente, la enseñanza musical a través de la práctica orquestal es un común denominador en estos proyectos y programas.

En este punto se distinguen especialmente dos programas del Ministerio de Cultura de la Nación: El Programa Social Andrés Chazarreta trabaja con especies de la música argentina y latinoamericana y el Programa de Orquestas Típicas Juveniles Aníbal Troilo se dedica específicamente al Tango. También hay otras pocas orquestas que se especializan en géneros específicos, como las Orquestas de Tango y de Jazz de la Municipalidad de Florencio Varela, la Orquesta Folklórica Infanto-Juvenil de Morón Sur³⁵ y la Orquesta de Tango del Programa Orquestas y Coros para la Equidad del Ministerio de Educación de CABA. Por último, si bien el Programa Social de Orquestas y Bandas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Cultura de la Nación se dedica principalmente a la música académica pero incluye diferentes géneros, actualmente “busca en particular promover una mayor contemporaneidad y fomentar la inclusión de la percusión”.

8. Población destinataria

También la población destinataria es una dimensión compleja. Nuestro recorte metodológico significó perfilar solo aquellos proyectos o programas de orquestas infantiles y juveniles que se auto-identifiquen como "de inclusión" o que apunten hacia alguna dimensión de intervención o de transformación social, sin ignorar las discusiones que existen en torno a estos conceptos (ver la sección sobre los objetivos). Eso llevó a que la población destinataria tenga de antemano una serie características comunes, específicamente en cuanto a las edades, la ubicación y las situaciones de vulnerabilidad. Además, cada proyecto y programa piensa a su población destinataria en función del alcance de su área de injerencia; por ejemplo, un programa nacional va tener que considerar dimensiones y factores diferentes que un programa local.

³⁵ La orquesta pertenece a la Municipalidad de Morón y, al cierre del rastreo (2015), estaba en proceso de incorporación al Programa Social de Orquestas y Bandas Infantiles y Juveniles del Ministerio de Cultura de la Nación.



En general, encontramos que los proyectos y programas de orquestas se dirigen a niños, niñas, jóvenes y adolescentes³⁶ de edades que, con distintos recortes, van desde los 6 a los 30 años. Específicamente, la mayoría de las orquestas cubre las edades escolares – primaria y/o secundaria–. Si bien pueden existir iniciativas con características similares que estén dirigidas a la población adulta, estos casos no han sido documentados en este rastreo, a menos que apuntaran a la inclusión etaria de participantes de distintas generaciones, como es el caso del Circuito en Banda, una orquesta del Circuito Cultural Barracas, en CABA. Asimismo, identificamos una sola orquesta para población de jardín de infantes, la Orquesta Jardín de Villa Soldati, que depende del programa de Orquestas y Coros por la Equidad del Ministerio de Educación de CABA.

También notamos que estas iniciativas apuntan a poblaciones en situaciones socio-económicas caracterizadas como “de vulnerabilidad social”, “históricamente marginadas”, o en “riesgo social”. Esto da lugar a un rango amplio de caracterizaciones, que puede ir desde personas o comunidades, hasta espacios geográficos (es decir, si se consideran determinadas poblaciones en riesgo y/o si se apunta a zonas marginadas).

Finalmente, dada la particularidad de estos proyectos, en general no hay selección de aptitudes, ni se espera experiencia previa. Sin embargo, hay algunas (pocas) excepciones, cuando por el nivel de la orquesta (ver las orquestas con niveles iniciales-intermedios-avanzados, por ejemplo la Orquesta de Lugano en CABA) o por el género musical abordado (ver por ejemplo el Programa de Orquestas Típicas Juveniles Aníbal Troilo del Ministerio de Cultura de la Nación) se requiere cierta experiencia musical previa, en general provista por los mismos programas.

En cuanto a los números de alumnos de las orquestas, las cifras rastreadas en los documentos oficiales o brindadas por los referentes de los distintos proyectos y programas que funcionan en el GBA varían entre 20-100 alumnos por año, por orquesta.

³⁶ Aunque con variaciones, se suele identificar como población destinataria a “niños y jóvenes”, “niños, niñas y jóvenes” o “niños, niñas, adolescentes y jóvenes”.

Consideraciones finales

En este trabajo nos propusimos presentar el panorama existente de orquestas infantiles y juveniles que se desarrollan en el Gran Buenos Aires a partir de la investigación realizada entre los años 2014-2015. La cantidad y heterogeneidad de orquestas –aun en el marco de ciertos denominadores comunes–, la gran complejidad de articulaciones institucionales, así como el fuerte dinamismo del sector, requirieron de un esfuerzo de sistematización. El mismo posibilita organizar y abarcar el escenario existente, aunque deja afuera algunos emprendimientos que pueden quedar al margen del recorte realizado y otros que han dejado de funcionar.

Asimismo, el recorte temporal no permite registrar ni las trayectorias previas, ni los cambios ulteriores con respecto a las orquestas rastreadas. Por esta razón, y dado que es inevitable que las concepciones de los actores vayan cambiando, no queremos anclar ningún proyecto o programa de orquestas a una idea específica de las aquí presentadas, por ejemplo, en cuanto a la población destinataria, las perspectivas que sustentan o los modelos de articulación institucional que manifiestan. Algo fundamental que fuimos notando en las entrevistas y en las charlas informales con los actores involucrados en el funcionamiento de las orquestas, es que muchos de ellos están constantemente pensando, cuestionando, leyendo y repensando sus propias perspectivas.

Sin duda esta es la base para futuras indagaciones, que implican tanto la ampliación y actualización del rastreo, como también abordajes etnográficos mediante nuevas entrevistas en profundidad acompañadas por observación participante en diversas orquestas³⁷. Por el momento, podemos esbozar algunas reflexiones a partir del campo observado.

En primer lugar, se destaca la gran heterogeneidad de proyectos, actores y articulaciones identificados con respecto a las 116 orquestas del GBA. Recordamos que se trata de iniciativas que empezaron a desarrollarse desde finales de los años 1990 y que en su gran mayoría están de alguna forma vinculadas al menos a una institución estatal.

³⁷ Distintas integrantes del equipo más amplio que conformamos estamos también desarrollando esas tareas.



Este vínculo no identifica necesariamente el modo en que se originaron las orquestas. Pues encontramos proyectos surgidos como intervenciones estatales ("desde arriba"), como iniciativas comunitarias ("desde abajo"), y también como articulaciones entre "el arriba" y "el abajo".

En segundo lugar esta heterogeneidad abarca una gran variedad de expresiones y formatos artísticos. Estos incluyen desde formaciones orquestales sinfónicas hasta grupos de jazz, tango y folklore; desde instrumentos de música académica hasta instrumentos argentinos y del resto de Latinoamérica. Además, dicha variedad de expresiones musicales puede abarcar rock, cumbia, música académica y diferentes expresiones del folklore, entre otras. Todas ellas, no obstante, ponen el acento en la creación o empleo de arreglos que adaptan el repertorio a las posibilidades de los estudiantes, facilitando así el hecho de que todos puedan tocar en conjunto desde su ingreso.

En tercer lugar, las diferentes concepciones de inclusión, integración y/o transformación que sostienen los actores los impulsan a generar distintas modalidades de intervención³⁸ y a buscar objetivos variados. Como observa Villalba (2010), respecto al término "integración" es posible hallar perspectivas positivas que lo entienden en oposición a la "la desintegración estatal, fragmentación social, desafiliación sindical, desideologización, desigualdad y des-ciudadanización" (Villalba, 2010, p.137), y también existen perspectivas negativas según las cuales, sin modificar el sistema, se aplican estrategias para lograr su equilibrio y estabilidad. En efecto, las entrevistas realizadas evidencian un campo de discusiones que van desde considerar que la "inclusión" implica la inserción de actores sociales a un sistema que se considera ineficiente (miradas negativas), hasta estimar que se trata de modificar un sistema excluyente. De acuerdo con esta última perspectiva, la inclusión o integración no solo implicarían la modificación de

³⁸ Aunque no hemos ahondado en este punto, cabe mencionar que en los proyectos de orquestas se generan equipos que pueden incluir, además de docentes de instrumentos y directores de orquestas, también asistentes sociales y comunitarios, docentes integradores, redes con otros programas sociales y culturales, etc.



las condiciones de algunas personas o grupos, sino también –en mayor o menor medida– de aquel sistema que se considera injusto, excluyente y/o de mal funcionamiento.

En suma, esta amplia diversidad de proyectos que posibilita revalorizar diferentes expresiones musicales, permite pensar en términos de derechos culturales. Si tomamos de Bonfil Batalla (1982) la atención puesta en las posibilidades de los grupos sociales de producir y reproducir bienes simbólicos, entendemos que la oportunidad de ejecutar diferentes instrumentos, conocer diversas expresiones musicales y en general hacer música, puede representar un derecho cultural. Como dijimos, el mismo reconocimiento de los derechos culturales es un campo aún en disputa (Raggio, 2013). Entendiendo con Wright (2010) a la cultura como un proceso activo y dinámico de disputa por los significados, consideramos que la dificultad por definir qué son los derechos culturales y por hacerlos efectivos refleja las tensiones y disputas propias del campo cultural.

Es en este contexto que notamos que el de las orquestas infantiles y juveniles es un ámbito propicio para observar cómo esas tensiones y disputas se juegan en la práctica. Si consideramos que muchos objetivos hacen referencia al acceso a determinadas expresiones y prácticas musicales, y que en las entrevistas algunos actores sostienen que se trata de brindar a los niños y jóvenes posibilidades que el contexto de desigualdad quita, podemos pensar que algunos agentes están intentando discutir y cuestionar la falta de reconocimiento de derechos culturales. Sin negar la relevancia de otras agendas (educación, desarrollo social, economía, etc.) para alcanzar una sociedad más justa, estamos destacando que la exclusión tiene también una dimensión simbólica que es necesario encarar. Por eso, acompañando las críticas de Belfiore (2002; 2006) y Barbieri, Partal y Merino (2011) en cuanto a los frecuentes usos instrumentales de las políticas culturales, ponemos el foco en la educación musical como un fin en sí mismo.

Cambiando de registro, observamos que desde el fin del rastreo y hasta la actualidad, hay una dinámica de cambios a nivel de organización de los programas existentes, lo que, como señalamos reiteradamente a lo largo del artículo, nos impide realizar afirmaciones más allá de la fecha de cierre de nuestro rastreo (noviembre de 2015). Pero sí podemos advertir que, de la mano de contextos socio-políticos actuales sumamente complejos,

f

algunos programas están en procesos de modificación, insertos en tensiones internas, conflictos y expulsión de trabajadores, así como marcados por la incertidumbre sobre la continuidad de varias orquestas, programas y proyectos. El caso del Programa del Bicentenario ha resonado mucho en la esfera pública durante el 2016, aunque no es el único que se vio envuelto en la dinámica política coyuntural.

Queremos finalizar, entonces, reiterando la riqueza del amplio y heterogéneo panorama que hallamos en el Gran Buenos Aires, que genera interrogantes sobre la complejidad que puede revestir el resto del territorio nacional. Sin pretender idealizar iniciativas cuyas dinámicas y cuyos alcances –en particular en cuanto a las experiencias de los participantes– merecen ser estudiados a futuro, entendemos que se trata de atender desde la práctica musical a situaciones de desigualdad generadas por contextos de exclusión material y simbólica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allan, J. (2010). Arts and the inclusive imagination: Socially engaged arts practices and *Sistema Scotland*. *Journal of Social Inclusion*, 1 (2), 111-122.
- Antelo, E., y Zanelli, M. (2004). *Informe Final. Orquestas infanto/juvenil (Lugano)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dirección de Investigación, Secretaría de Educación,.
- Avenburg, K., Talellis, V., Barro Gil, G., Giliberti, G., Martínez, E., y Cibeá, A. (2015a). Proyecto de Investigación. Música e Inclusión Social: Los Proyectos de Orquestas Infantiles y Juveniles en el Gran Buenos Aires. En Ministerio de Cultura de la Nación, *#PensarLaCulturaPública: Apuntes para una cartografía nacional*. Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad
- Avenburg, K., Cibeá, A., Talellis, V., Barro Gil, G., Giliberti, G., y Martínez, E. (2015b). *Rastreo de los Proyectos de Orquestas Infantiles y Juveniles del Gran Buenos Aires (Argentina)*. Recuperado de <http://musicainclusion.silk.co/> (Último acceso: 14-12-15).



- Baker, G. (2014). *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Nueva York: Oxford University Press.
- Barbieri, N., Partal, A., y Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?. *Papers. Revista de Sociología*, 96 (2), 477-500.
- Bayardo, R. (2000). Antropología, Identidad y Políticas Culturales. *NAYA (Noticias de Antropología y Arqueología)*. Recuperado de <http://www.naya.org.ar/articulos/identi01.htm> (Último acceso: 27-11-15).
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8 (1), 91-106.
- Belfiore, E. (2006). The social impacts of the arts – myth or reality? En M. Mirza (ed.), *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?* (pp. 20-37). London: Policy Exchange Limited. Recuperado de http://wrap.warwick.ac.uk/51721/1/WRAP_Belfiore_Social_impacts_arts_ExtractPage2.pdf (Último acceso: 14-12-16).
- Boas, F. (1993). Las limitaciones del método comparativo en Antropología. En J. M. Renold, *Antropología Cultural. F. Boas, A. Kroeber, R. Lowie*. Buenos Aires, CEAL. 27-39. (Trabajo original publicado en 1896)
- Bonfil Batalla, G. (1982). Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural. En Colombres, *La cultura popular*. México: Premiá.
- Borchet, G. (2012). El Sistema: a subjectivity of time discipline. En E. Araújo, y E. Duque. (eds.), *Os tempos sociais e o mundo contemporâneo. Um debate para as ciências sociais e humanas* (pp. 59-79). Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais.
- Bourgois, P. (2002). El poder de la violencia en la guerra y la paz. *Apuntes de investigación*, VI (8), 73-98.
- Castel, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social*. Buenos Aires: Paidós.



- Devroop, K. (2008). Changing Lives through Participation in Band: The South African Musical Outreach Project. *National Band Association Journal*, 49 (2), 60–61
- Feld, S. (2001). El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli. En F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 331-355). Madrid: Trotta.
- Fernández Calvo, D. (s.f). *La integración social de los niños y jóvenes pobres, a través de la música: Proyectos de orquestas juveniles en América Latina y en la Argentina*. Recuperado de http://www.especialmentemusica.com.ar/descarga_articulos/proyectos_de_orquestas_juveniles_en_america_latina_y_en_la_argentina.htm (Último acceso: 29-9-14).
- Fitoussi, J. P., y Rosanvallon, P. (1997). *La Nueva Era de las Desigualdades*. Buenos Aires: Manantial.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-435). Madrid: Trotta.
- Garat Ly, G. (2010). Las orquestas infantiles como herramienta para democratizar el acceso a una educación de calidad. Ponencia presentada en el *Congreso Iberoamericano de educación*. Buenos Aires, 13 al 15 de septiembre de 2010.
- García, M. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-53). México: Grijalbo.
- Garrido Rivera, D. (2016). Orquestas Infantiles y fronteras semiósferas. Consideraciones referidas a los espacios de sentido, en los músicos – estudiantes de Lo Espejo (Santiago de Chile). *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 1 (1), 73-86. Recuperado de <http://www.revistaforo.com.ar/ojs/index.php/rf/article/view/14>.



- Keil, Ch. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces, y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 261-272). Madrid: Trotta.
- Majno, M. (2012). From the Model of El Sistema in Venezuela to Current Applications: Learning and Integration through Collective Music Education. *Annals of The New York Academy of Science*, 1252, 56-64.
- Martinell, A. (2000). Agentes y Políticas Culturales. Los Ciclos de las Políticas Culturales. Sin datos. Recuperado de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/MARTINELL_agentes_y_politicas_culturales.pdf (Último acceso: 27-11-15).
- Morgan, L. H. (1971). *La sociedad primitiva*. Madrid: Ayuso (Trabajo original publicado en 1877)
- Muiños de Britos, S. (2010). La práctica musical colectiva. Aprendizaje artístico y social. *Revista Iberoamericana de Educación*, N° 52/2. Recuperado de <http://www.rieoei.org/deloslectores/3589Muinos.pdf> (Último acceso: 14-12-16).
- Olmos, H. (2008). *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Pelinski, R. (2000). Homología, interpelación y narratividad, en los procesos de identificación por medio de la música. En R. Pelinski (comp.), *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (pp.163-175). Madrid: Akal.
- Pérez Rubio, A. (2006). Acerca de la exclusión y otras cuestiones próximas. *Revista de Estudios Regionales, y Mercado de Trabajo*, 2. Recuperado de <http://www.simel.edu.ar/archivos/documentos/RS2%20Rubio.pdf> (Último acceso: 20-11-15).
- Raggio, L. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. *Cuadernos de Antropología*, 10, 277-297.



- Roy, M., Devroop, K. y Getz, L. (2014). Improvement in South African students' outlook due to music involvement. *Music Education Research*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/14613808.2014.910183> (Último acceso: 02-10-16).
- Schutz, A. (1977). Making Music Together. A Study in Social Relationship. En J. L. Dolgin, D. S. Kamnitzer, y D. M. Schneider (eds.), *Symbolic Anthropology. A Reader in the Study of Symbols and Meanings* (pp. 106-119). Nueva York: Columbia University Press.
- Tylor, E. (1975). La ciencia de la cultura. En J. Kahn (comp.), *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama (pp. 29-46). (Trabajo original publicado en 1871).
- Uy, M. (2012). Venezuela's National Music Education Program El Sistema: Its Interactions with Society and its Participants' Engagement in Praxis. *Music and Arts in Action* 4 (1), 5-21.
- Vázquez, A. (2016). Etnografía de la inclusión social mediante la práctica orquestal como bien cultural: El caso del Programa Nacional de Orquestas y Coros para el Bicentenario. Ponencia presentada en las *XIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace*. Buenos Aires: FFyL, UBA.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativa y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-unaprimera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (Último acceso: 20-11-15).
- Villalba, M. (2010). La política pública de las orquestas infanto-juveniles. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 8(1), 141-139. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=77315079006> (Último acceso: 20-11-15).
- Villarreal, J. (1996). *La exclusión social*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Velasco San Martín, P. (2009). *Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile: Una estrategia de Inclusión. Estudio de caso sobre las Orquestas de Curanilahue*. Tesis



- presentada para obtener el grado de Magíster en Antropología y Desarrollo. Recuperado de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/cs-velasco_p/pdfAmont/cs-velasco_p.pdf (Último acceso: 10-12-16).
- Wald, G. (2009a). Los usos del arte: el caso de dos orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires. Ponencia presentada en las *VIII Jornadas Nacionales de Debate Interdisciplinario en Salud y Población*. Organizadas por el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Buenos Aires, 5, 6 y 7 de agosto.
- Wald, G. (2009b). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista Oficios Terrestres*, 24, 53-63. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Wald, G. (2011). Promoción de la salud integral: el caso de dos programas de orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires. *Revista Argentina de Salud Pública*, 2 (7), 6-11. Ministerio de Salud de la Nación.
- Williams, R. (1976). ¿Qué significa cultura?. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (pp. 76 a 82). London: Fontana. Traducido por Tomás Austin M. 1990, (mimeo). Recuperado de <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/que-significa-cultura.html> (Último acceso: 09-01-16).
- Wright, S. (2010) La politización de la ‘cultura’. En M. Boivin, A. Rosato, y V. Arribas, *Constructores de Otridad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural* (pp. 156-172), Buenos Aires: Antropofagia.