



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Universidad Nacional de San Martín
Escuela de Altos Estudios Sociales
Doctorado en Sociología

El trabajo cultural en políticas socio-culturales

Mg. Paula Simonetti de Souza

**Tesis presentada como parte de los requisitos para optar por el título de Doctora
en Sociología**

Director: Dr. Rubens Bayardo

Co-directora: Dra. Marina Moguillansky

AÑO 2021

Ficha catalográfica

Simonetti de Souza, Paula.

El trabajo cultural en políticas socioculturales/ Paula Simonetti de Souza. Director Rubens Bayardo. Codirectora Marina Moguillansky. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2021. - 232 p.

Tesis de Doctorado, UNSAM, IDAES, Sociología, 2021.

1. Trabajo cultural 2. Políticas culturales 3. Derechos culturales 4. Trabajadores de la cultura. – Tesis.

I. Rubens Bayardo (Director). Marina Moguillansky (Co-Directora). II. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado

Hoja de aprobación

Título: El trabajo cultural en políticas socio-culturales

Autora: Paula Simonetti de Souza

Tesis sometida a examen en el Doctorado en Sociología, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Sociología. En Buenos Aires, a los de de 2021

Director: Doctor Rubens Bayardo, UBA-IDAES/UNSAM.

Codirectora: Doctora Marina Moguillansky, IDAES/UNSAM

(Nombre del jurado, titulación e Institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e Institución a la que pertenece)

(Nombre del jurado, titulación e Institución a la que pertenece)

Resumen

En las últimas décadas, se comenzó a pensar a la cultura como motor del desarrollo, la inclusión social y los derechos humanos. Las políticas culturales se transformaron dejando atrás una matriz restringida que se asociaba a la gestión de las bellas artes y el patrimonio, para adquirir un sentido ampliado y con mayor alcance. Comienzan a multiplicarse las iniciativas de políticas culturales con orientación social, dirigidas a sectores vulnerados de la población, en el marco de las cuales emergen nuevos perfiles profesionales: talleristas, gestores, docentes, activistas, técnicos, mediadores, promotores. En esta tesis exploramos el trabajo cultural que realizan estos actores sociales desde una perspectiva que combina elementos de la sociología de la cultura, la sociología del trabajo, la sociología pragmática y la antropología de las emociones. El diseño metodológico consistió en un estudio cualitativo con un diseño flexible, articulando diversas técnicas de producción de datos: entrevistas en profundidad, entrevistas estructuradas, análisis de fuentes documentales y observaciones etnográficas en los lugares de trabajo. El análisis se desarrolló en Paysandú, Montevideo y Buenos Aires entre 2017 y 2020.

Analizamos este tipo de trabajo cultural atendiendo a sus distintas dimensiones: a) las trayectorias de los trabajadores culturales, sus experiencias formativas, motivaciones y deseos; b) la construcción de roles, sus competencias y habilidades, las condiciones institucionales y materiales en que se desarrolla este trabajo cultural; c) el lugar de emociones y afectos en el desempeño profesional de los trabajadores culturales; d) las representaciones en torno de los cruces entre cultura, educación, inclusión social, derechos culturales y calidad artística en el marco de estas políticas.

Distinguimos dos perfiles de trabajadores: uno “social-pedagógico” y otro “artístico-cultural”, que tienen experiencias y representaciones distintas del trabajo cultural que realizan en cuanto a sus objetivos, métodos y condiciones laborales. Asimismo, observamos que se trata de actores heterogéneos pero atravesados por características en común como sus condiciones de trabajo inestables e inseguras; la polivalencia de sus roles; la imbricación de los sentidos de la militancia y del trabajo; el escaso reconocimiento material y simbólico percibido; la centralidad de las dimensiones afectivas y vinculares en sus prácticas; las estrategias de distinción y legitimación frente a otros profesionales con quienes conviven cotidianamente en sus espacios laborales, así como las controversias ético-políticas en torno a la acción cultural con poblaciones vulneradas.

Palabras clave: trabajo cultural; políticas socioculturales; derechos culturales; trabajadores de la cultura.

Abstract

In recent decades, culture has begun to be seen as a pillar of development, social inclusion and human rights. Cultural policies were transformed, leaving behind a restricted action associated with the management of fine arts and heritage, to acquire a broader and more far-reaching meaning. Socially oriented cultural policy initiatives began to multiply, in the framework of which new professional profiles emerged: workshop leaders, managers, teachers, activists, technicians, mediators, promoters. In this thesis we explore the cultural work carried out by these social actors from a perspective that combines elements of the sociology of culture, the sociology of work, pragmatic sociology and the anthropology of emotions. The methodological design consisted of a qualitative study with a flexible design, articulating various techniques of data production: in-depth interviews, structured interviews, analysis of documentary sources and ethnographic observations in workplaces. The analysis was developed in Paysandú, Montevideo and Buenos Aires between 2017 and 2020.

We analyzed this type of cultural work attending to its different dimensions: a) the trajectories of cultural workers, their formative experiences, motivations and desires; b) the construction of their roles, their competencies and skills, the institutional and material conditions in which this cultural work is developed; c) the place of emotions and affections in the professional performance of cultural workers; d) the representations around the links between culture, education, social inclusion, cultural rights and artistic quality in the framework of these policies. We distinguish two profiles of workers: one "social-pedagogical" and the other "artistic-cultural", who have different experiences and representations of the cultural work they perform in terms of their objectives, methods, and working conditions. Likewise, we observe that these are heterogeneous actors but with common characteristics such as their unstable and insecure working conditions; the polyvalence of their roles; the interrelation of the meanings of militancy and work; the scarce material and symbolic recognition perceived; the centrality of the affective and bonding dimensions in their practices; the strategies of distinction and legitimization in relation to other professionals with whom they coexist daily in their work spaces, as well as the ethical-political controversies surrounding cultural action with vulnerable populations.

Keywords: cultural work; cultural policies; cultural rights; cultural workers.

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Introducción	4
Presentación del problema	4
Estrategia metodológica	10
Consideraciones sobre el proceso de investigación	13
Estructura de la tesis	20
Capítulo I. El trabajo cultural en políticas socioculturales	
Una caracterización	23
<i>Primera parte. Trabajo cultural y culturalización del trabajo</i>	
1.1. Introducción al trabajo cultural	24
1.2. Dimensiones simbólicas del trabajo cultural y sus vínculos con condiciones laborales	25
1.3. Las transformaciones en el mundo del trabajo	28
1.4. Trabajo sociocultural. Animadores, talleristas, gestores, promotores, arte-educadores	32
1.5. Trabajo cultural, pandemia y después. A modo de síntesis.	37
<i>Segunda parte. Las políticas socioculturales</i>	
2.1. La evolución de las políticas culturales	42
2.2. Desafíos de las políticas culturales y socioculturales	45
2.3. A modo de síntesis.	48
Capítulo II. Prácticas artístico-culturales, trabajo, vocación y militancia	
Una mirada desde las trayectorias de trabajadores culturales	50
1. Biografía, carrera y experiencia desde el análisis sociológico	51
2. Trayectorias de <i>voluntariados a militancias</i>	55
2.1. Trayectos militantes, generación y crisis	57
3. Las prácticas artístico-culturales	60
a. Los docentes clave	60
b. La contradicción arte-economía	62
c. El problema de la vocación y el trabajo sobre los otros	65
4. <i>Una vida monotributística</i> . Pluralidad de compromisos	71
5. Articulaciones entre trabajo y militancia	74
6. A modo de síntesis	76

CAPÍTULO III. <i>Gajes del oficio. Roles, competencias</i>	78
condiciones laborales y perfiles en el trabajo sociocultural	
1. Los contextos de trabajo. Barrios, hospitales, cárceles	78
2. Configuración de un rol múltiple	81
2.1. La polivalencia de tareas	85
2.2. <i>Nunca sabés con qué ni con quiénes te vas a encontrar.</i> Flexibilidad e incertidumbre.	86
2.3. <i>No quiero ser como vos.</i> Construir el rol contra “los otros”	89
3. Estable inestabilidad. Percepción de las condiciones laborales	97
4. Perfiles de trabajadores culturales	99
4.1. Formación disciplinar	99
4.2. El trabajador artístico-cultural y el social-pedagógico	102
5. A modo de síntesis	107
CAPÍTULO IV. Emociones, cuerpos y moralidades	
en políticas socioculturales	110
1. El análisis de las emociones desde una perspectiva sociológica	111
2. Emociones en el trabajo cultural. una cartografía posible	113
3. Afectos ambivalentes en la interacción con los participantes	117
4. Las condiciones laborales y el trabajo emocional	122
5. Reconocimientos y reposicionamientos desde la perspectiva de los participantes	127
6. El régimen físico. Cuerpos y espacios	131
6.1. Cuerpos y asimetrías en el trabajo cultural con poblaciones vulneradas	134
6.2. Distancia y proximidad. Los contextos para la interacción	139
7. A modo de síntesis	142
CAPÍTULO V. Arte y cultura en políticas socioculturales.	
Usos, representaciones y sentidos disputados entre trabajadores	144
<i>Primera parte. Las políticas socioculturales como terreno de disputas</i>	
1. Arte y cultura ¿transformación o recurso?	146
2. Representaciones y posturas críticas de los trabajadores	151
<i>Segunda parte. Las políticas socioculturales como espacios de producción.</i>	
<i>Procesos-productos, calidad y circulación.</i>	158
3. ¿Democracia cultural sin mediación? El caso Usinas de la cultura	159
3.1. ¿Qué arte y qué cultura? <i>Acá hay un corte.</i> El caso del centro cultural Urbano	163
4. Calidad artística ¿qué es y por qué (no) importaría?	166
5. La circulación de producciones artísticas por espacios ¿públicos o emblemáticos?	169
6. A modo de síntesis	178
Conclusiones	181
Referencias bibliográficas	194
Anexo	202

Introducción

La investigación que aquí presento se propuso estudiar el trabajo cultural que realizan diversos actores sociales en el entramado de políticas socioculturales en Uruguay y Argentina. Son muchas las personas que trabajan cotidianamente en iniciativas, programas y proyectos artísticos y culturales con fines de transformación, inclusión o integración social. Instituciones como cárceles, hospitales psiquiátricos, refugios para personas en situación de calle, centros juveniles, entre otras, son el escenario donde se despliegan políticas culturales de orientación social que involucran diversidad de agentes.

En las últimas décadas, asistimos a una transformación profunda de la noción de cultura y de políticas culturales. De esta manera, la idea de que la cultura forma parte de los derechos humanos, es un componente fundamental del desarrollo, la inclusión social y el reconocimiento de la diversidad se ha ido instalando progresivamente en la agenda de las políticas culturales a nivel internacional. A su vez, las áreas de actuación de las políticas culturales han mutado desde un sentido restringido —la gestión de las bellas artes, el patrimonio y el acceso a “la cultura” — hacia un sentido ampliado que incluye una definición cada vez más abarcativa de cultura. Convenciones, legislaciones y recomendaciones de organismos internacionales proponen diversos lineamientos que buscan generar democratización, descentralización, desarrollo y diversidad cultural (Bayardo, 2008). Los espacios de actuación de las políticas culturales se han diversificado y han ampliado sus horizontes de acción para incorporar, entre otras dimensiones, la preocupación por las poblaciones más excluidas, dando lugar a lo que aquí denomino políticas socioculturales. En este marco, surge o se visibiliza la labor de distintos actores y perfiles profesionales como talleristas, gestores, docentes, activistas, animadores, educadores-artistas, técnicos, mediadores, promotores, que conforman el sector de trabajadores culturales de los que esta investigación se ocupa. Las políticas culturales impulsadas por gobiernos latinoamericanos en los últimos años muestran la creciente legitimidad de los enfoques mencionados.

En Uruguay, las políticas culturales desarrolladas por los tres gobiernos del Frente Amplio (desde 2005 a 2020) dan cuenta del crecimiento de programas, la creación de áreas y de políticas destinadas a atender derechos culturales, orientadas a los sectores

más excluidos de la población. Entre ellas, a nivel nacional se destacan la creación del área Ciudadanía Cultural (2009) en la Dirección Nacional de Cultura (DNC-MEC), compuesta por una serie de programas focalizados en el trabajo con “sectores vulnerables”; programas de descentralización cultural como los Centros MEC, del Ministerio de Educación y Cultura (MEC); la creación del Departamento de Programas Socioculturales en el Ministerio de Desarrollo Social (MIDES); a nivel municipal destacan iniciativas como Esquinas de la Cultura, de la Intendencia de Montevideo (IM).

En Argentina se han desarrollado asimismo programas públicos y movimientos sociales con eje en la ampliación de derechos culturales, el reconocimiento de las distintas formas en que los grupos sociales producen cultura, o la descentralización de la oferta cultural. Ejemplos de esto son el programa Puntos de Cultura, inspirado en la experiencia brasileña y desarrollado por el Ministerio de Cultura de la Nación; el Programa Cultural en Barrios dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; o programas de Extensión cultural y talleres artísticos y culturales impulsados por la Universidad de Buenos Aires o la Universidad Nacional de San Martín en cárceles, por nombrar unos pocos ejemplos. En paralelo, también se constata la emergencia y/o consolidación de movimientos impulsados por la sociedad civil (bibliotecas populares, circo social, teatro comunitario, etc.), que a su vez se han articulado en redes (como Pueblo Hace Cultura, o la Red Nacional de Teatro Comunitario) para el fortalecimiento, la visibilización y la incidencia de iniciativas que trabajan con acciones culturales y artísticas para la transformación social.

En el universo de iniciativas mencionadas coexisten distintos paradigmas y tienen lugar una serie de disputas. Hay quienes cuestionan el excesivo protagonismo que viene cobrando un discurso que legitima a la cultura como “recurso” en el tratamiento de problemas sociales estructurales, celebrando diferencias culturales y opacando las condiciones de desigualdad. Asimismo, en el trabajo de mediación en pos de “garantizar derechos culturales” de los sectores populares y las poblaciones vulneradas, se abren una serie de preguntas sobre el poder que atañen a las relaciones de dominación entre culturas hegemónicas y subalternas.

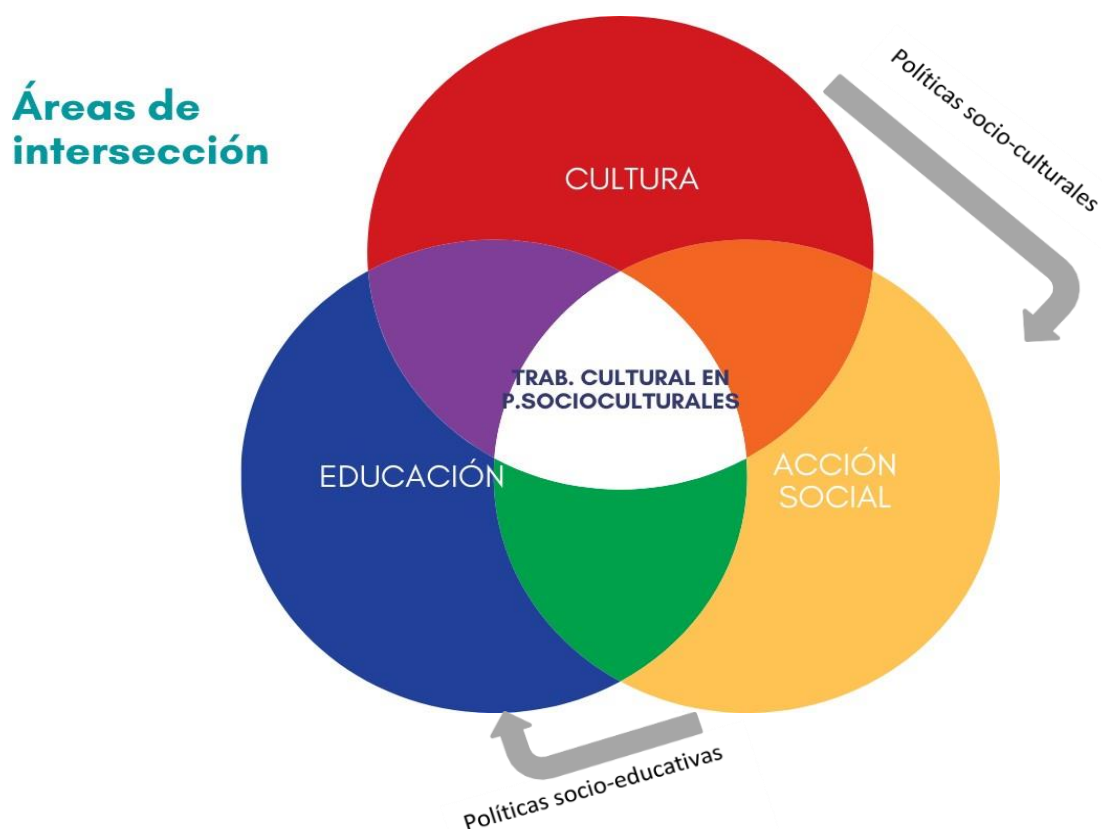
La ampliación, diversificación y los cambios de las políticas culturales en los últimos años se corresponden con la apertura de nuevos puestos laborales, actores, formaciones

y perfiles profesionales (Dubois, 2017) y activistas. Sin embargo, la comprensión de las dimensiones prácticas de las políticas socioculturales en tanto campo de trabajo y de acción de decenas de trabajadores culturales ha quedado inexplorada por parte de las ciencias sociales. Podemos pensar que lo anterior se relaciona con una tendencia más general en los estudios sobre la cultura que no han puesto suficiente atención a los conflictos y a las configuraciones múltiples que adopta el trabajo. Si el paradigma de la economía política se ha enfocado tradicionalmente en cuestiones sobre la propiedad de los medios de producción, mientras que el de los estudios culturales se ha concentrado en analizar la recepción e interpretación por parte de públicos, consumidores o audiencias, ambos han dejado mayormente sin explorar las luchas, las configuraciones y las dinámicas del trabajo cultural (Miller, 2018).

Puestos a pensar en las personas que desarrollan sus acciones en el marco de políticas culturales orientadas a la inclusión o la transformación social, que aquí denominamos políticas socioculturales, aparecen algunas dificultades desde su propia clasificación: ¿se trata de gestores culturales? ¿artistas? ¿educadores no formales? ¿talleristas? ¿docentes? ¿animadores socioculturales? ¿mediadores? ¿técnicos? ¿militantes? Todas estas clasificaciones circulan en este universo de trabajadores, en ocasiones se presentan superpuestas, en otras en tensión. Por ejemplo, a menudo las ideas de libertad o autonomía en lo artístico pueden estar en oposición con la labor pedagógica que encauza de distintas maneras los contenidos y los métodos de aquello que se produce; o el sentido de la militancia puede oponerse al de trabajo asalariado; pero también es posible que estos sentidos convivan a lo largo de los procesos que se desarrollan en estas políticas y en las trayectorias de quienes trabajan en ellas. De esta manera, los trabajadores y trabajadoras de los que me ocupo en esta tesis conforman un grupo donde convergen la gestión cultural, la docencia y las artes, muchos de ellos son educadores y también artistas, o gestores culturales, docentes y talleristas. Algunos trabajan actualmente en todos o varios de estos roles, en tanto otros muestran entradas y salidas del mundo del arte hacia la educación formal o la gestión cultural. No es infrecuente que hicieran las mismas tareas o similares de manera militante o *ad honorem* por períodos más o menos extensos en sus trayectorias, por lo cual muchas veces los sentidos del trabajo asalariado y la militancia se confunden, generando algunas tensiones con sus condiciones laborales, en general precarias.

Asimismo, no es menor el desafío que implica para estas personas aunar los fines “sociales” y los “culturales” en su trabajo, dado que se producen frecuentes desacuerdos en torno a la idea de las prácticas artístico-culturales como fines en sí mismas o en tanto medios para finalidades sociales que las trascienden (rehabilitación psicosocial; mejoramiento del tejido social-comunitario; revinculación al sistema de educación formal, reinserción al mercado de trabajo, por ejemplo). Es posible pensar que la noción de “mediación”, que se utiliza muchas veces para describir estos roles, tiene lugar no solamente entre las prácticas artísticas y la población a la que se dirigen estas iniciativas. En efecto, la noción de mediación muestra una productividad analítica porque reverbera en distintas escalas de la acción de los y las trabajadoras que aquí analizo. De esta manera, estas personas median entre fines “sociales” y “artístico-culturales”, pero también ocupan posiciones intermedias y de mediación entre los “diseños” y los objetivos programáticos de las políticas y sus traducciones operativas en prácticas cotidianas. Asimismo, están “en medio” de lógicas militantes y laborales, y también del trabajo educativo, el social y el artístico. Sus vínculos contractuales frágiles por lo general los ubican en una zona gris en las instituciones en que se desempeñan. Así es que podemos hablar de un campo de intersecciones que modulan tanto a las políticas socioculturales como al trabajo cultural que allí tiene lugar. Tomando algunas de ellas, se obtienen esquemas de este tipo:

Cuadro 1. Trabajo cultural en políticas socioculturales. Áreas de intersección



Cuadro 2. Intersección de perfiles en el trabajo cultural en políticas socioculturales

Perfiles de trabajadores



Las condiciones laborales que atraviesan a las y los trabajadores en políticas socioculturales pueden inscribirse en transformaciones más amplias del mundo del trabajo, caracterizado cada vez más por su condición flexible, inestable, insegura y precaria, como veremos en el primer capítulo de esta investigación. Además, este tipo de trabajo cultural presenta rasgos específicos vinculados a su imbricación con el mundo del trabajo artístico/creativo, la labor docente, la militancia y la gestión cultural. Por ello, condiciones como la inestabilidad o precariedades laborales se articulan con ciertas oposiciones de sentido entre arte y trabajo, creatividad y rutina, incertidumbre y estabilidad, militancia y salario, interés o desinterés, placer o utilidad, retribución afectiva y retribución económica, entre otras.

En esta tesis me propuse como objetivo indagar en el trabajo cultural que realizan diversos actores sociales en el entramado de políticas socioculturales. Partí de la idea de

que el análisis de sus perfiles, trayectorias, representaciones, experiencias afectivas, condiciones laborales, permite iluminar las dinámicas de uno de los sectores del trabajo cultural menos explorado por las ciencias sociales. Ciertos hallazgos en este ámbito se hacen extensivos al trabajo de artistas, gestores culturales y productores culturales, puesto que frecuentemente estos ámbitos dialogan, se superponen o se suceden en las trayectorias de los actores.

En este punto es necesario subrayar que el foco de esta investigación no son las políticas socioculturales en sí mismas, sino el trabajo que realizan en forma cotidiana quienes están en “la línea de frente” de estas políticas, y que conforma su trama en la implementación concreta. En ese sentido, si esta tesis puede considerarse como una contribución al campo de estudio de las políticas culturales lo es de una manera indirecta, aunque no por ello menos significativa, al develarlas en su carácter de prácticas situadas y cotidianas, en una mirada “desde abajo”, que se concentra en las actividades y experiencias que allí tienen lugar.

Para acercarme al trabajo cultural que realizan diversos actores sociales en el entramado de políticas socioculturales, en primer lugar describo los rasgos, perfiles y trayectorias de estos trabajadores. Luego analizo las condiciones de trabajo de los actores, teniendo en cuenta cuestiones tales como la modalidad de contrato, el lugar de desempeño, las poblaciones con las que trabajan, los recursos materiales y los tipos de tareas que realizan. Analizo también las condiciones subjetivas de su labor, entendidas aquí como los modos de implicación de los sujetos en sus tareas cotidianas, la forma de pensarse como trabajadores y las dimensiones afectivas y emocionales que tiene este trabajo cultural. En tercer lugar, propongo categorías teóricas para dar cuenta de las articulaciones entre perfiles de los trabajadores, modalidades de trabajo y dimensiones simbólicas del trabajo cultural. Por último, describo la articulación de la figura del trabajador cultural dentro de los principales debates que atraviesan el campo de las políticas socioculturales.

Estrategia metodológica

A fin de dar cuenta de los objetivos planteados realicé un abordaje cualitativo que combinó distintas estrategias. El análisis cualitativo busca captar las percepciones y experiencias de los actores en el mundo en que intervienen, se caracteriza por focalizarse en actores concretos, concentrándose en sus palabras y en sus prácticas (Maxwell, 1996) para comprender los significados que otorgan a sus acciones y contextos de acción. Este abordaje resultó fértil para indagar en las trayectorias de los actores, analizar los modos de implicación en sus tareas cotidianas, sus formas de pensarse como trabajadores y las dimensiones afectivas y emocionales que tiene el trabajo cultural en estos contextos.

Asimismo, utilicé el enfoque de la teoría fundamentada en datos (Strauss & Corbin, 2002) donde la teoría, el análisis y la construcción de los datos están en una interrelación continua. Las perspectivas teóricas y las nociones conceptuales provenientes de la sociología de la cultura, la sociología del trabajo, la sociología pragmática, la sociología y antropología de las emociones fueron incorporadas en diálogo estrecho con el material empírico. En ese sentido, la investigación no parte de “un marco teórico” proyectado sobre los materiales de campo, sino que plantea una retroalimentación constante donde los problemas surgen del campo y la teoría actúa a la manera de una “caja de herramientas” para abordarlos. El diálogo entre el campo y la teoría está articulado entonces en cada capítulo, para tratar el problema del que cada uno de ellos se ocupa.

La estrategia de selección de los actores siguió un criterio de maximización de las diferencias (Glaser & Strauss, 1967) que sirvió tanto para captar las heterogeneidades como para evidenciar propiedades comunes en el trabajo cultural en políticas socioculturales. En gran medida, los hallazgos y las lecturas de conjunto que propongo a lo largo de la investigación fueron posibles gracias a esta estrategia, algo que no hubiera sido así si la mirada se hubiera enfocado solo en un grupo de trabajadores o en un programa o política sociocultural.

El trabajo de campo se llevó adelante entre el 2017 y comienzos de 2020, y se localizó en Montevideo, Paysandú (Uruguay) y el Área Metropolitana de Buenos Aires

(AMBA¹, Argentina). La diversificación de las localizaciones no tuvo por propósito realizar una comparación sistemática entre ellas sino un ejercicio de comparación constante y por contraste (Da Matta, 2002) en el cual los hallazgos en los distintos contextos se contrastaban e iluminaban mutuamente en sus diferencias y similitudes. Al tratarse de un tipo de comparación asistemática, sus resultados no pueden considerarse concluyentes.

En el trabajo de campo combiné distintas estrategias y actividades, a saber: 45 entrevistas en profundidad (33 trabajadores en políticas socioculturales, 8 participantes de programas socioculturales, y 4 autoridades o directores de instituciones, realizadas entre 2017 y 2020); observación de campo en talleres y otras actividades socioculturales y el análisis de fuentes (prensa, redes sociales, páginas web institucionales, producciones artísticas generadas en los contextos de trabajo, informes y otros documentos relevantes). Estas actividades se complementaron con conversaciones informales en los espacios de trabajo. Asimismo, realicé una encuesta que buscó relevar dimensiones sociodemográficas de los trabajadores culturales (tales como edad, género, educación formal), sus marcos de inserción laboral y las condiciones de trabajo. En el Anexo Metodológico se encontrará información detallada acerca de los perfiles contemplados en esta investigación.

Acerca de las entrevistas a trabajadores/as culturales

En la selección de los entrevistados y entrevistadas seguí la premisa de la diversificación en cuanto a los contextos de trabajo, los programas en que se inscribían, las disciplinas artístico-culturales en que se desempeñaban, y las poblaciones con las que trabajaban (personas privadas de su libertad, jóvenes desvinculados del sistema de educación formal, personas en situación de calle, habitantes de barrios empobrecidos, pacientes internos e internas en hospitales psiquiátricos). En este proceso, tomé en cuenta en primer lugar mi conocimiento previo del campo (proveniente de investigaciones anteriores y de mi propia trayectoria profesional, como explicaré más adelante). Luego, realicé un trabajo de relevamiento de políticas socioculturales existentes en Buenos Aires, Montevideo y Paysandú, y me contacté con referentes de estas políticas. Estas personas fueron facilitadoras para llegar a algunos de sus

¹ Se denomina AMBA a la zona urbana común que conforman la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y 40 municipios de la Provincia de Buenos Aires (PBA).

trabajadores y también reenviaron la encuesta a sus equipos de trabajo.

Realicé 33 entrevistas que tuvieron una duración de entre dos y tres horas. Las entrevistas tuvieron un primer momento de corte biográfico² en la búsqueda de reconstruir trayectorias, y un segundo momento centrado en las características y condiciones de sus trabajos actuales en políticas socioculturales. Las entrevistas se llevaron adelante en distintos contextos según la disponibilidad de los y las entrevistadas. Algunas fueron en bares, otras en espacios laborales, otras en mi casa o en la casa de mis interlocutores. Esta última situación arrojó información adicional acerca de algunos de los temas tratados en la investigación. Por ejemplo, la forma en que el trabajo se imbrica en el espacio doméstico y está en diálogo con otros compromisos vitales, como los lazos afectivos. En algunos casos, la situación de entrevista fue compartida por las parejas de mis entrevistados, que estaban en el hogar y que también trabajaban en los mismos ámbitos. Los hogares de estas personas hablaban de distintas formas de un involucramiento intenso con sus actividades laborales que en ocasiones se superponía con la actividad militante. Desde montar estudios de grabación para que los jóvenes que participaban de sus talleres pudieran asistir a grabar sus canciones y videos, hasta disponer de artefactos, computadoras, libros, instrumentos, etc., que hacían de sus hogares a la vez laboratorio y trastienda de sus mundos laborales, artísticos, militantes.

Observaciones participantes en espacios de trabajo

Entre el 2017 y el 2019 realicé observaciones participantes, visité a los y las trabajadoras en sus espacios laborales, muchas veces involucrándome en las actividades artístico-culturales que proponían. Mi interés radicaba en conocer de primera mano los contextos en que realizan su labor, los participantes que asisten, las metodologías de trabajo que utilizan, otros actores relevantes en el trabajo (compañeros, personal de las instituciones, duplas, etc.), modos de coordinación, situaciones y emergentes en el espacio de trabajo, interacciones y tramas vinculares entre trabajadores y participantes. De este modo, asistí a talleres literarios en dos hospitales psiquiátricos, uno en Montevideo y otro en Buenos Aires; un taller de radio en una cárcel en Buenos Aires en el marco de un programa universitario; actividades artísticas y culturales en un centro

² En el Capítulo 2 profundizo en las implicancias del método biográfico para las entrevistas.

cultural destinado a personas en situación de calle en Montevideo; un taller de música en la cárcel de Paysandú y una orquesta infanto-juvenil en un barrio popular en Buenos Aires. También participé de dos jornadas formativas donde asistieron equipos de trabajo que se desempeñan en cárceles, barrios y hospitales psiquiátricos, en una como asistente-observadora y en otra coordinando una capacitación.

Tanto las entrevistas como las notas de campo fueron analizadas utilizando el software de análisis cualitativo *Atlas ti*.

Acerca de la encuesta

La intención de la encuesta fue obtener un marco más amplio para comprender y contrastar algunas dimensiones del trabajo que analizo, de modo de poner en relación la información obtenida mediante esta técnica con el abordaje cualitativo que predominó en la investigación. Vale aclarar que no se utilizó un muestreo aleatorio ni tuvo un alcance exhaustivo por lo cual sus resultados no son generalizables.

En total, recabé 112 respuestas y el perfil de quienes respondieron fue mayormente joven (25 a 40 fue la franja etaria predominante), hubo un 56 % de mujeres y un 44 % de varones (no hubo respuestas de géneros disidentes), el 60 % residían en Uruguay y el 40% en Argentina. En el anexo están disponibles una serie de cuadros que sintetizan la información recabada.

Algunas consideraciones sobre el proceso de investigación

Como lectora agradezco que el autor o autora de una investigación explicita el lugar desde donde habla porque, aunque huelga decir que ningún conocimiento se produce en el vacío ni desde “ninguna parte”, el género de escritura académico está colmado de recursos y giros del lenguaje que contribuyen a sostener esa ilusión. Pero también desconfío de una voz autoral que se pone en primer plano y ofrece un análisis de la vida social de otros actores pasándolos por el exclusivo tamiz que su experiencia le provee. Mucho se ha escrito en ciencias sociales acerca de las “ventajas” y las “desventajas” del grado de implicación previa de la investigadora o investigador en su campo de estudio, de los sesgos, de las “trampas” y de la vigilancia a la que deberíamos someternos en pos de la rigurosidad de nuestros análisis. Una investigación

es en sí misma un producto social, como bien ha mostrado la sociología y la antropología de la ciencia. Aquel consejo de Becker (2009) acerca de formular preguntas en términos de “¿cómo?” antes que de “¿por qué?” es más que un buen “truco” metodológico para realizar entrevistas, implica también una manera de entender los fenómenos sociales, que se desmarca de una explicación estrictamente causal para posar la mirada en su dimensión procesual. Siguiendo esta premisa, me interesa inscribir brevemente la pregunta por el trabajo cultural que se realiza en políticas socioculturales en un proceso, algo que también servirá para iluminar las razones que guiaron algunas decisiones.

Aunque el trabajo de campo se condensó entre 2017 y 2020, lo cierto es que esta tesis se inscribe en un recorrido personal y profesional más extenso, que tuvo ciertos mojones relevantes para el curso que finalmente tomó la investigación doctoral. En el año 2018 defendí mi trabajo de maestría en Sociología de la Cultura, también en el IDAES, con una tesis titulada *¿La cultura hace bien? Políticas culturales y sectores vulnerados en Uruguay 2007-2017*. Allí buscaba dilucidar cómo se había instalado un cierto sentido común en torno a los “beneficios” de las prácticas artístico-culturales. Cuestionar ese sentido común era también una manera de impugnar mi propio sentido común, que había forjado durante mi trayectoria profesional, militante y artística. Una inquietud similar estuvo en la base del proyecto doctoral, donde planteaba la pregunta por la asociación entre arte-cultura y transformación o inclusión social en el marco de las políticas culturales contemporáneas “a dos orillas”, es decir, en Argentina y en Uruguay. Buena parte de mi mirada al formular estos proyectos tenía una estrecha relación con mi formación de grado en Letras y se interrogaba por los textos y por los discursos, con un anclaje más bien teórico que veía a las políticas culturales como “formaciones discursivas”. Sin embargo, varios tránsitos fueron desplazando esas primeras figuraciones y aportando nuevas.

El pasaje por la formación de maestría que ofrece una alianza entre sociología y antropología, y luego el doctorado en sociología, junto con lo que me decía “el propio campo”, me fue mostrando aquello que mi mirada previa borraba, dejaba sin explicación u opacaba. En el trabajo de maestría incorporé la dimensión de las políticas culturales como prácticas cotidianas (Ochoa Gautier, 2003), donde existen múltiples actores que desde posiciones diversas y desiguales interpretan, traducen y “hacen” a las

políticas culturales de orientación social. Allí también concluía que difícilmente podemos hablar de un campo autónomo para referir a las políticas culturales (en tanto separado de lo social), cuando los gestores y funcionarios son ellos mismos analistas, investigadores, artistas o integrantes de organizaciones sociales. El trabajo de campo que realicé en dicha investigación (localizado principalmente en Montevideo y en Paysandú) mostró cómo estas políticas se configuran en una pluralidad de representaciones y experiencias que no se pueden visualizar atendiendo solamente a los responsables políticos de las altas jerarquías institucionales. Muchas de las tensiones y disputas de sentidos en el terreno de lo “sociocultural” se hacían cuerpo en las prácticas de quienes estaban en la “línea de frente”.

Los hallazgos de la tesis de maestría me sirvieron para formular la pregunta por el tipo de trabajo cultural que se realiza en políticas socioculturales y que está conectado con distintas áreas como la gestión cultural, la educación no formal, el trabajo social, el trabajo artístico. A este antecedente se añade mi participación en el grupo de Estudios Interdisciplinarios en Arte y Trabajo (EITyA-UBA) que, bajo la coordinación de la investigadora Karina Mauro, funcionó como un ámbito de intercambio y estímulo para pensar las condiciones laborales del trabajo que se realiza en distintos sectores de la cultura. Otro espacio central para la formulación, el intercambio y el desarrollo de mi trabajo fue el Núcleo de Estudios en Comunicación y Cultura (IDAES), coordinado por las investigadoras Marina Moguillansky y Brenda Focás, que integro desde el 2017. Hubo, además, otras experiencias por fuera del ámbito académico que nutrieron y dieron forma a la presente investigación.

Mi propia historia sigue derroteros similares a los de las personas que aquí analizo. Me involucré en tareas de voluntariado social y de militancia desde muy joven en distintas causas sociales, trabajé con niños y niñas institucionalizados en centros de menores en Paysandú y luego en Montevideo, con mujeres víctimas de violencia de género en refugios, coordiné luego un centro cultural enfocado en personas en situación de calle, me involucré en el movimiento social de Cultura Viva Comunitaria, participé en dos congresos latinoamericanos (uno en Bolivia, 2013, y otro en Salvador, 2015) como representante de la red de organizaciones sociales y culturales de Uruguay. Me mudé a Argentina detrás de un proyecto que no era exclusivamente académico, viví mis primeros años en Cuartel V, un sitio del conurbano bonaerense que algunos llaman “el

patio de atrás” de Moreno, situado en un punto medio entre el centro de Moreno y el partido de José C Paz. Allí coordiné el equipo de trabajo de una Escuela Popular de Arte con niños, jóvenes y adultos en el marco de una organización cultural comunitaria (El Culebrón Timbal) que tenía además gran protagonismo en la dinamización de redes de colectivos culturales comunitarios en Argentina (como Pueblo Hace Cultura) y en Latinoamérica (como la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria). Luego, me trasladé para Capital, donde doy clases en un Bachillerato de educación popular para jóvenes y adultos, y también trabajo como docente en una cárcel en Buenos Aires en un programa de gestión cultural y políticas culturales. En paralelo, me he desarrollado en el ámbito literario como escritora. Como sostengo en el Capítulo 2 de esta tesis, siguiendo algunos aportes del interaccionismo simbólico, las personas estamos inscriptas en una pluralidad de compromisos que no corren caminos totalmente paralelos, sino que dialogan y se afectan mutuamente. Nuestras identidades, aunque múltiples y en ciertos aspectos fragmentadas, “hablan entre sí” (a veces hasta entran en conflicto). Estos tránsitos, decía, me fueron develando algunos problemas similares que se presentaban en diversos escenarios y que se materializaban en debates, jornadas, movilización o disputas en el marco de los colectivos de militancia y de trabajo. Combinados con los hallazgos referidos en el proceso de investigación de maestría, fueron la base sobre la que se asentó el proyecto de investigación doctoral.

Páginas antes señalaba que la reflexividad ha ocupado un lugar de relieve en los debates de las ciencias sociales. Así, ha sido asociada con la capacidad crítica, el relato de los “entretelones” de la investigación, la necesidad de objetivar distintas situaciones, y es, en parte, el resultado de un cuestionamiento profundo hacia la presunta neutralidad del investigador, durante mucho tiempo omisa en cuestiones relativas a la raza, al género, al poder, la clase. La idea de un investigador neutral perdió sus credenciales junto con la creencia de que la realidad solamente se “describe” o se “representa”, dando paso a una idea de producción o coproducción de la realidad social (Hidalgo, 2006). Desde el “etnógrafo encarnado” de Rosaldo (1991) que encuentra en su experiencia (trágica) personal una vía de acceso privilegiada para la comprensión de la alteridad, al “sociólogo objetivado” de Bourdieu (2001) que aboga por una “vigilancia epistemológica” a partir de la objetivación de la propia posición del investigador en el campo intelectual y los intereses que de allí derivan, existe una amplia gama de formas de pensar en el problema de la reflexividad. La reflexividad puede entenderse como

elemento constitutivo de toda práctica social; como una disposición metodológica para objetivar el lugar del investigador; o como una herramienta para comprender las relaciones sociales que los investigadores construyen junto a los sujetos que estudian en el campo (Grimson, 2003). Guber (2001) ha señalado que es en la relación entre los procedimientos reflexivos de los “nativos” y los propios del investigador donde se produce la comprensión y el análisis en términos etnográficos. Estos desarrollos reelaboran y actualizan en la tradición etnográfica las formulaciones de la etnometodología desarrollada por Garfinkel (1967). Según este autor, la reflexividad es un atributo de todos los actores sociales (tanto investigadores como investigados) y una práctica cotidiana (Grimson, 2003).

La reflexividad como propiedad de los actores sociales resulta un punto insoslayable en esta investigación, dado el intenso trabajo reflexivo que realizan los y las trabajadoras en el contexto de políticas socioculturales. De hecho, de manera similar a lo que encontraba Perelmiter (2016) en su investigación de las dinámicas que adoptaba el trabajo en la “línea de frente” del Ministerio de Desarrollo Social argentino, buena parte de las fuentes en que abrevan los discursos de justificación y las controversias del propio campo de estudio, provienen de las ciencias sociales. Esta situación implicó a su vez un proceso de reflexión continua para la construcción de mi punto de vista.

Especialmente relevantes para el proceso de mi investigación han sido los aportes de Gerard Althabe (1999), quien plantea el sentido comunicacional de la reflexividad, implicada en la situación de campo. La mirada que este autor construye se descentra del sentido introspectivo del sujeto que investiga para concentrarse en las situaciones de interacción comunicativa entre los agentes y el investigador o investigadora. Es lo dicho y lo actuado en el contexto de campo lo que se analiza. Aquí el investigador deja de ser el eje exclusivo de la reflexividad, y se transforma en un agente más en un juego social que lo abarca pero también lo excede. Así, explica Althabe, tanto las descripciones, los relatos, las entrevistas, y otros materiales que producimos, no deben ser tomados en tanto “fuentes de datos” sino como productos comunicacionales, atendiendo a la situación de interacción en que se insertan puesto que “la situación de intercambio y lo que en ella se juega es el objeto de análisis” (Althabe y Hernández, 2005, p. 83).

Una vez enmarcada la pregunta por el trabajo cultural en políticas socioculturales en un recorrido que articula tránsitos y distintas experiencias en las localidades en que este

estudio se llevó adelante, quisiera avanzar sobre el contexto en que fue escrita esta tesis y algunas precisiones acerca de la escritura de este documento.

El trabajo de campo estaba en sus etapas finales cuando, en marzo de 2020, irrumpió la pandemia por Covid-19. La pandemia generó una crisis de enorme magnitud en el ámbito sanitario, político, económico, social y trastocó la vida cotidiana de millones de personas. Como no podía ser de otra manera, también afectó al desarrollo de esta investigación, por lo menos de dos formas. En primer lugar, al suspenderse la movilidad, no pude desarrollar una serie de actividades de campo previstas y tuve que realizar ajustes, por ejemplo, incorporar entrevistas en formato virtual. Sin embargo, estas entrevistas no solamente tenían el problema de perder dimensiones sustanciales que provee la situación de copresencia, sino también el hecho insoslayable de que los actores entrevistados (y yo misma en tanto investigadora) estaban atravesados por una coyuntura que alteraba completamente sus marcos de referencia, su cotidianeidad, sus posibilidades de trabajar, de proyectarse, etc. La pandemia no podía pensarse como “una dimensión más” que una podría indagar mediante entrevistas cuyo centro de gravitación era otro, se presentaba como un hecho total que trastocaba todos los ámbitos de la vida social. Entre los ajustes, hubo algunas entrevistas, observaciones y visitas previstas que no pude hacer, lo cual en parte modificó la estructura del plan original de análisis y escritura porque, como expliqué anteriormente, el enfoque cualitativo construido para este estudio plantea una retroalimentación constante de las distintas etapas de la investigación. En segundo lugar, y en diálogo estrecho con lo anterior, la crisis tiene impactos directos en varios de los temas que aquí se abordan. La discusión sobre el trabajo ocupó un lugar central en la agenda política y social en nuestros países. En el ámbito específico del trabajo en cultura, la suspensión de las actividades culturales que involucran a miles de trabajadores no solamente desató una profunda crisis a raíz de esta coyuntura, sino que también develó las condiciones estructurales de precariedad, informalidad y fragilidad que rigen a estos mundos laborales aun en contextos “normales”. En este marco se fortalecieron colectivos artísticos y culturales y emergieron nuevas formas de organización, para llevar adelante acciones solidarias hacia los y las más afectadas, generar relevamientos y datos inexistentes hasta el momento, y organizarse en la demanda de medidas por parte de los gobiernos. Imaginarios identitarios con gran pregnancia en los mundos artísticos y culturales en

torno de las categorías de autogestión, independencia, autonomía, emprendedurismo, se vieron trastocados.

¿Qué hacer, entonces, con “la pandemia”? fue una de las preguntas más desafiantes que se me presentó cuando ya estaba dando por finalizado el trabajo de campo y me encontraba iniciando el proceso de escritura. Consideré distintas opciones, desde incorporar un capítulo al plan original o incluir apartados nuevos dentro de cada capítulo, hasta dejarla completamente de lado a razón de que el que trabajo de investigación había sido previo. Todas estas alternativas presentaban problemas que no podía resolver de manera solvente, algo que en principio atribuí a mis propias limitaciones e incapacidades. Sin embargo, no saber qué respuesta dar a una pregunta que nos atraviesa todavía como sociedad y que se nos presenta en distintas escalas y dimensiones de la vida, no puede, creo, considerarse un problema estrictamente individual. La pregunta produce una incomodidad, producto de una irrupción que conmociona y cuestiona nuestros proyectos, nuestra capacidad de “planear”, y las estructuras que nos sostienen. En términos operativos, la solución que encontré fue incluir parcialmente algunos de los debates que la pandemia colocó en la agenda del trabajo cultural en los momentos en que esto resultaba pertinente,³ asimismo incorporé una pregunta por sus impactos en los meses iniciales que fue respondida por una parte de los y las encuestadas. Sin embargo, la crisis que atravesamos no es solo “un tema” difícil de “ubicar” en un plan de trabajo previo, ni solamente el contexto en que esta tesis se escribió, sino que actúa como una fuerza que la desestabiliza, un acontecimiento que todavía nos plantea muchas más incertidumbres que certezas.

Antes de anticipar la estructura de la investigación, resta explicitar algunas decisiones relativas al lenguaje y a la escritura. En primer lugar, en la tesis predomina la expresión “vulnerados” para referir a los grupos sociales con los que trabajan los actores analizados. He preferido esta expresión a la tal vez más extendida de “poblaciones vulnerables”, pues considero que la mayor parte de estos grupos no “son” vulnerables sino que están o han sido vulnerados. Tampoco se encuentran en una zona “vulnerable” en el sentido de que sea posible o muy probable que su situación social empeore, sino

³ De manera paralela a la escritura de la tesis, en el marco del grupo de investigación EITyA anteriormente referido, realizamos investigaciones y relevamientos sobre la situación de los trabajadores del arte y la cultura durante la pandemia por covid-19, las políticas públicas hacia el sector cultural, las experiencias organizativas en Montevideo (Simonetti y Cestau, en prensa), Buenos Aires (Mauro, en prensa); Tucumán (Salas); La Plata (Díaz y Del Mármol, 2021).

que estos grupos en su mayoría ya habitan en los márgenes, están excluidos socialmente, en muchos casos han sido desafiados de los procesos de integración social, y sus derechos humanos han sido (y siguen siendo) vulnerados de múltiples formas.

En segundo lugar, la tesis está mayormente escrita en primera persona. Esto no debe oscurecer la dimensión necesariamente colectiva de la investigación, las instancias de intercambio que resultaron clave en distintas etapas del doctorado, algunas de las cuales he intentado restituir en los agradecimientos, los grupos de trabajo e investigación de los que formo parte en Argentina y en Uruguay, la formación en el marco de la maestría y el doctorado, el propio trabajo de campo con mis interlocutores entendido como sucesivas instancias de coproducción de conocimiento, pero fundamentalmente la figura de mis directores de tesis, Rubens Bayardo y Marina Moguillansky, cuya presencia e interlocución constante y rigurosa resultó indispensable para poder llevar a cabo este trabajo. La elección de la primera persona obedece al propósito de visibilizar y explicitar el carácter parcial y situado de estas reflexiones, y es también una forma de atribuirme la responsabilidad por los límites que pudieran tener.

En tercer lugar he procurado utilizar un lenguaje incluyente en términos de género. En ciertos momentos, no obstante, por razones estilísticas que tienen exclusivamente por finalidad construir un texto legible y en cierto sentido amable, he optado por formulaciones más breves que, espero, cuenten con la complicidad de los y las lectoras.

Por último, todos los nombres de las personas entrevistadas han sido modificados para preservar su identidad. Por la misma razón, en varios casos los nombres de los programas y la referencia a las instituciones donde trabajan han sido omitidas o modificadas.

Estructura de la tesis

Esta tesis se compone de cinco capítulos y un anexo metodológico. El primer capítulo está dedicado a presentar y definir las dos categorías principales en las que se inscribe esta investigación: el trabajo cultural y las políticas socioculturales. Se trata de un capítulo que reconstruye nociones teóricas y dialoga con antecedentes con el fin de

realizar una primera caracterización cuyos principales emergentes se retoman en los siguientes capítulos, que son de corte empírico.

El segundo capítulo se ocupa de reconstruir las trayectorias de los y las trabajadoras culturales. Desde una mirada que toma en cuenta las nociones teórico metodológicas de “carreras” y “enfoque biográfico”, en este capítulo analizo las formas en que las personas dieron sentido a sus experiencias en prácticas artísticas y militantes a lo largo de sus trayectos vitales, con una mirada atenta hacia sus contextos de socialización, sus pertenencias generacionales, sus redes interpersonales. Allí también indago cómo las ideas de “vocación” y “compromiso” que impregnan distintos ámbitos y momentos de sus carreras, se ponen en juego en sus trabajos culturales actuales, en articulación con condiciones de trabajo frágiles, flexibles y precarias.

El tercer capítulo analiza “los gajes del oficio”, es decir, distintos elementos que caracterizan el trabajo cultural en políticas socioculturales desde la experiencia de los actores implicados. Aquí exploro los contextos de trabajo y sus efectos prácticos, qué estrategias movilizan las personas para definir y configurar los alcances de un rol múltiple y polivalente, el repertorio de competencias que ponen en juego para actuar en espacios signados por la imprevisibilidad y la incertidumbre. A su vez, propongo una reconstrucción de sus perfiles formativos y profesionales a fin de dar cuenta de distintas clases de trabajadores culturales. Estos perfiles se relacionan con representaciones divergentes del vínculo entre “lo social” y lo “cultural” que sedimentan en determinadas prácticas, en el marco de políticas que suelen emplear un andamiaje de conceptos ambiguos y polisémicos, dejando un margen de acción amplio para los/as trabajadores/as.

El capítulo cuatro se preocupa por las dimensiones afectivas, corporales, intersubjetivas y morales presentes en la cotidianeidad de las políticas socioculturales. De este modo, da cuenta de los “trabajos emocionales” que realizan los actores, cómo lidian con condiciones institucionales de trabajo que generan grandes cuotas de desgaste y frustración, cómo experimentan los vínculos con los y las participantes, que en su mayoría se encuentran en situaciones de padecimiento extremo. En este capítulo incluyo algunas experiencias de participantes (de un programa cultural para personas en situación de calle), de modo de enriquecer la comprensión de los procesos intersubjetivos y vinculares que tienen lugar en estos ámbitos.

El quinto capítulo se concentra en las disputas, sentidos y representaciones críticas que tienen los y las trabajadoras en relación al campo de las políticas socioculturales. Allí reconstruyo, en diálogo con la literatura, los principales paradigmas con que se ha pensado la idea de la cultura y el arte en vínculo con los derechos a la cultura, la democracia cultural, la inclusión o la transformación social. Los y las trabajadoras culturales conocen estos debates y toman posiciones críticas en ellos. Asimismo, analizo una serie de disputas en torno a las formas de entender los procesos, las producciones artísticas y la circulación en espacios culturales. En su mayoría, quienes trabajan en estos ámbitos suelen enfatizar la importancia de los procesos de trabajo por sobre los “resultados” (las producciones artístico-culturales que en ellos surgen). Sin embargo, encontramos formas divergentes de entender cuál es el papel de la mediación sociocultural en estos procesos. Además, el problema de la “calidad artística” está lejos de desaparecer y los/as trabajadoras culturales activan distintos criterios al momento de asignar valor a los “productos”. Por su parte, la “circulación” de las producciones artístico-culturales en “espacios públicos” o “emblemáticos” (Merklen, 2016) puede derivar en ciertas controversias que dividen aguas entre trabajadores/as y participantes, y desencadenar dilemas ético-políticos de resolución incierta, máxime cuando se trabaja con grupos vulnerados y subalternos.

Por último, se presentan las reflexiones finales. Allí recupero las principales coordenadas de análisis y propongo una lectura articulada de las conclusiones parciales extraídas en cada capítulo.

CAPÍTULO I

El trabajo cultural en políticas socioculturales

Una caracterización

Precario. Totalmente inseguro. Enero y febrero que es el momento que tenés para descansar después de todo lo que pasaste: no te pagan. Te contratan con la figura de tallerista. Ta, no me complica mucho la cabeza eso porque toda la vida ha sido así, o sea de andar viendo qué invento ¿no? Y después lo que hacemos en torno al teatro y al audiovisual siempre hay algún laburo extra, algún fondo que ganamos...

(Gerardo, 40 años, tallerista en Centro juvenil)

La cita forma parte de una entrevista con Gerardo, teatrista, productor audiovisual, y tallerista en un Centro orientado a jóvenes desvinculados del sistema de educación formal en Paysandú. “Precario” e “inseguro” son los términos que usa para caracterizar su trabajo, en línea con los rasgos más señalados por la literatura sobre trabajo cultural, como veremos en las páginas que siguen. A su vez, la noción de “invención”, en su polisemia designa no sólo un rasgo propio de la actividad artística-creativa sino también las condiciones laborales de informalidad, intermitencia y multiempleo.

El objetivo de este capítulo es presentar y definir las dos categorías principales en las que se inscribe esta investigación: el trabajo cultural y las políticas socioculturales. Se trata de un capítulo que reconstruye nociones teóricas y dialoga con los antecedentes con el fin de realizar una primera caracterización de la que surgirán varios emergentes que serán retomados en los siguientes capítulos, en diálogo con los materiales empíricos.

El capítulo se estructura en dos partes. La primera expone los rasgos del trabajo cultural, atendiendo a los aportes y las discusiones que ha planteado la literatura internacional y regional. La segunda presenta un panorama de un sector específico, dentro del campo de políticas culturales, donde se insertan los trabajadores de los que me ocupó en esta tesis. Se trata de las políticas socioculturales, a las que buscaré definir y explorar en sus transformaciones recientes, planteando asimismo los principales debates que las atraviesan.

Primera parte. Trabajo cultural y culturalización del trabajo

1.1. Introducción al trabajo cultural

Las dimensiones laborales del sector cultural han recibido escasa atención por parte de las ciencias sociales. El paradigma de la economía política ha estudiado aspectos relativos a la propiedad de los medios de producción, mientras que los estudios culturales se centraron en la recepción, interpretación y consumos culturales por parte de públicos y audiencias. Así, ambos enfoques dejaron un vacío analítico sobre las formas de organización, luchas y experiencias del trabajo cultural (Miller, 2018). En consecuencia, la cotidianeidad de las prácticas de producción cultural aparece como una suerte de caja negra (A. Beck, 2003).

Aunque insuficientes, existen algunos estudios que permiten caracterizar a grandes rasgos al grupo ocupacional conformado por los artistas. La Organización Internacional del Trabajo (OIT), clasifica al trabajo artístico como “trabajo atípico”, donde prevalece la figura del trabajador independiente, por cuenta propia, o inmerso en la economía informal. En un informe del 2014 donde analizan las tendencias laborales en las industrias culturales y de medios, señalan que se ha incrementado el empleo⁴ cultural pero bajo la modalidad del contrato atípico, al tiempo que ha aumentado la formación permanente pero sin que esto se traduzca en ampliación de la demanda laboral. Allí también identifican a los jóvenes y a las mujeres como los más afectados por la percepción de menores ingresos y peores condiciones laborales (OIT, 2014).

Los artistas, en tanto trabajadores, son en promedio más jóvenes que la fuerza laboral en general, tienen altos niveles de educación, muestran tasas altas de autoempleo, de desempleo, varias formas de subempleo y de multiempleo (Menger, 1999; Olivera et al., 2012; Sánchez Daza et al., 2019). En general, perciben salarios menores que los trabajadores en sus categorías profesionales de referencia (profesionales, técnicos y

⁴ Aunque algunas investigaciones utilizan las categorías de empleo y trabajo indistintamente, como lo hago aquí, es pertinente señalar que no son nociones equivalentes. Una distinción más fina, que no utilizaré en esta tesis, definiría al trabajo como “la ejecución de tareas que implican un gasto de esfuerzo mental y físico y que tiene como objetivo la producción de bienes y servicios para atender a las necesidades humanas” (Giddens, 1998, p. 397). En tanto, el empleo correspondería a un tipo de trabajo del que se obtiene remuneración o salario.

afines) “cuyos miembros tienen características de capital humano comparables (educación, capacitación y edad) y mayor variabilidad y calidad de ingresos” (Menger, 1999, p. 545). La flexibilidad y el empleo temporal han sido consideradas propiedades características del trabajo artístico (Menger, 1999, 2001) que está a su vez reglado por la originalidad y diferenciación de sus productos (obras), por los requerimientos de integrar un número de ocupaciones distintas, por lo impredecible de los gustos del consumidor (público) y la incertidumbre propia del proceso creador.

Los rasgos mencionados para los trabajadores que se desempeñan en el ámbito de las artes y la cultura —flexibilidad, temporalidad, contratos atípicos— exhiben una articulación compleja con dimensiones simbólicas, identitarias y afectivas que atraviesan al sector, como veremos a continuación.

1.2. Dimensiones simbólicas del trabajo cultural y sus vínculos con condiciones laborales

“La poesía no se vende porque la poesía no se vende”, es una frase atribuida al poeta Guillermo Boido, que suele escucharse en encuentros, festivales y eventos de poesía, como una expresión que cristalizaría, no sin cierto orgullo, toda una ética del género. Aún hoy las dimensiones laborales de las prácticas artístico-culturales presentan tensiones importantes.

Las ocupaciones culturales y artísticas cargan con una larga historia que contrapuso el “arte” al “trabajo”. Al respecto, Raymond Williams ([1976] 2008), cuando reconstruye la noción histórica de trabajo, muestra que se trata de un término tan reducido que lo utilizamos casi exclusivamente para hablar del empleo regular y estable, como resultado de relaciones productivas capitalistas: tener trabajo significa una relación definida con un otro que controla los medios del esfuerzo productivo (Williams, 2008). En tanto, acerca de los sentidos asociados al arte, argumenta que:

Arte y artista suscitan asociaciones cada vez más generales (y vagas) y se proponen generar un interés general humano (es decir, no utilitario) aún cuando, irónicamente, la mayoría de las obras de arte se tratan efectivamente como mercancías y la mayoría de los artistas, aunque proclamen justamente intenciones muy distintas, son concretamente considerados como una categoría de artesanos o trabajadores calificados independientes que producen cierto tipo de mercancía marginal (p. 45).

El trabajo, entonces, aparece positivamente connotado en tanto arena dignificante, mientras el arte “acarrea connotaciones ambiguas —por momentos negativas en tanto pérdida de tiempo valioso y productivo; por momentos positivas como espacio de creatividad, liberación, emancipación—.” (Infantino, 2011, p. 145). Aún en nuestros días persiste un imaginario que coloca al arte en una esfera diferencial y autónoma, donde se buscan valores como la belleza, la autenticidad, la verdad, que se contraponen a los valores atribuidos al mundo de la economía, como la búsqueda racional de la ganancia o el instrumentalismo ilimitado (Du Gay, 1997). Este imaginario opaca las dimensiones laborales de las prácticas artísticas.

Es posible observar una articulación entre los modos productivos que suponen precarización laboral e incluso gratuidad del trabajo artístico y la construcción identitaria que realizan de sí mismos los artistas (Mauro, 2018). La idea de que el trabajo artístico o cultural no debería estar subordinado a fines económicos subyace en nociones como vocación, atribuida socialmente a los artistas (aunque no exclusivamente), o a la idea de que “el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración (lo cual constituye también una condena implícita al placer)” (Mauro, 2018, p. 116). Se trata de representaciones que impregnan, de forma tácita, las políticas y las prácticas culturales y científicas, visibles por ejemplo en los sistemas de subsidio a las artes y a la investigación, que suelen incluir gastos de producción y distintos insumos, pero no los honorarios de sus trabajadores (Mauro, 2018, p. 116). A su vez, la línea entre trabajo pago y no pago, entre profesional y amateur, suele ser borrosa en estos terrenos. Así, no es infrecuente que el trabajo no remunerado sea la base de una reputación que permite a las personas volverse “profesionales” en el terreno artístico-cultural (Hesmondhalgh & Baker, 2011). En diversos subsectores, se visualizan una serie de actividades no pagas, o por las que se obtiene un “pago simbólico”, lo cual articula con la escasa división del trabajo que se verifica sobre todo en el ámbito cultural denominado “independiente” y la preponderancia de los vínculos afectivos y de amistad en los arreglos laborales. La “retribución simbólica” aparece en algunos estudios de trabajadores culturales o “creativos” como una de sus condiciones de despliegue (Quiña, 2020).

Los sentidos anteriormente referidos pueden también comprenderse a la luz de la tensión entre interés-desinterés identificada por Pierre Bourdieu (1997) para la

economía de los bienes simbólicos. Bourdieu equipara el mundo doméstico, el artístico y el religioso para argumentar que en ellos se crean condiciones objetivas para que los agentes sociales tengan interés en el “desinterés” (1997, p. 160). Encuentra, así, una lógica económica —en el sentido amplio del término— que estos mundos comparten, donde existe una represión o censura del interés económico—en sentido restringido—. En este punto, Bourdieu señala que la “verdad económica” (el precio) se oculta o se deja sin precisar, y la economía de los bienes simbólicos se transforma en una economía de lo difuso e indeterminado. Sin embargo, advierte que no es posible tomar este ocultamiento, imprecisión o censura como “duplicidad o hipocresía”, sino como coexistencia de opuestos.⁵

Todo parece indicar que las profesiones culturales habilitan formas de gratificación que articulan de manera paradójica con la inestabilidad de sus condiciones laborales, lo cual muchas veces genera las bases para formas de explotación que son particularmente efectivas, ya que parecen voluntarias (Dubois, 2017, p. 150). En esta línea, Isabel Lorey (2006) plantea que entre los productores culturales se impone la creencia de que se han elegido las propias condiciones vitales y laborales, de manera relativamente autónoma y libre. Así, para esta autora, las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales: “la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales.” (Lorey, 2006, p. 1). Si bien advierte que son muy escasos los estudios empíricos que den cuenta de la situación de productores y productoras culturales, menciona algunos parámetros que caracterizarían al sector. Entre ellos, el hecho de tratarse de individuos con grados altos de instrucción, jóvenes cuyas edades se encuentran entre los veinticinco y los cuarenta años, en general sin hijos o hijas, con empleos precarios de maneras más o menos intencionadas, que trabajan por proyectos, donde las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se difuminan, y que invierten mucho tiempo en adquirir saberes que no son retribuidos pero sí exigidos (2006, p. 9).

⁵ Al respecto, Bourdieu explica: “Debido a esta represión, las estrategias y las prácticas características de la economía de los bienes simbólicos son siempre ambiguas, de dos caras, y hasta aparentemente contradictorias (por ejemplo, los bienes tienen un precio y “no tienen precio”). Esta dualidad de las verdades mutuamente exclusivas, tanto en la práctica como en los discursos (eufemismo), no ha de tomarse por duplicidad, hipocresía, sino como negación que garantiza (...) la coexistencia de los opuestos (se puede intentar exponer mediante la metáfora del acorde musical: apostolado/*marketing*, fieles/clientes, culto/trabajo, producción/creación)” (Bourdieu, 1997, p. 196).

A la luz de los argumentos anteriores, el placer que reportarían las ocupaciones culturales se complejiza. Un grupo considerable de análisis enfatiza solo experiencias de satisfacción e instala “un vocabulario de amor” para hablar de un trabajador imbuido de las características de la tradición romántica del artista e impregnado de cualidades emocionales positivas (Gill & Pratt, 2008). Así, suele aludirse al apego profundo y a la idea de autoexpresión y autorrealización a través del trabajo. Nociones como trabajo inmaterial y afectivo, postulan al afecto como potencial positivo y transgresor y dificultan ver los otros roles que puede jugar, no exclusivamente en la “resistencia al capital”, sino en mecanismos de unión a él.

En definitiva, quienes hablan de trabajo afectivo suelen ocultar la fatiga, el agotamiento y la frustración en el trabajo cultural, así como los miedos que genera la inseguridad laboral. También se oscurece el análisis sobre la ansiedad y la vergüenza individualizada que parecen ser propiedades endémicas de las áreas en que a las personas se las juzga por lo que producen ('sólo es tan bueno como su último trabajo'), y en donde toda la vida y el sentido de sí están ligados al trabajo (Blair, 2003; McRobbie, 2002). La 'autoexplotación' es un fenómeno destacado en estos ámbitos laborales (McRobbie, 2002; Ross, 2004) y, en ese sentido, diversos estudios con inflexión foucaultiana muestran cómo el placer podría ser disciplinante. Así es que algunos autores abogan por una comprensión más completa de las dimensiones simbólicas de estos trabajos, que capte tanto el placer como el dolor, y su relación con formas de explotación que funcionan cada vez más a través de modalidades disciplinarias dispersas y tecnologías de subjetividad (Gill & Pratt, 2008).

1.3. Las transformaciones en el mundo del trabajo

Ahora bien, es necesario inscribir tanto a las condiciones laborales como los modos de subjetivación anteriormente referidos para el trabajo en cultura en un proceso más amplio de transformación del trabajo en el mundo contemporáneo. En la actualidad, ya no es tan claro que podamos asimilar “trabajo” con “empleo estable y regular”, como planteaba Williams ([1976], 2008) y oponerlo claramente a las formas que adopta el trabajo en artes y cultura. De hecho, puede hablarse de un proceso extendido de culturalización del trabajo, en donde elementos como la flexibilidad, el multiempleo, la temporalidad, la incertidumbre, se han expandido para regular cada vez más las relaciones laborales y los procesos de subjetivación que de ellas derivan.

“Postfordismo”, “postindustrialización”, “nuevo espíritu del capitalismo” o “sociedad del riesgo” son algunos de los nombres que se han dado a estas transformaciones sociales (U. Beck, 2006; Boltanski & Chiapello, 2002; Castel, 2006).

Algunos analistas proponen que quienes se desempeñan dentro del sector cultural se han transformado en icónicos representantes de las transformaciones en el mundo del trabajo, donde se ha ido abandonando la noción estable de carrera en pos de empleos postindustriales, informales, inseguros, discontinuos y riesgosos (A. Beck, 2003; Blair, 2003; Boltanski & Chiapello, 2002; Gill & Pratt, 2008).

La retórica del “emprededurismo” o del “empredizaje” (Rowan, 2010) ha irradiado desde el ámbito empresarial y el sector de las “industrias creativas” hacia otras esferas laborales, incluida la de la administración pública. Paul Du Gay, con perspectiva crítica, analiza la transformación del aparato administrativo británico que se desplaza desde la figura clásica del funcionario a la del profesional emprendedor, caracterizado por “la aceptación de los riesgos, la confianza en sí mismo y la capacidad de admitir responsabilidad por uno mismo y sus actos” (2003, p. 257).

Las transformaciones en el mundo del trabajo sobrevienen tras una reorganización de los modelos de producción, dejando atrás la cadena de montaje hacia formas de producción con especialización flexible que fragmentan, segmentan y especializan las formas de trabajo. Este sería el modelo de los países industrializados (Lash & Urry, 1998) y caracterizaría también a las economías que se concentran en la producción de servicios simbólicos. De hecho, uno de los fenómenos que modifican la comprensión de los procesos de trabajo, hacia fines del siglo XX, es la expansión de la producción inmaterial, la transformación y generación de objetos enteramente simbólicos.⁶

⁶ “La producción inmaterial es aquella en la que el producto no existe separado de la propia actividad de producir y que, de manera ideal, comprime las fases económicas tradicionales de producción, circulación y consumo en un solo acto. Esta comprensión del proceso económico pone en relación directa, en el acto mismo de la producción, al productor con el consumidor-cliente. Se complejizan, así, las relaciones sociales de producción, al hacer intervenir a un tercer sujeto de manera inmediata en el proceso de producción junto al trabajador y su patrón, cuando se trata de trabajo asalariado”. (De la Garza, 2009, p. 115). La producción de símbolos, entre los cuales se encuentran los de “tipo emotivo”, es difícil de estandarizar dada su dependencia artesanal en cognición, estética, emoción o moral del trabajador que los genera, “de tal forma que su producción adquiere caracteres cercanos al antiguo artesano, a pesar de que se trabaje con equipo informático o computacional.” En efecto, la interacción emotiva, artística o moral muestra un nivel subjetivo-subjetivo (De la Garza, 2009, p. 129).

¿Cómo se produce la imbricación de lógicas del trabajo artístico-cultural con las del mundo del trabajo en un sentido más amplio? Una de las respuestas posibles se encuentra en la propuesta clásica de Boltanski y Chiapello (2002). Estos autores proponen que estamos frente a un “nuevo espíritu del capitalismo” que se ha consolidado incorporando las resistencias críticas que habían surgido contra él: la “crítica social” y la “crítica artística”. La última, fundada en reivindicaciones de libertad, autonomía y autenticidad, se hizo particularmente visible en las revueltas del Mayo francés. La “crítica artística” exigía mayores grados de autonomía, flexibilidad y creatividad en el mundo laboral y rechazaba la alienación propiciada por el modelo fordista de organización del trabajo. En la década de los ochenta, las exigencias entorno del Mayo del 68 comenzaron a observarse como realidades en el mundo laboral, cuando las empresas adoptaron estructuras más horizontales, las políticas neoliberales instalaron una fuerte flexibilización y la creatividad se convirtió en un imperativo, así como la responsabilización de los trabajadores por aspectos que hasta entonces les eran ajenos. Se erigió entonces un modelo de trabajo autónomo, independiente y flexible.

Según explica Bologna (2006), los trabajadores autónomos del postfordismo encarnaron no solo nuevas formas laborales sino también éticas del trabajo completamente distintas a sus precedentes, emanadas del modelo fordista. De acuerdo con su planteo, los “nuevos autónomos” no separarían esfera privada y esfera del trabajo, “la actividad es en parte seria y experimentada y en parte lúdica y experimental, en particular los nuevos autónomos, en su praxis de vida y de trabajo, rechazan la racionalidad normal del mundo del trabajo” (Bologna, 2006, p. 47). Otro elemento clave del trabajo autónomo es la contratación por proyectos, que también instala una organización temporal muy diferente a la pauta que marcaba el trabajo asalariado de las décadas previas. En esta nueva lógica, “lo que importa es desarrollar la actividad, es decir, no estar nunca falto de proyectos, falto de ideas, tener siempre alguna cosa a la vista, en preparación” (Boltanski y Chiapello, 2002, p. 165). Se vuelve necesario tener la “capacidad de entusiasmarse” y “saber comprometerse con un proyecto e implicarse en él plenamente” (ibíd., p. 166), a pesar de saber que los proyectos son “tan inciertos como su remuneración” (Rowan, 2010, p. 59).

Los trabajadores flexibles deben invertir enormes cantidades de energía en la gestión de redes sociales para garantizar su supervivencia en medio de la inestabilidad que rige las dinámicas laborales. Por ello, el capital social se ubica en el centro de configuraciones

que empujan a acumular vínculos y contactos, a fin de proveer “nuevas oportunidades” y armar un escenario de conexiones (Boltanski y Ciapello, 2002). Para sostenerse, las personas deberán mantenerse activas y móviles, no “negarse a nada”, mostrar disposición y desplegar habilidades sociales múltiples (como el “mercadeo de sí”).

En el ámbito latinoamericano, De La Garza (2011; 2009) ha propuesto las nociones de “trabajo no clásico” y “sujeto laboral ampliado” para pensar la emergencia de nuevos trabajadores. En discusión con nociones como trabajo inmaterial (Lazzaratto & Negri, 2001) y la perspectiva de Durand (2010) sobre la actividad de servicio, De la Garza aboga por un concepto ampliado de trabajo, que dé cuenta de sus condiciones objetivas y subjetivas. A la vez, explica que resultaría pertinente hablar de “construcción social de la ocupación”, noción más abarcadora que la de mercado de trabajo, dado que puede implicar al no asalariado y a más de dos en el encuentro entre “oferta” y “demanda”: “bajo una óptica de estructuras, procesos de dar sentido e interacciones entre varios agentes, sean asalariados o no” (De la Garza, 2009, p. 12). Una de las ventajas de utilizar un concepto ampliado de trabajo es que sirve para iluminar especificidades de los trabajos relacionales, es decir, “aquellos en los que el producto que se ofrece al cliente es en parte un tipo de relación social” (De la Garza, 2011, p. 69).

En definitiva, nociones como trabajo atípico o trabajo no clásico surgen en el contraste con un tipo ideal de trabajo, que en los países más desarrollados y en el marco de los Estados de Bienestar, llegó en algún momento a ser mayoritario: el trabajo industrial, estable, en una empresa, con posiciones jerárquicas entre trabajador y patrón, de tiempo completo, contrato a tiempo indefinido, seguridad social, etc. En cambio, trabajos atípicos o no clásicos son los que no están subordinados a un solo patrón ni integrado a una sola empresa o institución, son desprotegidos, riesgosos (eventualmente precarios)⁷

⁷ El concepto de precariedad se utiliza para referir a diversas situaciones y en la bibliografía no existe un uso unívoco. Surgiendo a Mora-Salas (2005), la precariedad englobaría varios fenómenos, entre los cuales se encuentra el pluriempleo: “[aquellos] procesos relacionados con la emergencia y expansión de relaciones no formales de trabajo en sectores en los que este tipo de relaciones laborales no existía previamente o eran marginales (contratos atípicos, contratos temporales, trabajos no permanentes, trabajos estacionales, trabajos a destajo, etc.). El concepto también suele utilizarse para dar cuenta de situaciones laborales en las que las condiciones de trabajo se han deteriorado ya sea como consecuencia de la caída de los ingresos-salarios por debajo de los mínimos fijados por ley; la prolongación de las jornadas laborales por encima de los límites fijados por ley, o bien la contratación creciente de trabajadores y trabajadoras a tiempo parcial. Es común mediante el uso de este término referirse a situaciones en las que el personal de las firmas es contratado, pero se le priva del acceso a regímenes de seguridad y provisión social, allí donde existen, o a que debido a sus bajos ingresos son forzados a recurrir a emplearse en varias ocupaciones (pluriempleo)” (Mora-Salas, 2005, pp. 28-29).

y, también, aquellos en que el cliente/usuario está directamente implicado en la producción.

Hasta aquí he revisado brevemente los principales rasgos que la literatura ha identificado en el trabajo artístico y cultural. Vimos que las condiciones laborales inseguras, que en muchos casos también suponen precariedad, se articulan con dimensiones simbólicas y afectivas arraigadas en el sector cultural y artístico. Asimismo, las características que eran supuestas como propias del ámbito cultural derivaron hacia otras esferas en la contemporaneidad, en un proceso que puede concebirse como de progresiva culturalización del mundo del trabajo. Los y las trabajadores/as de los que se ocupa esta investigación se ubican en la categoría general del trabajo cultural pero integran un sector específico dentro de éste. Es por eso que el siguiente apartado buscará reconstruir algunas de las características principales del grupo que componen animadores, talleristas, gestores culturales, promotores de la cultura, arte-educadores, etc., es decir, los perfiles que podemos encontrar en políticas socioculturales.

1.4. Trabajadores socioculturales. Animadores, talleristas, gestores, promotores, arte-educadores

Si los estudios que abordan el trabajo cultural son escasos, menos frecuente aún es encontrar investigaciones que, desde las ciencias sociales, se ocupen de sectores como la promoción, animación sociocultural, arte-educación no formal, gestión cultural. En contrapartida, existe una copiosa cantidad de materiales de carácter didáctico, manuales de buenas prácticas, reseñas de experiencias, que por lo general tienen un fuerte sesgo normativo y prescriptivo. Buena parte de estos materiales son, además, producidos por los mismos agentes que están directamente implicados en las actividades culturales y socioculturales.

La dificultad para caracterizar este sector se agrava cuando consideramos la multiplicidad de nominaciones para el universo de los “organizadores de la cultura” (Rubim & Rubim, 2009) que varía según el contexto en que nos encontremos. Por ejemplo, la idea de “administradores culturales” predomina en Estados Unidos, las nociones de “animadores y promotores culturales” tienen tradición en España, en muchos países latinoamericanos se habla de “promotores” o más ampliamente de

“trabajadores culturales”, en otros países priman términos como “mediadores culturales” (Francia), “programadores culturales” (Portugal). De manera reciente, la noción de gestión cultural gana terreno en los países iberoamericanos, a los que ingresa con bastante influencia hacia la segunda mitad de la década de los ochenta, y se instala tanto en instituciones gubernamentales como en grupos culturales comunitarios. Inicialmente la gestión cultural pretende diferenciarse de las actividades culturales realizadas por los “animadores”, “promotores”, “administradores” o “trabajadores culturales”, aunque en la práctica no es posible marcar delimitaciones tan claras (Costa et al., 2017).

Aunque escasa, la literatura disponible en ciencias sociales coincide en ciertos aspectos que en mucho se asemejan a las características que he enunciado en apartados anteriores para el trabajo cultural en líneas generales.

La tesis doctoral de Laura Pronsato (2014) analiza la situación de trabajadores de la danza que desempeñan acciones socioeducativas (a quienes llama “educadores-artistas”) en San Pablo. La autora indaga las condiciones laborales y autopercepciones de estos educadores-artistas y encuentra como característica dominante la discontinuidad de los procesos artísticos y educativos debido a los contratos temporales y precarios de sus trabajadores. A la vez, explora ciertos “dislocamientos” de sentidos que surgen en estos programas, sobre la base de distintas concepciones del vínculo entre arte y educación. El “equilibrio precario” parece propio de una actividad en que las condiciones de trabajo revelan una “precariedad contradictoria”, ya que sentimientos de desvalorización y no reconocimiento suelen silenciarse por la valoración que cada trabajador/a atribuye a los pequeños, pero muy significativos, momentos en la relación “artista-educando”. Por otra parte, la autora identifica un gran desajuste entre los ideales referenciados por los artistas-educadores y las instituciones que crean, organizan y administran los programas o proyectos socioeducativos, sean orientados por órganos gubernamentales, ONGs o instituciones religiosas (Pronsato 2014, p. 243).

Los y las mediadoras culturales en España fueron analizados por Jonathan Paquette (2016). En términos generales, estos actores comparten ideales y luchas por sociedades más equitativas, pero se involucran en una profesión caracterizada por el trabajo temporal y precario (2016, p. 53). A su vez, tienen un estatus profesional muy menor en comparación con otros grupos profesionales en el ámbito de la cultura.

La animación sociocultural en Portugal fue definida por Baptista (2019) como una práctica de intervención social, educativa y cultural permeada por la imprecisión, ambigüedad e incertidumbre, aspectos que el investigador pone en estrecha correspondencia con las transformaciones de las últimas décadas en el mundo del trabajo. De este modo, las personas envueltas en actividades de animación sociocultural no escapan a un mercado en donde predominan las condiciones de trabajo inciertas, basadas en vínculos contractuales inestables y en donde la movilidad y la adaptabilidad constituyen requisitos indispensables, a lo que se les suma una fuerte “indefinición de las fronteras de su acción” (2019, p. 3). Retomando las propuestas de Boltanski y Chiapello (2002), Baptista (2019) señala que los animadores socioculturales deben tener capacidad de moverse en redes, flexibilidad, “espíritu emprendedor”, para actuar en experiencias laborales de carácter transitorio que demandan una “polivalencia de competencias” esperadas o exigidas (2019, p. 180).

En Francia, la “indeterminación” ha sido considerada como propiedad constitutiva del grupo profesional de los “gestores artísticos” (Dubois, 2017). Este autor señala que se trata de una profesión feminizada, hecho que refleja un proceso mayor de feminización en el sector de la cultura. Las implicancias de estos trabajos difieren también para varones y mujeres, sobre todo en la disposición a realizar trabajos creativos o no creativos. Así, las mujeres “son aún minoría entre los creadores artísticos” y resultan más proclives a dejar de lado el trabajo creativo, lo que para Dubois podría explicar la predominancia de mujeres en el sector de la gestión artística y cultural (2017, p. 143).

Como sugerí antes, tal vez el término que en los últimos años mayor legitimidad ha obtenido en términos de formación y profesionalización en nuestra región sea el de “gestión cultural”, que, no sin dificultades, se ha convertido en una noción que agrupa perfiles de trabajadoras y trabajadores heterogéneos.

En Latinoamérica, la identidad profesional del gestor cultural es un territorio de concepciones y prácticas múltiples que abarca desde la administración cultural o el *management* hasta la animación cultural comunitaria, configurando un campo que “no está exento de una lucha simbólica entre las diferentes concepciones por definir una identidad legítima” (Yañez Canal, 2018, p. 26). De hecho, un sesgo característico de buena parte de estas trayectorias profesionales es que lo laboral se vincula con distintos niveles de activismo, voluntariado o militancia. La dimensión “activista” de la gestión

cultural puede estar en sintonía o en contradicción con lo profesional, lo académico y lo laboral (Bayardo, 2018).⁸

Es hacia mediados del siglo XX, época signada por el crecimiento del consumo, la producción y la expansión de los mercados culturales, junto a la incipiente institucionalización del sector cultural, cuando se visualiza necesaria “la constitución de una burocracia de administradores culturales” (Bayardo, 2018, p. 18). No obstante, en estos años, en Latinoamérica conviven múltiples experiencias ligadas a lo socio-comunitario por intermedio de figuras como promotores, animadores, educadores populares. Con el afianzamiento del neoliberalismo de la década de 1990, “la nueva regulación a través del mercado y el parcial retiro del Estado mediante políticas de ajuste impulsaron el desarrollo de una nueva perspectiva en la organización del área: la gestión cultural” (Bayardo, 2018, p. 18).⁹

La gestión cultural empieza a funcionar así como un “paraguas” que agrupa con ambigüedades y conflictos a la administración cultural, la animación sociocultural, la promoción, entre otros, visibilizándolos a través de una etiqueta de “adecuación modernizadora y de marca profesionalizante” (Bayardo, 2018, p. 21). Pero la gestión cultural es precedida en Latinoamérica por un acumulado de saberes ligados a la práctica y a la experiencia, a los “saberes del hacer”, así como a competencias y aptitudes desarrolladas en el oficio.

Una cantidad considerable de materiales formativos dedicados a gestores culturales hace hincapié en las orientaciones democráticas, comunitarias, críticas y el *ethos* ligado a la transformación social y cultural que deberían formar parte de su tarea.¹⁰ Se trata de

⁸ Aspectos como el activismo o el voluntariado pueden pensarse a la luz de una tradición que data del comienzo del XX, cuando los Estados latinoamericanos empiezan a intervenir a través de promotores y animadores en fenómenos artísticos y culturales. Por ejemplo, en 1921 José Vasconcelos organizaba acciones a cargo de “misioneros culturales” que trabajaban en pueblos y comunidades, acciones que pueden pensarse como ampliación de los procesos educativos que promovió en México (Bayardo, 2018).

⁹ La gestión cultural fue presentada, entonces, “por los gobiernos como un instrumento idóneo para acceder a financiamientos más diversificados, asegurar la rentabilidad de las iniciativas artísticas, promover los mercados culturales y asignar racional y virtuosamente los recursos escasos en el sector. Esta posición generó resistencias y esperanzas, por lo que también la motorizaron de trabajadores y funcionarios de las mismas instituciones, asociaciones de amigos, artistas, expertos, profesionales universitarios y grupos de autoproducción independiente. Sus objetivos eran conservar las fuentes de empleo, sostener entidades y prácticas valoradas, mantener la vitalidad artístico-cultural, así como apuntalar el sentido de carreras y vidas dedicadas al área, cuando de la noche a la mañana se las declaró prescindibles”. (Bayardo, 2018, p. 20)

¹⁰ La dimensión activista del rol es incluso alentada como parte del *ethos* de la profesión por diversos autores, Antonio Rubim, caracterizando a estos agentes culturales señalaba que:

orientaciones en vínculo con las numerosas iniciativas de acción cultural local, talleres barriales, grupos de teatro comunitario, puntos de cultura, organizaciones de arte y transformación social, asociaciones de cultura viva comunitaria con gran dinamismo en Latinoamérica.

En suma, para el sector de trabajadores culturales formado por animadores socioculturales, mediadores, gestores, promotores, la literatura disponible encuentra propiedades comunes donde destacan las condiciones de trabajo frágiles, la polivalencia de competencias y tareas, la indeterminación de las fronteras de la acción, así como una confluencia de identidades profesionales con identidades ligadas al activismo y la militancia, que en ocasiones se presenta como una tensión.

Luego de revisar algunos estudios previos, es posible proponer una definición de trabajo cultural en políticas socioculturales para esta investigación. Retomando la definición teórica que elabora García Canclini para el consumo cultural (1999), puede considerarse que el trabajo cultural es aquel donde prevalecen los aspectos simbólicos de producción por sobre los materiales, o donde éstos están subordinados a las dimensiones y valores simbólicos. La especificidad de los trabajos en políticas socioculturales puede pensarse añadiendo a esta primera definición la dimensión relacional (De la Garza, 2011), mucho más determinante aquí que en otros trabajos culturales. Esto es así porque los actores que aborda esta tesis se desempeñan en el marco de colectivos e instituciones, donde interaccionan a diario con diversos agentes, pero sobre todo porque trabajan cotidianamente en relaciones de copresencia con poblaciones vulneradas en tareas de mediación, talleres, gestión, etc. La dimensión vincular de sus trabajos tiene una importancia central, como veremos en el Capítulo 4. En ese sentido, podrían estar comprendidos en lo que Dubet (2006) ha denominado el “trabajo sobre los otros”, que abarca también a docentes, médicos, enfermeras, trabajadoras sociales. Teniendo en cuenta estos aspectos, propongo entonces entender al trabajo cultural en políticas socioculturales como un tipo de trabajo relacional, en el cual prevalecen los aspectos simbólicos por sobre los materiales.

“Ele não é necessariamente um artista, intelectual, cientista, mestre da cultura popular, gestor, produtor, curador, programador, museólogo, professor, crítico, comunicador, pesquisador, restaurador, arquiteto etc. Ele pode ou não desempenhar estes papéis simultaneamente. No presente instante, antes de tudo, ele é um militante da cultura. Ativista que articula e mobiliza seu ambiente, seja ele um coletivo ou uma comunidade, sempre conectado com o meio cultural, suas instituições e redes”. (Rubim, 2017, p. 26)

1.5. Trabajo cultural, pandemia y después. A modo de síntesis

En esta primera parte del capítulo avancé sobre una caracterización del trabajo cultural en diálogo con aportes teóricos y análisis precedentes tanto a nivel internacional como regional. Las condiciones laborales de flexibilidad, polivalencia, multiempleo, informalidad, entre otras, ubican al trabajo cultural en la categoría de trabajo atípico o no clásico. Estas condiciones de trabajo se conectan con un imaginario basado en el desinterés, en la vocación, la libertad y la autonomía que, según señalan varios analistas, podría reforzar la precariedad en que se encuentran estos/as trabajadores/as. Aunque parte de la literatura revisada encuentra en el trabajo cultural un fenómeno de atipicidad, también es cierto que las transformaciones contemporáneas en el mundo del trabajo muestran que rasgos como la flexibilidad, polivalencia y las contrataciones a corto plazo e informales no son exclusivas de este sector sino que se imponen cada vez más en distintas esferas laborales.

La pandemia por Covid-19, que todavía estamos atravesando, ha colocado nuevamente al trabajo en el centro de los debates. La crisis sanitaria y las medidas de suspensión de buena parte de la actividad económica para reducir la contagiosidad del virus, tuvieron, entre otros efectos, la capacidad de demostrar que la distancia entre el trabajo formal y el informal es un problema vigente, acuciante para millones de personas, y no una distinción caduca o nostálgica por formas perdidas (Mauro, en prensa). La situación de pandemia permite ver tanto la vigencia y la continuidad de las principales discusiones que presenté hasta aquí, como algunos desplazamientos, cuyos efectos no podemos calibrar con precisión, dado que todavía nos encontramos en plena crisis. De modo sintético, volveré sobre tres de los aspectos que mencioné en los apartados precedentes, para releerlos a la luz de la pandemia.¹¹

En primer lugar, la escasez de datos sobre el trabajo cultural, a la que me referí al comienzo del capítulo, ha sido sin dudas una de las grandes dificultades con la que se encontraron tanto los colectivos de trabajadores como los gobiernos durante la emergencia sanitaria. En Uruguay y Argentina se implementaron por primera vez desde organismos gubernamentales encuestas dirigidas a caracterizar la situación de estos

¹¹ De forma paralela a la finalización de esta tesis, me encuentro desarrollando una investigación sobre los impactos de la pandemia por covid-19 en el sector artístico-cultural en Uruguay, los resultados parciales de esa indagación se encuentran en Simonetti y Cestau (en prensa).

trabajadores, realizadas desde la Dirección Nacional de Cultura (DNC) en el caso uruguayo y desde el Sistema Nacional de Información Cultural (SINCA, 2020), en el argentino. También los sindicatos, gremios y colectivos en distintos subsectores de la cultura produjeron relevamientos y datos nuevos a fin de conocer cuántos eran y en qué situaciones estaban sus trabajadores/as.¹² La necesidad de contar con estos relevamientos se volvió imperante tanto para efectuar políticas que respondieran a las especificidades del sector como para organizar las demandas y reclamos de los colectivos de trabajadores en torno a datos concretos. Asimismo, desde las áreas gubernamentales encargadas de la cultura se llevaron a cabo una serie de políticas culturales como convocatorias, becas, subsidios, créditos, destinadas a paliar las pérdidas y la situación crítica del sector, sin embargo, en algunos casos no lograron alcanzar sus públicos objetivos, en parte por las características del trabajo cultural pero también debido a la carencia de datos sistemáticos sobre el sector (Moguillansky, en prensa).

En segundo lugar, el histórico imaginario que plantea una oposición entre arte y trabajo, al que me he referido anteriormente retomando la propuesta de Williams (2008 [1976]), ha mostrado tanto continuidades como desplazamientos. Por ejemplo, tras un análisis de las notas de prensa uruguayas dedicadas a la situación de la cultura en el contexto del Covid-19, puede verificarse la instalación de la categoría “trabajo” para dar cuenta de las problemáticas del sector artístico-cultural.¹³ Así es que en un conjunto de 110 notas relevadas, la segunda palabra más presente en los titulares de estas noticias fue “trabajadores/trabajo” (la primera, como cabía esperar, fue “cultura”). Sin embargo, el desacople entre arte y trabajo persiste aun en esta coyuntura, algo que se evidencia cuando vemos que los comentarios de los lectores de estas noticias suelen acudir a la

¹² Por ejemplo, en Argentina el relevamiento convocado por la agrupación Profesores de Teatro Independiente (PIT, <https://www.infobae.com/cultura/2020/07/26/radiografia-de-la-crisis-de-los-profesores-del-teatro-independiente/>), el Censo de obras teatrales en emergencia, realizado por la Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina- APDEA (<http://apdea.com.ar/web/kenso-actualizacion-12-de-junio-2020>), el Primer Auto-Censo para trabajadores de las artes visuales, convocado por Artistas Visuales Autoconvocados Argentina (AVAA, <https://www.pagina12.com.ar/284193-primer-auto-kenso>). En Uruguay la encuesta impulsada por el colectivo Más Músicas, para conocer la situación de las músicas y disidencias en cuarentena (<https://www.masmusicas.uy/resultados-de-encuesta-situacion-de-mujeres-y-disidencias-musicas-en-uruguay-cuarentena/>). O el censo de la Unión Musical Independiente del Uruguay (<https://docs.google.com/document/d/1-a1LSRk6VEVNe9DrDmlb3BgSWeJG1dLONbN2yGigcME/edit>), entre otros ejemplos.

¹³ El relevamiento contempló cinco de los principales diarios del Uruguay: *El País*, *La diaria*, *La República*, *Brecha* y *El Observador*, se analizaron 110 noticias referidas a Covid-19 y cultura en el período marzo a diciembre 2020.

fórmula “que vayan a trabajar” en reacción a los reclamos de los trabajadores/as culturales.

En tercer y último lugar, cabe preguntarse cómo actuaron en la pandemia las dimensiones simbólicas e identitarias al interior del sector artístico-cultural que tensionan con las condiciones laborales, que he considerado siguiendo a Lorey (2006) y Mauro (2018), entre otras. Tanto el arraigado imaginario en torno a la militancia, la independencia y la autogestión, como aquel ligado al emprendedurismo, que se presentan con distintos grados de pregnancia en diversos sectores de la cultura, han sido foco de cuestionamientos en este contexto. En ese sentido, desde el campo cultural se ha reconocido al Estado como un interlocutor clave y necesario para garantizar derechos. Algunos/as referentes manifestaron incluso un relativo optimismo sobre los posibles efectos subjetivos de la pandemia, por ejemplo una referente de la Sociedad Uruguaya de Actores expresaba: “Muches van a cambiar su forma de ver las cosas, me refiero a quienes trabajaron fuera de la formalización, quienes creyeron en el “puedo solo” o “mejor solo”, quienes no creyeron en el sistema solidario de la seguridad social o en los consejos de salarios” (La República, 2020). Otro desplazamiento que se observa es la creciente organización y agrupación por oficio y ya no solo por disciplina o lenguaje artístico. Sin embargo, en este terreno también es posible observar la persistencia de las dimensiones examinadas. Por un lado, si bien la crisis ha dejado en evidencia la precariedad y las condiciones de informalidad en que se desarrollan los trabajos culturales aún en contextos “normales”,¹⁴ el reclamo más extendido de estos colectivos ha sido “volver a trabajar”, sin que las condiciones laborales tuvieran un rol preponderante en las demandas. Por otra parte, la retórica del “emprendedurismo” sigue mostrando plena vigencia e inclusive, para el caso uruguayo, ha sido públicamente alentada por representantes del gobierno en el contexto de la emergencia.¹⁵

En definitiva, la pandemia ha echado luz sobre las dimensiones estructurales e identitarias y sobre las principales problemáticas del trabajo cultural. El contexto actual

¹⁴ Las fotografías que circularon en los primeros meses de la pandemia a través de las redes y en la prensa, mostrando canastas de alimentos y otros bienes para garantizar la supervivencia básica para los trabajadores artísticos, nos ha mostrado que detrás de capitales simbólicos en algunos casos elevados, se encuentran condiciones vitales frágiles y precarias.

¹⁵ La llegada del COVID-19 al Uruguay coincidió con un cambio de gobierno que marcó el fin de un ciclo de quince años de gobiernos progresistas del Frente Amplio (2005-2020). El 1 de marzo de 2020 asumió como presidente Luis Lacalle Pou, representante del Partido Nacional. “Creemos que la cultura también crea espíritu emprendurista”, tituló *La diaria* una extensa entrevista con la directora nacional de cultura, realizada en marzo de 2021. (Lagos, 2021).

revela tanto su vigencia como algunos desplazamientos, cuyos efectos futuros, sin embargo, todavía no estamos en condiciones de imaginar.

Como adelanté en la introducción, resta por caracterizar y definir brevemente el ámbito de políticas culturales donde se desempeñan los trabajadores y trabajadoras analizadas: las políticas socioculturales. A ello dedicaré la segunda parte de este capítulo.

Segunda parte

Las políticas socioculturales

Desde comienzos de los años setenta, se ha extendido la idea de que la cultura forma parte de los derechos humanos, favorece el desarrollo, la inclusión social y la diversidad. La definición de política cultural ha mutado desde una visión restringida de gestión de las bellas artes, el patrimonio y el folklore, hacia un sentido ampliado que incluye una definición cada vez más abarcativa de cultura.¹⁶ Convenciones, legislaciones y recomendaciones de organismos internacionales (UNESCO, OEA, BID) proponen diversos lineamientos para generar democratización, descentralización, desarrollo y diversidad cultural (Bayardo, 2008). Las políticas culturales impulsadas por los gobiernos de nuestra región en los últimos años muestran la creciente legitimidad de estos enfoques (Simonetti, 2018b).

En esta investigación adhiero a la definición ya clásica de políticas culturales propuesta por García Canclini (1987), a saber: intervenciones realizadas por los gobiernos, pero también por las instituciones civiles, los grupos sociales y los agentes culturales a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer sus necesidades culturales y obtener cierto grado de consenso en torno a un tipo de orden o transformación social. Así, las políticas culturales son el conjunto de intervenciones culturales que llevan adelante los distintos grupos en un espacio que está atravesado por conflictos sociales, políticos y económicos.

A grandes rasgos, entiendo por políticas socioculturales aquellas acciones e iniciativas que, a nivel internacional y regional, se despliegan a la luz de paradigmas cada vez más generalizados que trabajan con nociones como derechos culturales, democracia cultural, democratización, descentralización, entre otras, y están específicamente dirigidas hacia

¹⁶ Como muestra García Canclini (1987), el proceso de institucionalización de la cultura a nivel de los Estados nacionales en Latinoamérica se desarrolla en simultaneidad con las conferencias intergubernamentales organizadas por Unesco (entre 1970 y 1982). En esos inicios las políticas públicas estaban llamadas a encargarse del acceso a la cultura por parte de los sectores excluidos, la protección del trabajo de los artistas y trabajadores de la cultura y la defensa del patrimonio. Aquí empieza a perder peso un sentido restringido de la cultura asociado a las bellas artes. Desde entonces, la cultura continuó cargándose de sentidos y se establecieron nuevas líneas prioritarias de intervención como la promoción de la diversidad y la diferencia cultural, en muchos casos valorada en tanto recurso para la resolución de problemas que excedían al ámbito de la cultura (Infantino, 2011; Texeira Coelho, 2009; Yúdice, 2002).

(y a veces gestionadas con) los sectores populares y los sectores vulnerados de la población.

2.1. La evolución de las políticas culturales

La incorporación de los derechos culturales como parte de los derechos humanos tiene su primera consagración en el ámbito de la institucionalidad internacional a mediados del siglo XX, al aparecer en la *Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre* de la Organización de Estados Americanos y de las Naciones Unidas en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* de 1948. En principio, los derechos culturales son concebidos como derechos individuales a la cultura. Se entiende que los ciudadanos tienen la posibilidad de participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes, disfrutar de los beneficios del progreso científico y recibir por parte del Estado protección jurídica para sus creaciones.

A través del ciclo de conferencias intergubernamentales que se abre en 1970 en Venecia y cierra en México en 1982, se visualiza un progresivo desplazamiento desde la concepción de la cultura asociada a las bellas artes hacia uno ampliado que contempla dimensiones como la identidad¹⁷ y el desarrollo.¹⁸ Si bien los Estados contaban con espacios culturales como museos, teatros, bibliotecas, etcétera, desde décadas atrás, es en este momento cuando se crean y ponen en funcionamiento instituciones de gobierno que centralizan estas políticas (Logiódice, 2012). De este modo, las transformaciones de los ministerios de educación y cultura en nuestros países, y la emergencia de direcciones

¹⁷ De la misma manera que las legislaciones, recomendaciones y documentos intergubernamentales se hicieron eco de las transformaciones conceptuales que atraviesa el concepto de cultura, la idea de identidad fue problematizada desde las ciencias sociales, y la cuestión de “una identidad cultural profunda”, que cabría garantizar y promover en aras del desarrollo, resultó completamente desacreditada. La identidad cultural conecta con el mito de homogeneidad cultural, que sirvió de base para la constitución de los Estados nacionales latinoamericanos, y que resultó severamente erosionado tanto desde la academia como desde diversos movimientos sociales. Tal como recuerda Mejía (2009) el mito de las naciones homogéneas culturalmente se empezó a desvanecer, más aún, “cuando los movimientos sociales impulsaron procesos de reconocimiento y valoración de las culturas ancestrales, de otras formas de ver y permanecer en el mundo” (2009, p. 110).

¹⁸ “La idea de identidad cultural se sitúa en el centro de la problemática del desarrollo: identificado desde hace mucho tiempo con el simple crecimiento económico lineal, medido por los indicadores del PNB e inspirado en un evolucionismo inconsciente e inconfesado, el desarrollo se reveló como un proceso infinitamente más complejo, de carácter global y multidimensional, que sólo es eficaz si responde a la voluntad de cada sociedad y si expresa realmente su identidad profunda”. (UNESCO, 1982).

nacionales o ministerios de cultura,¹⁹ muestran que progresivamente las políticas culturales dejan de ser subsidiarias de las educativas.

En las primeras configuraciones de las políticas culturales a nivel institucional, aparecía con fuerza el paradigma de la democratización cultural. En gran medida impulsado desde publicaciones y recomendaciones de la Unesco, se promovían programas de vasta difusión (una concepción difusionista de la cultura), y el acceso a instituciones artísticas y culturales. Ese paradigma entra en declive debido, principalmente, al cuestionamiento de que subyace a él una definición elitista de la cultura, además de una imposición paternalista acerca de qué es o no es cultura. Otra crítica a este modelo es que si bien enfrentaría los efectos de la desigualdad entre clases sociales, deja sin alterar las formas de producción y consumo de bienes simbólicos. A medida que se complejizan las perspectivas respecto de la relación entre cultura y política, aparecen iniciativas como la descentralización permanente de los servicios culturales y el paradigma de la democracia participativa. Para García Canclini, este último modelo es superior de los anteriores, pues se enfoca en la participación ciudadana y parte de la base de que no hay una cultura legítima. En consecuencia, “la política cultural no debe promover solo la hegemónica sino dar posibilidades a todas de desarrollarse” (García Canclini, 1987, p. 51). En Latinoamérica, pueden identificarse diversas etapas en el debate de las políticas culturales. Así, en los años ochenta, en el contexto de transición democrática, las preguntas relativas a las políticas culturales pasaron a ocupar un lugar importante dentro de los debates del campo intelectual.²⁰ En cambio, la década de los noventa y el giro neoliberal en muchos países latinoamericanos impactó en el abordaje de las políticas

¹⁹ La primera referencia ineludible en este proceso es Francia, que después de la instalación de la V República en 1958 y con André Malraux como ministro, subrayaba que: “El Ministerio tiene la misión de hacer accesibles las obras capitales de la humanidad, y en primer lugar de Francia, al mayor número posible de franceses, asegurar la audiencia más vasta a nuestro patrimonio cultural y favorecer la creación del arte y del espíritu que la enriquece” (cit. en *Hacia una ley nacional de cultura*, Documento de trabajo, Uruguay 2017).

Otros países en Europa siguieron derroteros similares, instalando ministerios (por ejemplo España, en 1977), comisionados o secretarías con rango ministerial (Alemania desde 1998 y Reino Unido desde 1997). En Latinoamérica la primera referencia la encontramos en México, en 1988, cuando se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y en Venezuela con la instalación del Consejo Nacional de Cultura (CONAC) en 1975. El proceso de institucionalización de la cultura avanzó en todo el continente, creándose en casi todos los países ministerios de cultura.

²⁰ Por ejemplo en 1985 se realiza en Chile un encuentro entre el CEDES (Argentina) el INTERCOM (Brasil) y CENECA (Chile) para debatir sobre estas temáticas. Por esos años se crea el Grupo de Trabajo sobre Políticas Culturales en CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), una de las principales expresiones a nivel continental de la generalización de investigaciones en este campo. Tal vez el hecho más significativo de esta etapa, por el nivel de citación que luego alcanzaría, sea la publicación en 1987 de *Políticas culturales en América Latina*, coordinada por García Canclini y que reúne textos de Jean Franco, Sergio Miceli, Guillermo Bonfil, Oscar Landi y José Joaquín Brunner.

culturales imprimiéndole un sesgo descriptivo y cuantitativo (Logiódice, 2012).²¹ En la década de los noventa coexisten dos fenómenos: por un lado el recorte de los recursos públicos para el sector cultural y el correlativo avance del sector privado, y por el otro la centralidad y el reconocimiento que va adquiriendo la cultura en las constituciones nacionales latinoamericanas, documentos internacionales y movimientos sociales. La “caída de los grandes relatos” cuestiona la homogeneidad cultural y la diversidad comienza a cobrar centralidad en un debate que aun hoy atraviesa a las políticas culturales. En ese sentido, la perspectiva de la diversidad que se abrió paso en las políticas culturales, estuvo en consonancia con un proceso de “refundación” de los Estados nacionales a nivel constitucional, a partir del reconocimiento de lo multiétnico, lo pluricultural, lo plurinacional, lo intercultural.²²

Para algunos analistas latinoamericanos (Chauí, 2013; Santini, 2017) los años 2000 marcan el comienzo de una nueva etapa de las políticas culturales que ocurre en consonancia con el ciclo de gobiernos progresistas que asumen en la región. Un caso emblemático en este sentido es el programa brasileiro de Cultura Viva Comunitaria y el impulso de los llamados Puntos de Cultura, que se implementan hacia el 2004, con la gestión de Gilberto Gil al frente del Ministerio de Cultura en Brasil durante la presidencia de Lula da Silva. Aunque las conceptualizaciones que dan sostén a este modelo tenían ya algunos años, en este momento cobran renovada legitimidad. Estas políticas plantean un cambio de rol en la intervención estatal en materia cultural, que deberá centrarse en reconocer, fortalecer y distribuir recursos para las experiencias culturales que la sociedad civil lleva adelante en los diversos territorios y localidades. Así, se propone un modelo democrático participativo donde es la sociedad civil organizada la que está llevando adelante políticas culturales que demandan apoyo, fortalecimiento y reconocimiento estatal.

²¹ “El avance en este tipo de estudios de corte cuantitativo ha contribuido a “cartografiar” a nivel más global el área de la cultura y a poner en el centro del campo a las industrias culturales. Sin embargo, podríamos arriesgar que el retiro del Estado y lo público en el ámbito de la cultura hizo que esta vocación cuantificadora se hiciera casi exclusivamente en función de una racionalidad de mercado” (Logiódice, 2012, p. 10).

²² El proceso de reformas constitucionales desde esta perspectiva inicia con la Constitución de Canadá, de 1984, y puede rastrearse en Guatemala, 1985; Nicaragua, 1987; Brasil, 1988; Colombia, 1991; México, 1992; Perú, 1993; Argentina, 1994; Venezuela, 1999; Bolivia, 2009; y Ecuador, 2009. Para una reconstrucción pormenorizada del tratamiento de la diversidad cultural y derivados a nivel de las constituciones latinoamericanas ver Mejía (2009).

En otros países latinoamericanos, el movimiento por la Cultura Viva Comunitaria ha surgido desde la sociedad civil, mediante la organización y las redes que nuclean colectivos culturales comunitarios (bibliotecas populares, grupos de circo social, teatro comunitario, *hip-hop*, muralismo, medios de comunicación alternativos, etc.) en torno a reclamos y demandas comunes, como es el caso de Pueblo Hace Cultura en Argentina o la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria, a nivel continental. Uno de los reclamos de esta Plataforma es que un 0,1% de los presupuestos nacionales destinados a la cultura esté dirigido a la cultura comunitaria.

2.2. Algunos desafíos para las políticas culturales y socioculturales

Ahora bien, existen en la actualidad un conjunto de desafíos y debates que se abrieron a partir de las transformaciones anteriormente referidas. En las últimas décadas se ha tratado a la cultura como agente para promover la “tolerancia” y el respeto por la diversidad, como herramienta para “empoderar” a los sectores vulnerados, muchas veces en la lógica de que estos sectores reviertan por sí mismos sus condiciones desiguales de existencia (Infantino, 2019). La aparición de estas políticas es contemporánea a las directivas de organismos supranacionales que entienden a la cultura cada vez más como recurso para el desarrollo expeditivo sea económico, social o humano (Yúdice, 2002).

Si bien parece haber un acuerdo internacional sobre el estatus de las poblaciones más vulneradas en tanto sujetos de derechos culturales, no es claro que haya consenso a la hora de definir cuál es el rol de la cultura y las artes en la vida de estos grupos, el tipo de intervención válido y deseable en ese sentido, y la pregunta por la adecuada relación entre política social y política cultural (Fraser, 1997). De este modo, si en algunas iniciativas que se implementan bajo el paraguas de los derechos culturales incentivar la producción cultural es considerado un fin en sí mismo, en otras se entiende que involucrarse en actividades culturales sirve a fines que le son “externos” y contribuye a las prioridades de otras agendas sectoriales como la educación o el desarrollo social (Barbieri, 2014).

Asimismo, varios analistas advierten sobre los riesgos de la culturalización de problemas sociales estructurales, la sobrestimación de los poderes de las prácticas artístico-culturales en relación a problemáticas que las exceden y al mismo tiempo las

contienen o moldean, la posible invisibilización de condiciones desiguales de existencia a través de procesos acríticamente celebratorios de diferencias culturales, o por la vía de la responsabilización —la otra cara del empoderamiento— hacia estos grupos e individuos por los condicionamientos que los atraviesan (Barbalho, 2020; Fraser, 1997; Yúdice, 2002). Por su parte, la noción de diversidad se transforma pronto en un paradigma tan grande y ambiguo²³ que puede actuar como soporte de iniciativas contradictorias entre sí. Asimismo, el reconocimiento formal, e incluso la proliferación de programas y políticas activas en la promoción de la diversidad cultural en las últimas décadas, no constituyen de por sí una evidencia de que se hayan superado los paradigmas que la precedieron.

No son pocas las afirmaciones con un grado cada vez mayor de aceptación pública que, asentadas en el paradigma de la diversidad, contribuyen a fortalecer el estereotipo del “buen salvaje” llevándonos a idealizar y esencializar formas de vida “otras”, “alternativas”, que se nos presentan exentas de conflictos. Buena parte de las formas actuales que toma el “reconocimiento a la diversidad”, se basan no solamente en darle un signo positivo o de valor intrínseco, sino también en “desjerarquizar para reunir en un ámbito de fortalecida convivencia pacífica”:

Este sentido de la diversidad, más que diferenciar, desdiferencia con nuevas formas de sincronización cultural organizadas desde el mundo del poder. Reconocer y visibilizar expresiones culturales e incorporarlas en el mapa sincronizado de la diversidad, no se traduce en la visibilización y reconocimiento inmediato de los grupos y sujetos portadores y practicantes de las mismas. Porque, de hecho, tampoco todas las prácticas y manifestaciones que se desarrollan son dignas de reconocimiento (Lacarrieu, 2009, p. 114).

De esta forma, Lacarrieu identifica un problema allí donde se establece una taxonomía de “valores a tolerar”, elaborada en base a criterios de lo justo, lo bueno y lo verdadero. Si la inclusión social se caracteriza como un estado de integración, se corre el riesgo de caer en una suerte de asimilacionismo cultural e identitario, que arroja una “identidad del incluido” como referencial de la integración, en oposición a una “identidad del excluido” (Lacarrieu, 2009).

²³ Ochoa Gautier (2003) advierte que “Debido a la amplitud de su contenido el término adquiere una fuerza de acción histórica. Es lo que permite su manipulación para una serie de causas de reivindicación de derechos. Pero también debido a esta ambigüedad, (...) puede ceder fácilmente a disfrazar problemas políticos y de profundas desigualdades con la varita mágica de la inclusión desde lo cultural” (Ochoa Gautier, 2003, p. 106).

La idea de diversidad fue y es bandera de un sinnúmero de movimientos de reafirmación identitaria y luchas por reconocimientos de derechos. No obstante, muchos discursos dominantes retomaron el reconocimiento de la diversidad excluyendo los condicionamientos desiguales, sociales y económicos, en que se encuentran los distintos grupos sociales. Los individuos parecerían tener hoy menos inconvenientes para ser reconocidos desde sus diferencias culturales, que para erradicar sus situaciones de desigualdad y pobreza. Aunque se hace mención a estas circunstancias, aparecen como condiciones “en sí”, que parecen referir a los sujetos y no a su inserción desigual en la estructura social.

Las tensiones y debates que atraviesan el campo de las políticas culturales que trabajan con nociones de inclusión, transformación social y diversidad, reseñadas aquí, serán retomadas y profundizadas en el Capítulo 5, donde me propongo explicar de qué manera se inscriben en los procesos políticos de la región, cómo son utilizadas por distintos grupos sociales para sostener proyectos políticos disímiles y hasta antagónicos y, sobre todo, cómo se materializan en las representaciones y prácticas cotidianas de los y las trabajadoras.

Aunque contextualizar brevemente el campo de las políticas socioculturales resulta necesario para entender el marco general donde se desempeñan los actores sociales analizados en esta tesis, cabe recordar que el interés de esta investigación no está localizado en las políticas, en sus debates, sus conceptualizaciones, sus contenidos, ni en establecer sus grados de eficacia. Si analizar las trayectorias, las representaciones, las emociones, las prácticas y el tipo de trabajo que llevan a cabo cotidianamente los y las trabajadoras culturales constituye un aporte al campo de las políticas socioculturales es en la medida que devela su entramado cotidiano, las operaciones de traducción que estas personas realizan entre los objetivos enunciados y las situaciones concretas, las formas situadas en que tramitan los principales debates y disputas de las políticas socioculturales a través de una intensa reflexividad. Como veremos en los capítulos que siguen, los temas referidos en esta segunda parte del capítulo, en lo que hace, por ejemplo, a las nociones de cultura o inclusión social, forman parte sustancial de la cotidianeidad de las políticas y tienen su correlato empírico en las operaciones, en las microdecisiones y en las controversias a las que se enfrentan diariamente los y las trabajadoras culturales.

2.3. A modo de síntesis

El trabajo cultural ha sido caracterizado como un trabajo atípico, flexible, signado por la temporalidad, la intermitencia y la incertidumbre. Los estudios sobre los trabajadores artísticos han mostrado que los capitales educativos y simbólicos de estos actores sociales no se condicen con sus reconocimientos salariales y sus condiciones de trabajo. En buena medida, algunas de estas problemáticas están relacionadas con el imaginario del “desinterés”, lo vocacional, la “libertad” y el “amor a lo que se hace”, que obtura la comprensión y el análisis de las dimensiones laborales implicadas en la producción y en las prácticas artísticas y culturales. En el sector de trabajadores que se dedican a tareas de mediación, talleres, educación artística, gestión y animación socioculturales (a veces de manera complementaria a sus trabajos artísticos), la escasa literatura sociológica disponible también identifica la presencia de este conjunto de tensiones, como hemos visto en la primera parte de este capítulo.

Para comprender en términos generales el marco en que se desempeñan los y las trabajadoras culturales de los que me ocupó en esta investigación, en la segunda parte del capítulo he dado cuenta de algunos mojones en la evolución histórica de las políticas culturales, considerando especialmente los años 80, 90 y 2000. De este modo, se ha pasado de entender a las políticas culturales como un ámbito de gestión de las bellas artes y de difusión de las prácticas de la alta cultura, a una pluralización en la concepción de la cultura y a la instalación de modelos más democráticos y participativos. En este camino, cobraron relevancia nociones como inclusión, transformación social o diversidad cultural. Estas nociones, sin embargo, en su amplitud y consecuente ambigüedad, traen aparejadas una serie de disputas y pueden ser esgrimidas por iniciativas y grupos sociales con fines políticos divergentes y hasta antagónicos, tema en el que profundizaré en el Capítulo 5.

Asimismo, definí a las políticas socioculturales como aquellas acciones llevadas a cabo por distintos grupos y agentes (estatales, de la sociedad civil, organismos internacionales, entre otros), que trabajan con nociones como derechos culturales y democracia cultural, y están específicamente dirigidas hacia (y a veces gestionadas con) sectores populares y vulnerados de la población.

A nuestros fines, resulta importante señalar que los cambios de las políticas culturales están en sintonía con la emergencia, visibilización y profesionalización de identidades laborales y activistas en el ámbito cultural (Dubois, 2017). En ese sentido, la progresiva instalación de políticas de democracia y democratización cultural²⁴ “no puede existir sin la creación o el soporte de un grupo profesional que se hace cargo de estos ideales políticos” (Paquette, 2016, p. 57). Con relación a las políticas socioculturales, esto involucra una mayor presencia de los trabajadores culturales de los que me ocupo en esta tesis (talleristas, gestores, promotores, arte-educadores). Sin embargo, la comprensión de las relaciones entre “política cultural y trabajo e identidad (para simplificar: la relación entre política cultural e identidades profesionales) ha quedado relativamente inexplorada” (Paquette, 2016, p. 10, mi traducción). En este trabajo considero la fecundidad de indagar estas relaciones. En primer lugar, porque las políticas culturales y socioculturales son el ámbito de actuación de muchos trabajadores, y constituyen un campo donde emergen y se visibilizan identidades profesionales —y militantes— que conforman un sector muy poco explorado del trabajo cultural. En segundo lugar, porque son las prácticas y representaciones de quienes allí se desempeñan, las que en última instancia definen las orientaciones cotidianas que toman las políticas socioculturales.

²⁴ Si bien a nivel conceptual existen diferencias significativas entre las políticas culturales que adhieren a un paradigma de la “democratización” y las que lo hacen a un paradigma de la “democracia” cultural, su correlato empírico más que una completa sustitución de un modelo por otro muestra una situación de coexistencia conflictiva (Simonetti, 2018).

CAPÍTULO III

Gajes del oficio

Roles, competencias, condiciones laborales y perfiles en el trabajo sociocultural

La literatura caracteriza a los trabajos culturales como flexibles, polivalentes y de fronteras difusas. Como vimos en el primer capítulo, el fenómeno de la flexibilidad ocupa un sitio clave en las reflexiones de la sociología del trabajo (Lash y Urry, 1998; Bell, 2001; Boltanski y Chiapello, 2002). En general, el trabajo flexible se caracteriza por una serie de propiedades como la provisoriedad, la polivalencia, la errancia y el mercadeo de sí. Aquí interesa examinar cómo las personas lidian con estos rasgos en la cotidianeidad de sus actividades y qué estrategias movilizan para definir los alcances de sus prácticas. Así, en este capítulo daré cuenta de los distintos contextos de trabajo y sus implicancias, las operaciones que realizan los y las trabajadoras para configurar y definir un rol que suele ser difuso y múltiple, el repertorio de competencias necesarias en espacios signados por la imprevisibilidad y la incertidumbre. Hacia el final del capítulo, intentaré reconstruir los heterogéneos perfiles profesionales que conviven en este universo laboral, no solo a fin de describir las dinámicas particulares de uno de los sectores del trabajo cultural menos explorados por las ciencias sociales, sino también porque resulta un ángulo privilegiado para iluminar qué formas toman, en la práctica, las políticas culturales de orientación social.

1. Los contextos de trabajo. Barrios, hospitales, cárceles

Los trabajadores culturales que investigo en esta tesis se ubican en diversos contextos de trabajo: barrios, hospitales y cárceles son los principales. Esto es en primer lugar un efecto de mi propia estrategia metodológica de diversificar el tipo de política sociocultural, las disciplinas en que se desempeñaban y sus lugares de trabajo para explorar el trabajo cultural en su heterogeneidad. Sin embargo, he podido verificar que es un rasgo de la multiplicidad constitutiva de este tipo de actividad. Un mismo trabajador cultural solía tener varios trabajos en distintas instituciones o bien en

distintos contextos trabajando para la misma institución o programa. Algunos/as coordinaban talleres artísticos en centros juveniles ubicados en barrios populares y también en cárceles, o gestionaban un centro cultural en un barrio y además coordinaban talleres en hospitales psiquiátricos, por ejemplo, de manera similar a los docentes que trabajan en varias instituciones educativas. También existían quienes, trabajando dentro de una misma política, por ejemplo, un programa de extensión de la universidad, tenían a su cargo talleres artísticos en distintas cárceles o, dentro de un programa cultural comunitario, llevaban a cabo actividades en distintos barrios. Esta situación hacía que continuamente se movieran por espacios diversos, con mejor o peor infraestructura y mayores o menores recursos materiales disponibles.

El espacio de trabajo era un actor más (“el espacio es un educador” decía una trabajadora), que tenía incidencia y condicionaba considerablemente la orientación que podían tomar las propuestas culturales y artísticas. Quienes trabajaban en barrios realizaban sus actividades en centros comunales, juveniles, de salud comunitaria, culturales/recreativos o liceos (a contraturno de las clases curriculares). Allí, las condiciones parecían variar fundamentalmente con relación a la importancia que los coordinadores o directores/as de estas instituciones dieran a las actividades culturales, algo que se traducía en las características de los lugares que les asignaban. Por ejemplo, Gerardo recordaba de esta forma sus comienzos en un programa dirigido a jóvenes:

Y cuando llego, el proyecto [de teatro] que había presentado y habían aprobado era inviable porque era como que había presentado un proyecto de natación, y llegás al lugar y te dicen “bueno acá hay un árbol, enseñales a nadar”. No había espacio físico, no tenía un marco donde poder dar las clases, tener continuidad, bueno, digo, ¿qué hago, qué hago? Caro [su pareja] trabajaba en el audiovisual, tenía una cámara, le digo “che prestame la cámara y voy a empezar a cambiar este proyecto, a tirarlo por el lado audiovisual” (Gerardo, tallerista en centro juvenil, 40 años).⁴²

En los contextos de encierro, como cárceles u hospitales psiquiátricos, la experiencia de mis entrevistados/as también resultaba variada, aunque en menor medida. En términos generales, existían dos situaciones: o bien había infraestructura específica para las actividades artístico-culturales, por lo general compartida con otras, como las

⁴² La manera en que los recursos y las condiciones materiales condicionan al trabajo cultural se observa no solo respecto de los ámbitos socioculturales, los talleres o la gestión, sino también de la producción artística. Por ejemplo, un factor determinante en la trayectoria artística de Gerardo para dedicarse al teatro fueron sus inicios en el mundo del cine, donde tras haberse enfrentado a una serie de dificultades e impedimentos relativos a las condiciones materiales de producción profesional, decidió desarrollarse en el lenguaje teatral.

educativas, o no la había, y en ese caso se trabajaba en los pabellones, en las cárceles, o en los comedores, pasillos o espacios de uso común, en hospitales psiquiátricos. Cuando no había infraestructura específica se producían interferencias de toda clase con las actividades cotidianas —comidas, duchas, lavado de ropa— y con las intervenciones de otros agentes —policías, médicos, enfermeras, etc. —.⁴³

Carla (31 años) señalaba que en su trayectoria laboral había trabajado en pabellones, en aulas destinadas a actividades escolares o a talleres “de oficio”, y en centros universitarios en la cárcel, en donde la infraestructura era considerablemente mejor. Mientras que Gabriel (38 años) decía: “nosotros estamos trabajando en un sótano, en una especie de calabozo del calabozo del calabozo, estamos en un pozo horrible trabajando”.

El taller literario que funcionaba en el Hospital psiquiátrico Moyano de Buenos Aires, al que visité como observadora participante, se llevaba adelante en una sección del edificio para internaciones de “corto plazo”. Las internas no estaban autorizadas a salir al patio ni a otras partes del hospital, y el taller tenía lugar en un espacio de uso común que hacía de comedor, aula para talleres, biblioteca, sala donde ver la televisión. Mientras leíamos o escribíamos poesía, teníamos de fondo el sonido del noticiero, las conversaciones telefónicas de otras pacientes que estaban en mesas aledañas, las intervenciones de médicos y enfermeras que a menudo interrumpían el desarrollo de la actividad.

Los espacios de trabajo, cuando eran inadecuados, podían conspirar contra el desarrollo de las propuestas artístico-culturales. De este modo, Elisa (34 años), tallerista de literatura y comunicación en un hospital psiquiátrico en Montevideo, me contaba que:

⁴³ Gabriela, tallerista de teatro que trabajaba en tres cárceles en Buenos Aires, comentaba al respecto de sus distintas experiencias: “Estuvimos dando el taller dentro de los pabellones, que es muy distinto que en la otra cárcel por ejemplo, los pibas bajan a la escuela, hay un sector distinto a los pabellones, donde vienen especialmente a la escuela, es un aula y ahí funciona el taller, acá es adentro de la celda. Entramos nosotras a lo que sería su casa, y hay muchas que en ese momento aprovechan a cocinar, a bañarse, a estar ahí, no sé, escuchando música, cosa que las veinte horas restantes del día no lo hacen. Entonces nos pasaba que hacíamos el taller y las pibas dicen “pere seño ahora voy me baño y vuelvo”. Y están bañándose ahí ¿y vos qué le vas a decir? Si la piba tiene ese ratito para estar ahí, lavarse la ropa. Entonces nosotras lo que pedíamos era el Sum [salón de usos múltiples], porque además somos cuatro talleristas, que entramos a dos pabellones, nos dividimos en parejas, entonces nuestra propuesta es juntar diez pibas y diez pibas y sacarlas de ahí e ir al Sum. Que tengan la posibilidad de moverse un rato a otro espacio. Además es todo el tiempo ruido, digo, los sentidos...es tremendo. [No está] la posibilidad de mirar a lo lejos, que uno dice nada estoy acostumbrada, es parte de mi vida, por qué me gusta tanto el horizonte en el mar, es una cosa que se descansa la vista, que dejás de escuchar tanto. Acá todo es muy próximo, son muchas.” (Gabriela, 40 años)

Vos tenés todo el tiempo la interferencia de la sala con lo que estás haciendo, los llantos, la risa, el trabajador social que está entrevistando a una, o el psicólogo, vos estás laburando y es una locura. Todo el hospital, es medio surrealista, todo sucio, se está descascarando todo, no tenés posibilidades de generar dinámicas más corporales: tenés dos mesas y las sillas, y están sentadas, que ya de por sí están medicadas. No ayuda. (...) Quiero laburar en un espacio digno, lo merezco yo y lo merecen ellas, eso es lo desgastante, lo que te hace cuestionar de que vos sos un trabajador, un profesional, estudias todo el tiempo, lo mínimo que exigís es un espacio digno para laburar.

Como se desprende de la cita, las características materiales del espacio podían ser fuente de desgaste entre los/as entrevistados y vivirse como una afrenta a la dignidad tanto de los/as participantes como de su propio trabajo.

Las condiciones de infraestructura, entonces, imponían límites a las orientaciones que tomaban las propuestas de los y las trabajadoras, influían en su desarrollo como un actor más, y aunque en buena medida las malas o buenas condiciones se relacionaban con el estado general de las instituciones, también se convertían en un indicador de la valoración o no que estas otorgaran a las actividades socioculturales y a quienes en ellas se desenvolvían.

2. Configuraciones de un rol múltiple

Bueno, el que trabaja en esto tiene varios roles cruzados. Si bien ante la gente soy el tallerista, de cualquiera manera no dejás de ser un gestor territorial, (...) tenés que convocar, tenés que articular con instituciones, con asociaciones civiles, con el gobierno de la ciudad. Así que sí, soy tallerista para la gente, soy director artístico para mí, porque yo siempre pienso que aunque no te piden, aunque se acentúe el tema de "lo social", uno es artista y quiere que la proyección artística de lo que hace, tenga también cierto vuelo. Tallerista para la gente, soy docente para la Intendencia y soy artista para mí digamos.

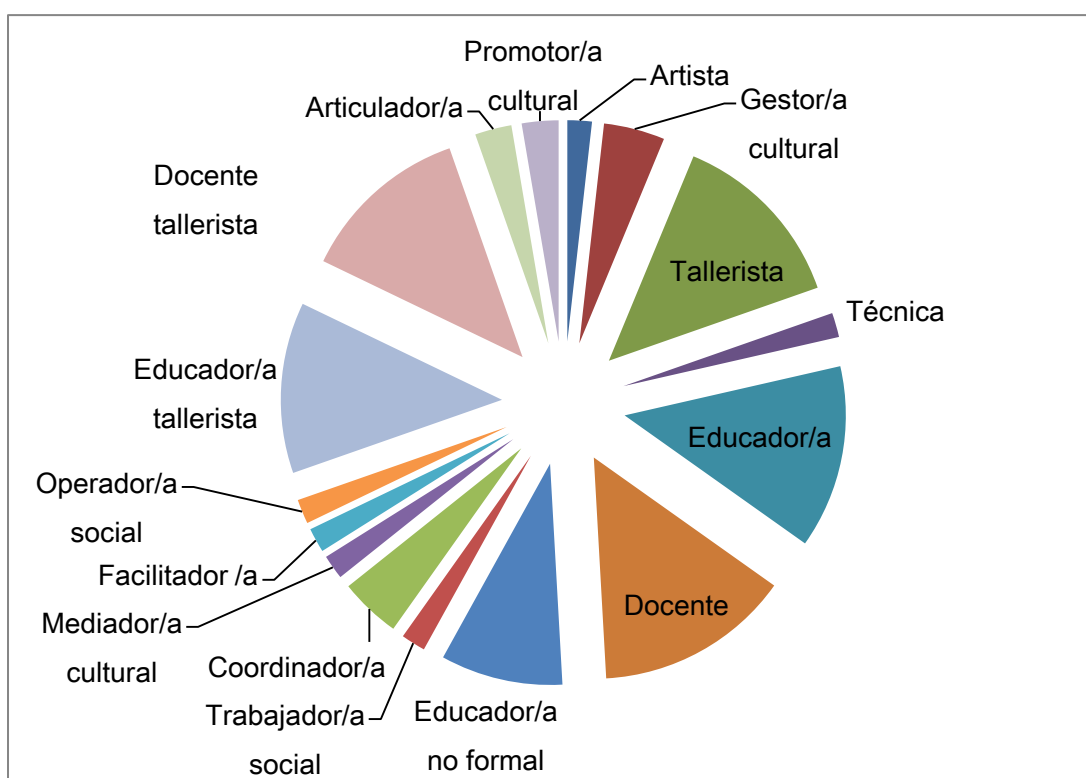
(Francisco, 40 años, tallerista teatro comunitario en barrios)

Las palabras de Francisco muestran que, incluso en un mismo trabajo podía haber formas distintas de percibir y nombrar el rol que se desempeñaba, que variaban en relación al "para quién". Así, Francisco era "tallerista" para los destinatarios, para la institución era "docente", y, para él mismo, "artista". Aquí vemos funcionando la construcción de una identidad laboral como producto del intercambio con otros (individuos o instituciones). La identidad existe en referencia con una alteridad y en la medida en que puede oponerse a otras, o, como afirma Ricoeur (1996), el yo se construye narrativamente por oposición o identificación respecto a otro/s o a un

nosotros. En este sentido, la actividad profesional puede estudiarse como un proceso biográfico e identitario, relacional e interactivo (Dubar et al., 2015).

En la encuesta que ya he mencionado, con la intención de explorar el rol desempeñado, incluí las siguientes preguntas abiertas: ¿cuál es tu rol? ¿en qué consiste tu trabajo? El gráfico que sigue muestra las 112 respuestas registradas, con las formulaciones espontáneas que aparecieron, a fin de hacer visible la heterogeneidad de respuestas.

Roles en el trabajo cultural



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta 2019.

Podría aventurarse que algunas personas respondieron desde la nominación que provenía de la institución u organización en que trabajaban y otras desde su autopercepción. De hecho, en algunos casos, personas que trabajaban en un mismo lugar realizando la misma tarea nombraron su rol de maneras distintas.

La heterogeneidad encontrada sugiere que es en la diversidad de experiencias cotidianas donde los y las trabajadoras constrúan sus identidades laborales. La situación puede comprenderse, siguiendo a Dubet (2006), si consideramos que ya no serían los guiones institucionales los que orientan la configuración de roles en el mundo del trabajo. En

consecuencia, la experiencia se erige en el lugar donde las personas elaboran su oficio, el “objeto de su trabajo” y su rol (2006, p. 91). De la mano de este argumento, podemos pensar que el análisis de la experiencia de los “trabajadores/as sobre los otros” puede hablarnos tanto de las instituciones como las instituciones nos hablaban de los individuos.

Becker (2019) afirma que "todo trabajo es un conjunto de tareas", es decir que, en buena medida, todo trabajo significa multiactividad. De este modo, cualquier actividad profesional desarrollada bajo un determinado nombre, está compuesta por varias tareas específicas (los docentes universitarios enseñan, pero también investigan, corrigen trabajos, exámenes, van a reuniones, integran comités, etc.). En nuestras sociedades, una multiplicidad de tareas se transforma en “un trabajo” cuando los ingresos del trabajador/a derivan de su realización y están a su vez agrupadas en una única denominación. Así, cuando decimos que una actividad es “plural”, lo que estamos diciendo es que los ingresos provienen de por lo menos dos agrupaciones de tareas designadas de manera distinta, lo cual es, por supuesto, arbitrario, ya que podrían constituir una sola ocupación. Por tanto, la multiactividad es “un constructo nominal, un artefacto resultante del proceso de designación” (Becker, 2019, p. 1, mi traducción).

Según Becker (2019), la pregunta que debe hacerse ante la multiactividad es: ¿qué grupo de tareas forma el conjunto de la actividad profesional de un actor, y cómo se fragmenta este conjunto entre diferentes empleadores? Una de las razones por las que los espacios artísticos profesionales siempre parecen "irregulares" es que los artistas obtienen sus ingresos de una variedad de actividades pagadas por diferentes empleadores, en lugar de una sola actividad para múltiples empleadores o múltiples actividades para un solo empleador. Pero incluso esta situación puede discutirse. Un abogado, por ejemplo, realiza diversas actividades al servicio de varias personas. Sin embargo, es "su propio jefe", trabaja para sí mismo y, por lo tanto, podría clasificarse como monoactivo o multiactivo dependiendo de quién haga las clasificaciones, y de sus intenciones. A menudo es el Estado quien se encarga de definir lo que constituye la distribución correcta de los paquetes de tareas, no obstante en actividades como las que analizamos aquí, esto no sucede.

Como veíamos en el capítulo anterior, las personas entrevistadas sustentaban su vida económica a través de la combinación de múltiples empleos. Muchas veces trabajaban

en instituciones de educación formal, en varias iniciativas y políticas socioculturales y, a la vez, se desempeñaban como artistas o gestores culturales. Al mismo tiempo, en sus trabajos en políticas socio-culturales llevaban a cabo una variedad de tareas y se implicaban en una diversidad de situaciones, hecho que acarrea dudas y ambivalencias a la hora de definir en qué consistía exactamente su trabajo.

Así como el “para quién” resultaba definitorio para Francisco, en la entrevista con Gabriela, ante la pregunta “¿cuál es el rol que tenés?”, ella respondía: “Sí, bueno, depende, tallerista, después te terminan diciendo profe, o en la Universidad docente”. El hecho de que “te terminen diciendo profe” sugiere cierta asimilación que realizaban los participantes de las iniciativas socioculturales con clases en el sentido educativo más tradicional. Sin embargo, muchos y muchas de mis interlocutores se esforzaban por diferenciarse de representaciones asociadas a la educación formal, tanto en lo que hacía a características que atribuían a los “docentes tradicionales”, como en términos del propósito de sus trabajos culturales con estas poblaciones. De hecho, buena parte de la legitimidad de la acción de los y las trabajadoras culturales estudiados, se asentaba en operaciones de distinción respecto de los fines de la educación formal, de manera similar a lo que encontraba Denis Merklen en su análisis de la construcción de la identidad laboral de los bibliotecarios en barrios populares en Francia, que buscaban activamente diferenciar el tipo de vínculo que proponen con la lectura en la biblioteca —“libre y placentero”— del que se propone en la escuela —“obligatorio y prescriptivo”— (Merklen, 2016).

Para explicar las formas en que los entrevistados y entrevistadas construían sus roles consideraré: a) La polivalencia de tareas b) La flexibilidad y la incertidumbre y c) La comparación con otros actores, que implicaba operaciones de diferenciación, reconocimiento y estatus.

2.1. La polivalencia de tareas

En su estudio sobre músicos profesionales en Guadalajara, David Machillot (2018) se propone mostrar cómo opera la multiactividad.⁴⁴ A tales fines, la desagrega en: polivalencia, pluriactividad o poliactividad.⁴⁵ Por polivalencia entiende el ejercicio de varios oficios en un mismo colectivo de trabajo (por ejemplo, cuando se asume a la vez la puesta en escena y tareas administrativas o de gestión cultural de una compañía teatral). Mientras que pluriactividad refiere al ejercicio de varios oficios en un mismo campo de actividad (utiliza el ejemplo de los músicos que a veces trabajan como ingenieros de sonido, sin salir del campo de la música). Por último, poliactividad indica un “cúmulo de actividades en campos de actividad distintos; por ejemplo, desempeñarse como actor mientras se trabaja al mismo tiempo como camarero en un restaurante”.

En nuestro universo de trabajadores culturales, la polivalencia de tareas a menudo formaba parte del rol. Por ejemplo, Fernanda (50 años), que trabajaba coordinando talleres artísticos en un hospital psiquiátrico, señalaba que a la coordinación de los grupos se le sumaban tareas propias de la gestión cultural, cuando surgían producciones para mostrar en eventos, publicaciones, exposiciones, tareas que en general realizaba sola. Algo más acentuado sucedía en el caso de Ernesto (38 años), en su labor cotidiana como gestor territorial en un programa municipal de cultura comunitaria en Montevideo:

Yo soy gestor territorial de esa política pública, de esa idea, de gestionarla. Ahí es cuando no sabés cuál es tu alcance ni sabés cuál es tu rol. Decís bueno ¿qué tiene que hacer un gestor territorial? ¿Es ir a pintar el muro y hacerlo con la comunidad? ¿es ir a coordinar con el alcalde y el intendente pa conseguir 3 millones de pesos? ¿Organizarse con los vecinos para un presupuesto participativo y tener esos mangos más? (...) Me cuesta mucho separar lo técnico de lo político, el militante del trabajador. También creo que es un plus para el territorio. (...) Aparte con un rol que no está muy delimitado. No tenés personal a cargo pero sí tenés personal a cargo. Nosotros no tenemos personal a cargo pero coordinamos 33 talleristas-docentes en el territorio. Pero sin el rol.... Es como ser jefe sin ser jefe. (Ernesto, 38 años).

La polivalencia referida por Ernesto convertía al rol en un terreno poroso, donde el mismo entrevistado enunciaba una serie de interrogantes y enumeraba una variedad de

⁴⁴ Para el caso, concluye que pluriactividad y polivalencia de los músicos están tan confirmadas, que se puede sostener que, salvo algunas excepciones, son una constante en México. La poliactividad, por su parte, además de mostrar la precariedad que se sufre en la profesión, saca también a relucir cuestiones de distinción identitaria entre los músicos profesionales y los no profesionales.

⁴⁵ Conceptos que retoma de Bureau y Sapiro, 2009.

tareas que no estaban formalizadas por parte del programa, situación más que recurrente en políticas culturales y socioculturales, que podía derivar en emociones como desgaste y frustración por parte de los/as trabajadoras/es.

El carácter múltiple fue una constante que atravesó el trabajo de campo y que también ha sido señalada por diversos analistas. Por ejemplo, Costa et al. (2017) observaban para el caso brasileño que los “agentes culturais (...) são criadores, pesquisadores, formadores, produtores, mobilizadores, mediadores e promotores culturais. É nessa multiplicidade onde residem os principais desafios enfrentados pelos agentes culturais” (2017, p. 11). Los autores identificaban que era difícil para estos agentes dejar de ser quienes “lo hacen todo” y de ser percibidos como tales, lo que redundaba en un obstáculo para el reconocimiento profesional y la obtención de remuneraciones acordes. Esta observación tiene gran pertinencia para entender a la polivalencia como una de las fuentes que explican la relegación y la falta de reconocimiento que perciben los trabajadores.

2.2. Nunca sabés con qué ni con quiénes te vas a encontrar. Flexibilidad e incertidumbre

El trabajo cultural suele suponer altas dosis de incertidumbre e imprevisibilidad, lo que demanda a sus trabajadores y trabajadoras capacidad de inventiva, adaptación y flexibilidad. Estas últimas fueron las tres competencias y habilidades requeridas o desarrolladas más mencionadas en las entrevistas.⁴⁶La incertidumbre condensaba aspectos que eran vivenciados de maneras negativas y otros altamente valorados. Así, se asociaba positivamente con la capacidad de aprendizaje, la idea de desafío, el desarrollo de la capacidad inventiva y la habilidad creativa frente a condiciones muy cambiantes y con altos grados de imprevisibilidad. En su acepción positiva, la incertidumbre se oponía además a nociones como rutina, repetición y estructura, que en general estaban connotadas negativamente. A su vez, se relacionaba con una constante interpelación, cuestionamiento y capacidad de reflexión sobre la práctica.

En ocasiones, esta percepción de la flexibilidad e incertidumbre del trabajo cultural aparecía en contraste con sus experiencias en otros trabajos. Así, Elisa (34 años), que

⁴⁶ Me sirvo aquí de la noción de competencia propuesta por la sociología pragmática (Boltanski & Thévenot, 2006). Competencia indica una facultad que presentan los actores sociales para desenvolverse en determinada lógica de acción.

obtenía su principal ingreso como docente en secundaria, explicaba que su trabajo como docente estaba inscripto en:

Una estructura, un sistema que no es flexible, tenés que encontrarle los huecos para redimensionar un poco el accionar educativo. (...) trabajar en equipo que es lo que nos cuesta un montón a los docentes. No tenés a veces los espacios tampoco, y estamos muy estructurados en esto de seguir un programa, cada cual con su asignatura (Elisa).

En contraposición, las características del trabajo cultural en políticas socio-culturales favorecían el desarrollo de una capacidad de adaptación que Elisa calificaba como “super positiva”. Acerca de las competencias que requería su trabajo como tallerista en cárceles, decía:

Yo creo que lo primero... con el laburo en cárceles sacás, más que yo vengo con una formación de profesora, donde más o menos planificás tu clase y todo es medianamente estable, predecible en algunas cosas. [En la cárcel] generás una capacidad de adaptación increíble, estás todo el tiempo problematizando sobre la práctica, te estás cuestionando y redefiniendo la metodología, los contenidos. Yo creo que eso es super positivo (...). A veces tenés que encontrar cierto equilibrio, de adaptarse al contexto, a las carencias, de infraestructura, materiales, y no caer en “bueno es lo que hay, entonces hacemos lo que podemos”. Es como esa frontera que todo el tiempo tenés que revisarla (Elisa, 34 años).

De este modo, los y las entrevistadas valoraban los desafíos que les planteaba el trabajo cultural en estos contextos, asociándolos con el despliegue de su creatividad, flexibilidad, escucha, capacidad de realizar cambios, etc. Tanto Beck y Giddens (2001) como Sennett (2006) señalan que el mundo contemporáneo concibe la “desrutina” como fuente de innovación y creatividad social, fenómeno que relacionan con la intensificación de procesos de individuación, que conducen a una intensa valorización de la reflexión individual y de la emancipación institucional.

No obstante, los desafíos anteriormente aludidos implicaban atravesar emociones ligadas a la frustración y la ansiedad. Así lo ponía Alejandra que, refiriéndose a su trabajo en el centro cultural con población en situación de calle, comentaba:

En el correr de los años lo que me ha generado frustración [es que] me costó mucho cambiar el chip a que cada encuentro es un proceso en sí mismo y vamos viendo. Y a la vez eso tiene que ser para el que sí mantiene un proceso más largo, parte de un proceso más largo. Eso es agotador. Me costó mucho. Porque además yo vengo de una educación tradicional, yo también tengo que desestructurar (Alejandra, 38 años).

Como se desprende de las palabras de las entrevistadas, la incertidumbre adquiría un signo ambivalente e implicaba la búsqueda de un equilibrio y una frontera difusa entre la flexibilidad como atributo positivo y los límites que esto tiene cuando se transforma

en la base sobre la que se consolidaban condiciones de trabajo precarizadas. Por otra parte, existía incertidumbre acerca de la duración o profundidad de los procesos que podían llevarse adelante, cuando la participación de las personas estaba permeada por la intermitencia y el cambio, lo que generaba sentimientos de agotamiento en los trabajadores, e inclusive se vivía como un corte violento, por ejemplo cuando participantes de talleres en cárceles recobran la libertad: “ni siquiera tenés a veces la oportunidad de despedirte, de hacer un cierre, todo es tan violento... que a ellos les dicen te dieron la libertad, chau, que te vaya bien”, como explicaba Elisa.

En la nube de palabras que presento a continuación sintetizo las competencias y habilidades más frecuentemente mencionadas por mis interlocutores.



Competencias requeridas y desarrolladas en el trabajo. Nube de palabras con base en análisis de entrevistas. Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, la flexibilidad o la incertidumbre eran valoradas negativamente cuando moldeaban las condiciones laborales de estas personas, en lo que hacía, por ejemplo, a la discontinuidad y precariedad de las contrataciones, la escasez de recursos materiales

y las condiciones de infraestructura. Frecuentemente las y los trabajadores llevaban sus propios recursos (computadoras, alargues, instrumentos, cámaras). En términos de infraestructura, señalé anteriormente que podían trabajar en “un pozo”, “un pasillo horrible”, “un pabellón lleno de toallas y chancletas” y también en un aula con muy buenas condiciones de la universidad en la cárcel, en un centro cultural barrial con una infraestructura modelo, en una sala de grabación equipada con tecnología sofisticada, por ejemplo.

Entonces, la incertidumbre y la flexibilidad eran cualidades apreciadas en relación con los desafíos cotidianos o la no estandarización de procesos creativos de los grupos con que se trabajaba, pero no en tanto pauta rectora de sus condiciones de trabajo y sus vinculaciones contractuales. La continuidad laboral se volvía aún más incierta entre diciembre y marzo, cuando los contratos llegaban a su fin y había dudas sobre la continuidad no solamente de su trabajo, sino de la política en que se insertaban. Si bien varias y varios mostraban una trayectoria extensa y en cierta medida estable en un mismo lugar, la vivencia en el interior de estas políticas era de gran inestabilidad. “Todos los diciembre el programa puede caer, así desde hace diez años”, expresaba Carla.

2.3. *No quiero ser como vos: construir el rol contra “los otros”*

Como argumentaba en el comienzo del capítulo, las identidades laborales se configuran a través de operaciones de identificación y de oposición a otros. Para el caso que me ocupa, los y las entrevistadas definían sus roles apelando al contraste con actores institucionales (la institución, el programa, la política, la organización) o bien con otros trabajadores, como docentes, directores, investigadores, psicólogos, etc., que habitan estos ámbitos laborales y solían ser caracterizados como de mayor estatus otorgado por las instituciones, con una labor más reconocida y con una seguridad laboral mayor.

A. Los “docentes” y la falta de empeño

En algunas entrevistas, el trabajo de los “docentes” de educación formal fue blanco de acusaciones morales por caer en una suerte de inercia y falta de empeño, favorecida por la continuidad laboral más segura de la que aparentemente gozarían. Gabriel decía, refiriendo a ciertos “docentes de secundaria”

Porque estoy de punta, estoy muy enojado con el caso de la docencia en secundaria por ejemplo, en lo que tiene que ver con las materias de música, el bachillerato artístico por ejemplo, los docentes que están dando clases en bachillerato artístico son nefastos. Ahí no hay una preocupación por absolutamente nada, lo que hay es una desidia. Me enoja porque el tipo está en un lugar...yo jamás lo ocuparía ese lugar, no me gusta, no me gustaría dar clase en secundaria pero sí yo estoy en la banda municipal, odio el lugar (...) pero yo tengo que tocar y lo hago lo mejor que puedo, o sea me están pagando, es un trabajo. Es como una cuestión moral (Gabriel, 38 años).

Por su parte, Daniel (26 años), que coordinaba talleres de *hip-hop* en un liceo a contra-turno de las actividades curriculares, se refería a las instancias de reunión con los docentes de la siguiente manera:

Nosotros en las reuniones somos, no sé, nosotros no somos pedagogía (...) Son unos niños chicos los docentes, me he peleado con varios. Algunos se enojan, se van llorando. Es una novela. Si vos no trabajaste en un liceo, ¿viste las películas que ves a los profes tomando café en la sala? Así. El único momento que se habla de los gurises es cuando nos juntamos todos y pasan la nota. Yo tengo que armar algo con un docente para que lo que yo trabajo en mi taller se valore en esas materias, en esas notas. Por ejemplo con idioma español. ¡No sabés la incompetencia docente!

La crítica moral más frecuente hacia estos actores tenía que ver con la “burocratización” y falta de empeño en la realización de su trabajo y de compromiso con los estudiantes. Vale aclarar que estas personas no eran un foco inequívoco de críticas. En ciertos casos, mis interlocutores valoraban a estos actores, tejían alianzas y hacían trabajos en colaboración.

B. “Las autoridades”, las “instituciones” y los “coordinadores”. El problema del reconocimiento

Respecto de personas con cargos jerárquicos en las instituciones, solía desarrollarse una suerte de trabajo constante por obtener reconocimiento, que resultaba costoso y en ocasiones frustrante, pero que debía sostenerse en el tiempo. De esta manera, las y los trabajadores entrevistados llevaban adelante actividades que implicaban mostrar y demostrar “resultados”, con fines persuasivos a fin de convencer a otros actores institucionales sobre el valor de su tarea.

Gerardo (40 años) comentaba en la entrevista acerca de un viaje que realizaron con los jóvenes del taller que coordinaba para participar de un evento del Ministerio de Educación y Cultura, en un teatro emblemático de Montevideo. Allí, contaba entre risas

mi entrevistado, filmaron un video en donde grabaron a la entonces ministra (María Julia Muñoz):

Todo eso lo filmamos. Bueno “ahora vamos...llegan a María Julia Muñoz.”. “¿sí?” dice la señora...y le dice este gurí: “¿vos quién sos?” [risas] Obviamente que eso no lo pusimos "el quién sos" en el video porque había que hacer *lobby*, la tipa hizo un gesto extrañísimo, “bueno, soy la ministra de educación y cultura...” De ahí hicimos un video de 7 minutos, y esta gente vio el video, y a partir de ahí llegó cámara reflex, luces, micrófonos. Fue alucinante, hicieron tremendo laburo. (Gerardo, 40 años)

Como se desprende de este episodio, la producción audiovisual de “calidad” que llegó a las autoridades del ministerio se tradujo en una mejora sustantiva del equipamiento (al punto que este taller tenía mejor equipamiento que la Usina cultural del departamento, una política focalizada en la descentralización de herramientas para la producción musical y audiovisual). Así, circular el producto audiovisual tuvo para Gerardo dos impactos:

Ta, lo edité 99% yo, y fue un laburo como de un mes editando esto acá (su casa) ya fue en diciembre, eso, ellos no estaban yendo. Pero eso permitió como que se entendiera que es una cuestión como un producto vendible, lo entendió también el coordinador del Centro Juvenil, le digo “viste, esto es un producto, es un producto audiovisual, que puede ser un programa de televisión, puede terminar en un documental o lo que sea, y hay gente que vive haciendo estas cosas y vive muy bien”.

Entonces, el producto audiovisual actuó como un recurso capaz de generar reconocimiento hacia el trabajo, hacia el trabajador, y operar como justificación para la producción audiovisual en contextos vulnerados, en tanto algo no meramente anecdótico o un canal para finalidades sociales o educativas, sino también redituable en términos profesionales, con rentabilidad económica.

Cuando en la entrevista Gerardo me contaba cómo empezó a trabajar como tallerista en el centro juvenil, decía que dos de sus actuales compañeras de trabajo lo llamaron por teléfono, comentándole que habían “convencido al coordinador” de que lo contratara. Las compañeras le advirtieron: “te va a decir que vos vas a encargarte de computación”, y le aconsejaron “vos decile que sí a todo, después hacés lo que querés, pero queremos que estés acá.” Gerardo fue a hablar con el coordinador y “el tipo me dice: pero te voy poner en los papeles computación...o informática” ante lo cual mi entrevistado respondió que ese no era el trabajo que él hacía y obtuvo por respuesta: “Bueno, pero en los papeles, en los papeles”. “Pero ¿por qué no ponés lo que yo hago?”, volvía a interrogar Gerardo. Finalmente accedió al trabajo bajo una nominación que no

correspondía con sus tareas, aunque, en los siguientes dos años “cada vez que podía se lo echaba en cara, cuando tenía que firmar un papel”. En la recreación que hacía de sus conversaciones cotidianas, Gerardo comentaba que el coordinador del centro juvenil siempre preguntaba si realmente se podía “vivir del arte” y que, a medida que fue viendo “resultados positivos en torno a lo que hacía con los gurises (...) empezó a confiar”. Entonces, “pasé de ser de informática a ser de arte visual...bueno, después pasé a escénica y después a taller audiovisual, aunque desde el principio yo le decía es expresión escénica y audiovisual. Y bueno ahora a lo último estoy así, aunque quede un poco largo”.

La recreación que hacía Gerardo de las conversaciones y del vínculo con el coordinador del centro da cuenta de dos situaciones recurrentes en este universo laboral. En primer lugar, las formas de contratación no siempre se adecuaban a la tarea realizada. Muchas veces las herramientas contractuales disponibles en las instituciones no contemplaban las características de estos trabajos. En segundo lugar, la legitimidad y el valor de lo que se hacía con arte y cultura en estos contextos no estaba dada a priori sino que requería esfuerzos continuos por parte de las y los trabajadores.

Otro elemento que solía ser fuente de grandes frustraciones tenía que ver con las diferencias en el reconocimiento salarial al interior de los programas. Por ejemplo, Ernesto (38 años) respecto de su trabajo como gestor territorial en un programa municipal comentaba que “más allá que uno le pueda poner todo esto de la militancia y la mar en coche, saber que tu compañera de trabajo realiza lo mismo que vos pero gana el doble...genera desgaste”. A lo que se sumaba una fricción cotidiana con funcionarios sujetos a mecanismos burocráticos de las instituciones:

Lo más frustrante es la ineficiencia para resolver los problemas de la gente, los mandos medios y gente con responsabilidad sin capacidad para estar ahí y sin aplicar el sentido común para resolver los problemas. Mirá hace dos días mandé un mail solicitando un pliego para una contratación de portería y limpieza a centros culturales, tenía que armar otro pliego, por eso te digo que hacemos de todo, entonces le escribí a la administrativa para que me pasara el pliego que yo ya había hecho hacia seis meses. Su respuesta fue “escribible al director para que me escriba a mí para yo poder pasarte el pliego”. ¡Eso es una cosa de locos! Eso me produce mis peores momentos en mi trabajo. Una directora de comunal con salarios de clase media alta, casi rico para el Uruguay que esté todo el tiempo cubriendo, cubriéndose ella misma y no resolviendo los problemas de la gente. Eso cansa mucho. (Ernesto, 38 años).

Por lo general estas fricciones hablaban también de una contradicción de principios, cuando personas que sostenían ideales de autogestión y planteaban abordajes horizontales y comunitarios de los problemas sociales, se insertaban laboralmente en estructuras de jerarquías rígidas: “Mis problemas son con los funcionarios y con la estructura. Ahí donde sufro los mayores problemas laborales. Con las direcciones también. Tengo mucho problema con el mando ¿no? También es una característica muy personal. Considero que es posible vivir sin que nos mandemos. No es muy acertada mi valoración para este mundo”, decía Ernesto.

C. Los que “miran”, “vigilan” o “anotan”. La práctica y la teoría

No solamente “los otros docentes” funcionaban, en el discurso de las y los trabajadores culturales, como agentes contra los cuales construir sus identidades laborales. También habitaban el espacio cotidiano de trabajo quienes, en palabras de mis interlocutores, “solo miran” (operadores sociales o profesionales de la salud mental), “toman notas” (estudiantes, investigadores), “teorizan” o “vigilan”.

Así como Gabriel se quejaba de que “se teoriza muchísimo”, Carla explicaba que hacer confluir sus actividades de investigación con su trabajo en políticas socioculturales la interpelaba en términos morales y acarreaba una ambigüedad identitaria. Las ambivalencias a las que refería, exponían también la dificultad que supone distinguir “pluriactividad” de “poliactividad” en el plano empírico.

La beca es de investigación... no sé, es polémico, porque podría decir que tengo trabajo de campo pero ¿ir a dar un taller es hacer trabajo de campo? Es como lo que me dice mi director de tesis. Para mí no, para mí ir a dar un taller es dar un taller, se me juegan otras cosas. Y el rol de investigadora, que yo veo algunas que vienen al taller ponele, ahora ya no, por malas experiencias que tuvimos. Ojo, me parece fundamental que se investiguen estos temas, pero... No sé, me acuerdo de una investigadora, un día un pibe re sacado, tirando sillas, y nosotros todos intentando contenerlo y contener la situación con los otros pibes, y la investigadora anotando, con una sed de “esto me va a servir para mi tesis”. Tremendo, fue tremendo. Esa escena fue antes de que yo tenga la beca, hizo que yo tuviera charlas con el que ahora es mi director, yo le decía: “Pedro, yo no quiero ser investigadora, no quiero ser la que tiene el cuaderno y mira y anota, para la tesis. Yo soy otra cosa, yo soy docente, yo soy tallerista.” Y me convenció y me presenté a la beca como diciendo capaz ni sale, y salió y bueno, no sé qué soy ahora [risas]. Si soy la que anota... Intento que no, pero sí tengo claro que cuando voy a dar clases no, a ver, estoy aprendiendo, sí. (Carla, 31 años)

Las palabras de Carla son interesantes para pensar que las posiciones —también en su sentido más literal de actitudes corporales— que adoptaban los distintos actores frente a situaciones de conflicto o tensión extremas servían a los fines de mostrar qué tipo de trabajadores (cuando no, más ampliamente, de personas) eran, creían ser o aspiraban a ser.

En una línea similar, Gabriel, en referencia a los encuentros formativos o de reflexión colectiva que reúnen a los trabajadores de su programa, hablaba de “un pensamiento general de hippies, por decirlo de alguna manera”, por parte de “gente formada, pero que no sé hasta dónde está entendiendo dónde está. En todo sentido”.

Por ejemplo en una dinámica [de trabajo grupal] empezamos a contar de acá, de lo que hacen en el salón de las visitas. Tienen un salón donde meten a todos juntos, al preso que está por una cartera y al violador. El de la cartera dice que no quiere que su hijo esté al lado del violador. Y entonces una de estas tipas en la capacitación agarra y me dice "pero no, no, son seres humanos, que estén todos juntos"... Y yo..."bueno, no me podés plantear que el tipo que viola a un niño está en la misma situación. Primero que ya sabemos que la cárcel no es un lugar de rehabilitación, pero además el que abusa de un niño no se rehabilita, no se va a rehabilitar, esa institución ni siquiera es para ese tipo". Y ella me dice "No todos los casos son patológicos.". Bué, viene como en esa onda la cosa, todo es paz y amor. Y no es así. (...) Lo único que está bueno son los piques prácticos y necesarios que tenés de un tallerista a otro. Cómo te manejas en esta situación.

En las visitas que realicé a iniciativas que tenían lugar en cárceles y en hospitales psiquiátricos, pude observar las interacciones entre distintos actores presentes en estas actividades. Así, en ocasión de mi participación en un taller de escritura con mujeres internas en un hospital psiquiátrico de Montevideo, anotaba lo siguiente:

No sé bien dónde sentarme ni qué actitud tomar. El taller demora muchísimo en comenzar, creo que pasamos más de cuarenta y cinco minutos hablando de otras cosas, esperando que las mujeres terminen de llegar y ponerse “en sintonía”. Una llega hasta la puerta diciendo que no quiere entrar, pero se sienta. A los cinco minutos se para y se va diciendo “no, no quiero, no quiero”. Al principio somos cuatro pero en algún momento llegamos a ser más de diez, con varias intermitencias, entradas y salidas. Enfrente tengo a las dos talleristas, y a la derecha está Álvaro, el psicólogo, Fernando, un pasante de la facultad de Humanidades, y dos chicas muy jóvenes, practicantes de psicología. El número de “profesionales” por lo menos iguala y en momentos sobrepasa el de participantes. De pronto entra una mujer, se sienta, empieza a hablar sin parar y a los gritos. Cuenta que tenía un bebé que murió. Que ahora tiene una nena que está internada y que se está por casar. Los demás escuchamos en silencio, hasta que el psicólogo la frena, le dice que espere un poco que estamos trabajando en otra cosa. Pero su intervención no tiene ese efecto. Otra interrumpe para contar que ella también tiene sus hijos enfermos, y parece llorar. Una de las talleristas habla, dubitativa y en voz muy

baja, diciendo que esas cosas las tiene que hablar en los espacios de terapia. Luego una chica empieza a contarnos de sus “problemas de adicción”, que la “metieron en una ambulancia” y la trajeron “engañada”. Se la nota enojada, y en algún momento dice que quiere saber quiénes somos todos, que nos presentemos, “¿quiénes son los becarios? (sic)”, “¿qué vienen a hacer?” “¿qué van a hacer con eso?”, porque se siente una “rata de laboratorio”. Una tallerista asiente y tomo la posta para contar que estoy investigando el trabajo artístico y cultural que se hace en espacios como éste. La ronda de presentación continúa. En algún momento que parecía no llegar nunca, dan comienzo al taller. Elisa lee un cuento breve de Dolina y propone una consigna que implica algunos desplazamientos por el pequeño salón. Las dos practicantes de psicología, el psicólogo y el chico de humanidades permanecen en sus sillas durante todo el taller y no se involucran en ningún momento en la actividad.

(Nota de campo, Taller escritura en hospital psiquiátrico, Montevideo, 2019)

Mientras que, en una visita a un taller en una cárcel, apuntaba:

Acompaño a los talleristas por un pasillo muy largo hasta una sala donde tienen el depósito de instrumentos. Es un salón del personal de seguridad, hay una mesa y comida encima, el olor a comida parece impregnarlo todo. Colaboro con la carga de los materiales, una actividad que implica hacer bastante fuerza, los tambores y los equipos son muy pesados. Mientras, esperamos que el guardia traiga unas llaves para abrir el salón. Va y viene. Demora más de media hora en estas vueltas. En el viaje de regreso, la tallerista me cuenta que eso al principio le generaba muchísima ansiedad, los tiempos, “las burocracias”, cómo todo está cambiando todo el tiempo y nunca sabe con qué se va a encontrar, ni con quiénes. A quiénes “bajan”, a quiénes “dejan venir”, quiénes ya no están más. Guardamos las cosas, volvemos a cargarnos, bajamos las escaleras, atravesamos otro pasillo, volvemos al depósito. “Ahora vamos a ir a donde trabajamos siempre”, me dice el tallerista, “vos querías observar, vas a observar”, me advierte con una sonrisa, y agrega “no me imaginaba que venías a cargar tambores, eh”. “¿Qué idea tenés de las investigadoras?”, le pregunto y vuelve a reírse.

(Nota de campo, Taller de música en cárcel, Paysandú, 2019)

En los espacios cotidianos de trabajo, entonces, circulaban una serie de agentes y un repertorio de acciones asociadas a distintas profesiones, que funcionaban como contraste con la manera en que los entrevistados y entrevistadas construían su identidad laboral. En estas operaciones, los trabajadores/as movilizaban una serie de criterios morales. Quienes trabajaban en cárceles, por ejemplo, decían que “nunca preguntan las causas”, porque “no somos abogados, ni somos jueces”. A diferencia de los actores que eran imputados como “burocráticos” (como el personal de seguridad en cárceles o los funcionarios estatales), o aquellos que “teorizan”, “miran” y “toman notas” con fines individuales (“esto me va a servir para mi tesis”) mientras las cosas “suceden”, mis

interlocutores, además de otorgar valor a “los piques prácticos” entre pares, se presentaban como personas que “ponen el cuerpo”.⁴⁷

La idea de “poner el cuerpo” se utilizaba no solo en las evaluaciones que las personas entrevistadas hacían de los “otros” trabajadores que *estaban ahí*, sino —y quizá más aun— respecto de quienes no estaban, a saber: aquellos que “escriben” o diseñan la política y aquellos que “teorizan” sobre ella. Muy frecuentemente las críticas nativas a las jerarquías institucionales que “diseñan” algunas de estas políticas, imputaban sus desaciertos al hecho de no *estar ahí* y al desconocimiento que de esto se derivaría.

Entre los trabajadores culturales entrevistados existía una valoración de la práctica por sobre la teoría, asentada a su vez en el dualismo concreto/abstracto. Buena parte de las situaciones descritas aquí están en línea con el análisis que hace Luisina Perelmiter (2016) de los trabajadores sociales que se desempeñan en “la línea de frente” del Ministerio de Desarrollo Social en Argentina. La autora encontraba que la idea de “trabajo en terreno” operaba como responsable de un compromiso más sólido con la pobreza cuanto más desplazaba “su fundamento intelectual, abstracto, por un fundamento experiencial y empático” (2016, p. 158). Se trata de una disposición arraigada en el trabajo social en cuanto profesión que valoriza el “estar allí”, y jerarquiza la formación experiencial frente a la académica (Grassi, 1989) profundizando los contrastes entre “trabajo social” y “ciencia social”. Para el caso que analiza Perelmiter, la dicotomía “escritorio/territorio” era central en las clasificaciones morales que circulaban entre trabajadores del ministerio. De manera comparable a lo que sucede con los trabajos culturales en políticas socioculturales, Perelmiter encuentra que la ambigüedad entre compromiso político, capacidad afectiva y conocimiento técnico, también actúa como fuente para la relegación profesional de los trabajadores sociales y de sus bajas jerarquías en las estructuras ocupacionales.

La dicotomía escritorio/territorio se presentaba en el trabajo cultural en políticas socioculturales en un juego de distinción moral entre aquellos que realmente “hacían”, “ponían el cuerpo” y los que solo “teorizaban”, “miraban” “diseñaban”, pero al mismo

⁴⁷ Es posible dilucidar aquí la existencia de por lo menos dos “cuerpos profesionales” que interactúan cotidianamente en estos ámbitos laborales, aunque con mayor intensidad en contextos de encierro. La noción de ‘cuerpo profesional’ es trabajada por Míguez (2002) en contraste con los cuerpos de ‘jóvenes delincuentes’, en instituciones de ‘rehabilitación’. Las distintas clases de cuerpos y la valoración que mis interlocutores dan a sus usos (por ejemplo los que ponen el cuerpo y los que solo anotan o miran) serán exploradas con mayor detalle en el próximo capítulo).

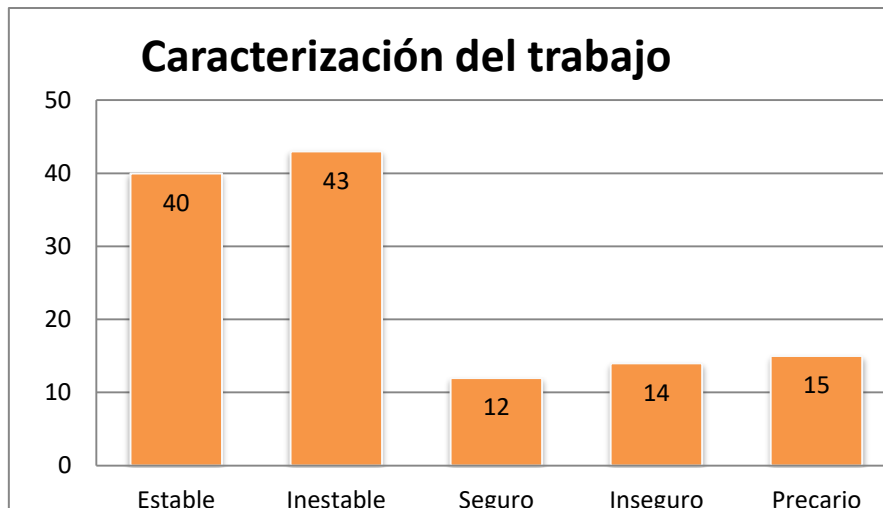
tiempo podía estar en la base de la indistinción entre la militancia y el trabajo, como veíamos en el capítulo anterior, y funcionar como un factor que eclosionaba las fronteras de la acción y habilitaba condiciones de trabajo frágiles, precarias, flexibles, a la vez que los relegaba a un menor estatus dentro de las instituciones en que se inscribían.

3. Estable inestabilidad: percepción de las condiciones laborales

En la totalidad de las entrevistas, las condiciones laborales fueron caracterizadas como inseguras, precarias e inestables. En cuanto al vínculo de contratación, los formatos encontrados exhibían una gran heterogeneidad: desde arreglos “de palabra” hasta contrataciones con vínculos de dependencia directa a instituciones estatales, horas docentes facturadas mediante cooperativas de trabajo artístico, con una gama de variantes importante y predominancia del contrato a corto plazo a través de la figura del monotributo.

En términos generales, los trabajadores y trabajadoras que desarrollaban tareas en vínculo con organismos o instituciones de educación presentaban mejores condiciones laborales que quienes dependían de organismos o instituciones en el sector cultural. Es una tendencia que no puede generalizarse con la cantidad de entrevistas realizadas, pero que podría indagarse en profundidad en futuras investigaciones. De todas formas, también es una consecuencia lógica de una situación de mayor escala: la asignación presupuestal otorgada al área de educación es mucho mayor que la que se otorga al área cultural.

Si los y las entrevistadas caracterizaban sus condiciones como inestables, precarias e inseguras, no sucedió lo mismo en las respuestas recabadas mediante la encuesta, que mostraron la siguiente composición:



Fuente: elaboración propia con base en encuesta.

La diferencia resulta llamativa: una porción no menor de encuestados calificaban el trabajo como “estable”. Como se desprende del gráfico, esta pregunta habilitaba a marcar varias opciones, y algunos combinaron respuestas aparentemente excluyentes como “estable” e inestable”. Aunque no es posible llegar a una interpretación conclusiva, poner la encuesta en diálogo con las entrevistas y observaciones sugiere algunas explicaciones tentativas. Por un lado, pueden estar calificando varios trabajos y no solamente al trabajo cultural en políticas socioculturales. Por otro lado, puede inscribirse la díada estable-inestable en la vivencia que explicaban en las entrevistas. En ese sentido, Alejandra (38 años) decía que “a pesar de la inestabilidad, tengo dos trabajos estables entre comillas, en cuanto a tiempo...hace ocho años que trabajo en dos lugares sin parar... lo que pasa es que la vivencia en esos dos lugares año a año es que no sabemos qué va a pasar el siguiente año...”. “Estable inestabilidad” es la fórmula con que Laura Pronsato (2014) caracterizaba la situación de los trabajadores de la danza en iniciativas socioeducativas en la ciudad de San Pablo.

Hasta aquí, he analizado las formas en que los trabajadores culturales construían y delimitaban sus roles, muchas veces a través de operaciones de distinción con respecto a otros actores; el repertorio de competencias y habilidades que ponían en juego en sus prácticas cotidianas y en contextos variados, donde las condiciones de infraestructura podían conspirar contra el desarrollo de sus actividades; el trabajo continuo que realizaban para orientarse en una actividad laboral cuyas características y límites resultaban notablemente difusos. He dado cuenta, también, de las vivencias ambiguas en

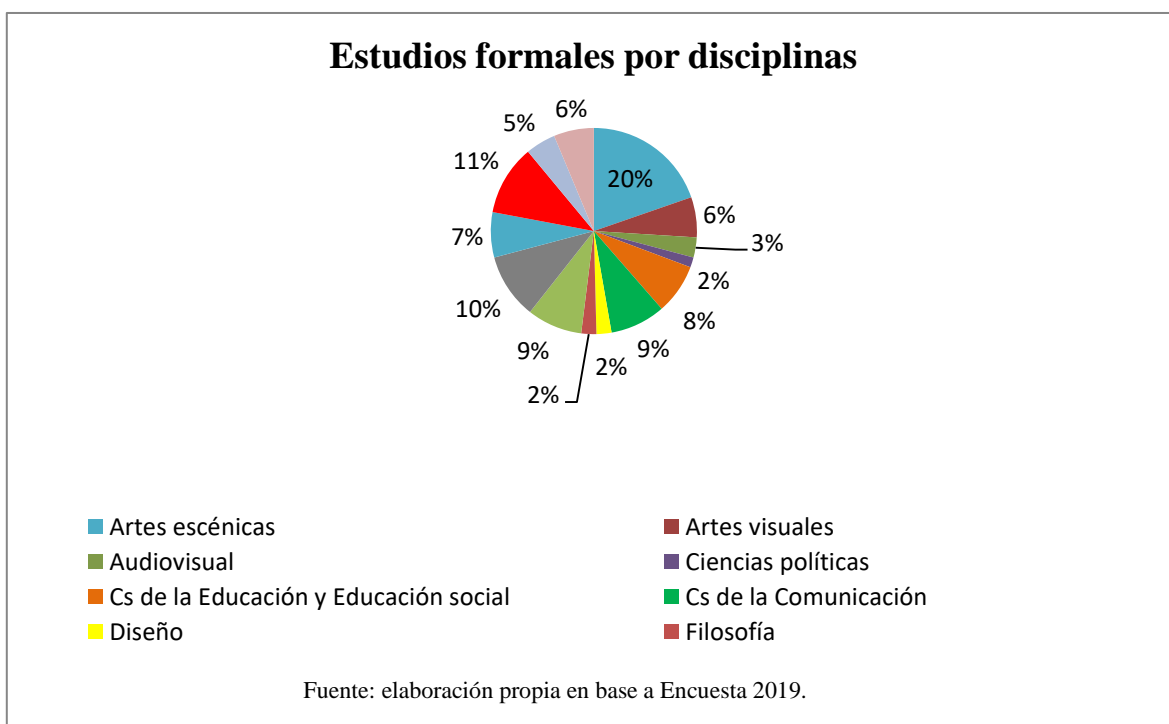
relación a la “estable inestabilidad” en estos trabajos, regidos por regímenes flexibles y contrataciones de corto plazo. Ahora bien, a la indeterminación y polivalencia de los roles y las tareas se le suma la diversidad de perfiles profesionales que componen el ámbito de trabajo cultural en políticas socioculturales, como veremos a continuación.

4. Perfiles de trabajadores culturales

Comprender la experiencia y sentidos que cotidianamente otorgan los actores a sus actividades, así como atender a la diversidad de perfiles profesionales que integran el sector de trabajo cultural analizado, ilumina problemas que trascienden la escala de los individuos. Varias de las características de esta actividad laboral tienen su correlato en la disputa de sentidos que impregnan a las políticas socio-culturales, sentidos que no son inequívocos ni están estabilizados, como señalé en el primer capítulo. En este apartado analizaré, primero, los perfiles formativos de los y las trabajadoras/es y, luego, los perfiles profesionales que a fines analíticos clasificaré en dos grandes tipos: el artístico-cultural y el social- pedagógico.

4.1. Formación disciplinar

En cuanto a las áreas en que realizaron estudios terciarios o universitarios, la encuesta realizada a 112 trabajadores muestra la siguiente composición:



Como puede observarse, existe una confluencia entre formaciones en áreas artísticas (artes escénicas, música, letras, artes visuales) con formaciones ligadas a las ciencias sociales como ciencias políticas, trabajo social, educación, comunicación y psicología.

Como mencioné en el primer capítulo, la gestión cultural es un terreno de profesionalización que alberga diversos perfiles de trabajadores y trabajadoras de la cultura. En el gráfico anterior se ve que el 9% de quienes respondieron tiene formación específica en gestión cultural. Resulta tal vez de la aún escasa consolidación de la gestión cultural como disciplina autónoma y con espacios de formación propios, aunque en Argentina tiene mayor presencia que en Uruguay, donde sólo se ofrece formación pública en esta área en el nivel de posgrado, y de manera reciente. Así, la gestión cultural se conforma, actualmente, con el aporte y articulación de personas que vienen de varias disciplinas.⁴⁸

A fin de visualizar qué perfiles confluían en la gestión cultural en Uruguay, consulté las fichas de aspirantes y estudiantes de la generación 2013 y 2017⁴⁹ del Diploma en Gestión Cultural de la Universidad de la República.⁵⁰ Del análisis de estas fichas se desprende que los y las estudiantes eran mayormente mujeres, lo que coincide con la idea de una profesión feminizada (Dubois, 2017). La franja etaria predominante era de 31 a 40 años. En las postulaciones puede verse que los y las aspirantes procedían de 30 carreras diferentes, con un leve predominio de ciencias de la comunicación, seguida de artes escénicas y ciencias sociales. En las fichas de 2017 había información sobre los trabajos que desempeñaban al momento de la inscripción: 31 personas tenían trabajos en el área sociocultural como educadores o talleristas en barrios vulnerados o instituciones socioeducativas, en políticas culturales públicas de democracia o descentralización

⁴⁸ Al respecto resulta ilustrativo que la sede del Diploma en Gestión Cultural (única formación pública en la disciplina en Uruguay) tenga lugar en el denominado “Espacio Interdisciplinario” de la UDELAR, y no en una facultad específica.

⁴⁹ Vale decir que existen diferencias fundamentales entre la información que fue posible obtener de ambas generaciones. Mientras que para el 2013 obtuve datos de todos los postulantes (220, de los cuales seleccionaron 60, cursaron 51 y egresaron 41), para el 2017 solo conté con datos de quienes fueron seleccionados para cursar (50). Por otra parte, para la generación 2017 pude conocer qué trabajos desempeñaban al momento de la inscripción, mientras que estos datos no están en el informe de la generación 2013 al que accedí. En el Anexo metodológico se amplían estos datos.

⁵⁰ En Uruguay existe desde el año 2013 el Diploma en Gestión Cultural de la Universidad de la República, que tiene una duración de dos años. Se trata de la única formación universitaria pública de posgrado con la que cuenta el país hasta el momento en el ámbito específico de la gestión cultural (en el grado no existe formación pública y gratuita), y han pasado por ella dos generaciones de estudiantes: 2013 y 2017. Entre la oferta privada más conocida para este ámbito se encuentra el Claeh-Facultad de la Cultura, y los cursos en gestión cultural ofrecidos por la Fundación del banco Itaú, de larga tradición en el país

cultural, en ONGs, colectivos o asociaciones civiles de orientación sociocultural/comunitaria. Asimismo, en 29 fichas se observa el pluriempleo. En ese sentido, contrastar los perfiles que confluían en esta formación arrojó varias similitudes con respecto a los perfiles incluidos en esta tesis, en relación a la composición etaria, de género, procedencias disciplinares, situación laboral, por ejemplo.

En el caso argentino, la oferta formativa en gestión cultural es mucho más abundante.⁵¹ Para el área específica que nos convoca, destaca la existencia de una Diplomatura en “Mediación Cultural”, lanzada en 2019 por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). En la descripción institucional, mencionan que estos profesionales podrán desempeñarse en “instituciones u organismos públicos y privados, espacios comunitarios y asociaciones tanto artísticas como culturales, educativas y socioculturales” (una.edu.ar). En el mismo sitio, definen a la mediación cultural en tanto área específica de “la gestión cultural”, y en tanto práctica que “gana terreno en el ámbito del trabajo cultural”. En cuanto a sus destinatarios, señalan que la diplomatura se orienta a profesionales “de áreas diversas”, entre las que mencionan: “el campo de las artes, la gestión cultural, la docencia, el campo cultural comunitario, el activismo”. En la misma línea, explican que la formación está destinada tanto a “personas que trabajan en espacios tradicionales y específicos de las artes y la cultura (museos, teatros, centros culturales, bibliotecas, áreas culturales de la gestión pública, entre otros)” como a quienes “se desempeñan en espacios no tradicionales (centros vecinales, clubes barriales, espacios sindicales, fundaciones y organizaciones de la sociedad civil de intervención social)” (una.edu.ar).

En definitiva, los rasgos mencionados para los perfiles formativos y laborales en disciplinas como la gestión o la mediación cultural en Uruguay y en Argentina, muestran coincidencias importantes con los que encontramos entre los trabajadores y trabajadoras en políticas socioculturales.

⁵¹ El libro *Gestión cultural en Argentina*, coordinado por Firmani y Tasat (2019) ofrece un panorama exhaustivo sobre este campo disciplinar en el país.

4.2. Trabajadores “artístico-culturales” y trabajadores “sociales-pedagógicos”

Anteriormente sugerí que los perfiles profesionales y formativos de estos trabajadores/as conectaban con las actuales disputas acerca de qué es lo que hace (a) la política cultural de orientación social. Si bien, como muestran los datos desplegados hasta el momento, no se puede adscribir a estas personas a única área de actuación profesional ni formación disciplinar, en base al material de campo y a fines analíticos resulta pertinente proponer una clasificación que contempla dos grandes “tipos ideales” de trabajadores. Como todo tipo ideal, estos son construcciones analíticas que no se presentan puras en la realidad. Se trata de polos extremos de una escala que tiene, sobre todo, posiciones intermedias y combinaciones.

Distingo entonces un perfil de “trabajador artístico-cultural” y uno “social-pedagógico”. En principio, los perfiles varían en relación con: su formación disciplinar, su esquema de combinación de actividades, las valoraciones que realizan acerca de sus condiciones laborales en políticas socio-culturales en comparación con sus actividades centrales. La categoría “actividad central” no funciona aquí como sinónimo de “ocupación principal”, entre otras razones porque, como ya he señalado, es prácticamente imposible que los y las artistas consigan sobrevivir dedicándose principalmente a la producción artística.⁵² Alude entonces no a un criterio del mercado laboral sino a la autoidentificación y autoadcripción (quienes se identifican mayormente como artistas, y quienes se identifican mayormente como educadores, operadores sociales, etc).

La formación principal del perfil artístico-cultural es en disciplinas artísticas, en tanto que la del perfil social-pedagógico es en el área social y educativa. El perfil artístico-cultural tiene una dedicación profesional al mundo del arte (y, según su área, realiza producciones, presentaciones, actuaciones, se presenta a concursos artísticos). Mientras tanto, el perfil social-pedagógico se dedica principalmente al trabajo en instituciones educativas o aquellas que atienden al desarrollo social —públicas y de la sociedad civil—.

Las valoraciones y percepciones acerca del trabajo cultural en políticas socioculturales varían en relación con sus actividades centrales. Mientras que para el primer perfil las

⁵² Mariano Llinás escribe al respecto “Sería posible definir la categoría de artista independiente (...) como cierta clase de gente que gana su dinero de cualquier manera excepto de aquella que constituye su actividad central” (Llinás, 2020)

condiciones de trabajo son más estables y seguras que en el trabajo artístico, para el perfil social-pedagógico sucede lo contrario. Esto es claro en el caso de quienes obtienen ingresos como docentes de educación formal, en condiciones mucho menos inciertas que el trabajo que desempeñan en políticas socioculturales. Por lo mismo, el perfil artístico considera estos trabajos socioculturales como menos opcionales, puesto que en ocasiones es la única alternativa para alcanzar cierto grado de estabilidad, aportes sociales y seguridad laboral que no encuentran en el trabajo artístico (“yo empiezo a trabajar en esto por una cuestión económica en realidad, me encantaría que la economía surgiera de la música, el teatro y el cine. En este lugar del mundo en el que estoy no se puede”, decía un entrevistado). En oposición, retomando el ejemplo de los docentes en educación formal, el segundo perfil ve sus trabajos en políticas socioculturales como una opción, que le proporciona mayor satisfacción frente a sus otras actividades laborales. Ambos perciben como peor pago el trabajo en políticas socioculturales. En el caso de los artistas, en ocasiones obtienen mayores ingresos de su trabajo artístico pero de manera mucho más intermitente e impredecible. De este modo, obtenemos el siguiente cuadro de síntesis:

El tipo artístico-cultural y el social-pedagógico en el trabajo cultural I

Dimensiones	Perfil artístico-cultural	Perfil social-pedagógico
Formación disciplinar	Principal: artística, cultural. Educación formal y autodidacta con fines profesionales. Complementaria: formación en áreas sociales (cursos y talleres).	Principal: universitaria en educación, ciencia o trabajo social, humanidades. Complementaria: artística, cultural (cursos y talleres) con fines expresivos/amateur.
Típico esquema de combinación de actividades	Actividad central: trabajo artístico Actividad complementaria: Docencia, talleres	Actividad central: docencia en educación formal, operadores psicosociales, educación no formal Actividad complementaria: talleres artístico-culturales

Valoración condiciones trabajo cultural en políticas socioculturales (respecto a actividad central)	Más seguro.	Menos seguro.
	Más estable.	Menos estable.
	Menos incierto.	Más incierto.
	Menos opcional	Mas opcional
	Peor pago.	Peor pago.

Fuente: elaboración propia.

Los perfiles se diferencian también en relación con las representaciones divergentes que tienen acerca de su trabajo en políticas socioculturales. De este modo, el perfil social-pedagógico tiende a diferenciar, y en ocasiones oponer, el rol que desempeña en su actividad central y el que desempeña en políticas socioculturales. Mientras que el perfil artístico experimenta sinergia y continuidad entre roles. Siguiendo con el ejemplo de los docentes en instituciones formales, perciben este último como mucho más “estructurado”, “rígido” (en contraste con la flexibilidad que encuentran trabajando en políticas socioculturales) y sin mayores posibilidades de creación, reinvención, autonomía y trabajo colaborativo.

Asimismo, cada perfil concibe el binomio “socio-cultural” de maneras diversas. En principio, hay diferencias en la manera de entender objetivos y métodos (una variante podría ser pensarlo en términos de fines y medios). Mientras que el perfil artístico hará énfasis en la producción artística y su “calidad”, así como en la circulación de estas producciones, el perfil social-pedagógico hará hincapié en los procesos sociales, las externalidades de la cultura, la idea de cultura como medio para alcanzar finalidades ligadas a lo social.

Las representaciones divergentes de los trabajadores cobran relevancia para entender cómo funcionan las políticas socioculturales, dado que en general quienes allí trabajan obran con gran autonomía y margen de acción, a veces como efecto de la precariedad y el voluntarismo que permea a estas políticas, a veces como efecto de la ambigüedad que

caracteriza todavía nociones como cultura, derechos culturales o democracia/democratización de la cultura.

El siguiente cuadro sintetiza las últimas dimensiones mencionadas:

El tipo artístico-cultural y el social-pedagógico en el trabajo cultural II

Dimensiones	Perfil artístico-cultural	Perfil social-pedagógico
Valoración del rol en políticas socioculturales (respecto a actividad central)	Sinergia – Continuidad	Oposición - tensión
Noción de “cultura”	Específica	Ampliada
Noción de “social”	Ampliada	Específica
Representación socio-cultural	Centrada en cultura	Centrada en externalidades de cultura
Relación con producciones artístico-culturales	Orientada a producto	Orientada a proceso

Fuente: elaboración propia.

En mi investigación de maestría (2018), tomando como base el análisis de un conjunto de políticas socioculturales en Uruguay, sugerí que podían identificarse con claridad tres maneras de representar el vínculo cultura-social. Estas eran: a) la cultura es un derecho que se promueve garantizando el acceso a medios de producción cultural, sin intervención en sus contenidos; b) la cultura es un medio o una herramienta para fines y objetivos sociales; c) el trabajo social es una herramienta para el trabajo cultural. Respecto de los puntos b y c, mostraba que en aquellas iniciativas que sostenían la idea de que la cultura y el arte eran herramientas para fines sociales, se ampliaba la noción

de cultura considerablemente (incluyendo prácticas artísticas pero también recreativas, deportivas, laborales), al tiempo que lo nombrado como “social” se restringía (obtener empleo, dejar de delinquir, mejorar la convivencia territorial). Cuando la situación es descrita como inversa (lo social está “al servicio” del desarrollo cultural), el fenómeno es el opuesto. Es decir, lo cultural se restringe (principalmente a actividades artísticas) y lo social se amplía y se vuelve impreciso (generar ciudadanía, transformación, subjetividad, emancipación, entre otras).

En esta línea, el análisis de los trabajadores culturales permite visualizar cómo estas concepciones pueden entrar en correspondencia con ciertos tipos de perfiles. Un ejemplo concreto para visualizarlo con mayor claridad es la anécdota que contaba Gerardo acerca de la producción audiovisual que realizaron en el centro juvenil de Paysandú y que viajaron a mostrar en un evento que tuvo lugar en Montevideo. Tanto la apuesta a la calidad del producto, como a su circulación en “espacios culturales” emblemáticos, no respondían a objetivos institucionales sino a objetivos del tallerista, que son vinculables a su propio perfil, sus representaciones y su trayectoria en ámbitos artísticos. A su vez, las dos consecuencias que parecen haber tenido estas apuestas (recordemos: 1. mejorar el equipamiento y 2. legitimar al “arte” en tanto actividad susceptible de profesionalización y rentabilidad económica) sí tuvieron efectos institucionales, por ejemplo, derivaron en que este taller (que está en un programa que funciona bajo la órbita “educación no formal” del MEC) tuviera recursos tecnológicos para la producción artístico cultural sensiblemente mejores que uno de los programas de democracia cultural más importantes de ese departamento (que funciona bajo la órbita “cultura” del mencionado ministerio).

Por último, no es poco frecuente que trabajadores adscriptos al perfil artístico-cultural movilicen representaciones más bien adheridas al social-pedagógico como recursos para obtener mayores grados de legitimidad en sus trabajos. De esta manera, Carla comentaba en la entrevista cómo debía apelar a la identidad institucional-educativa como estrategia para hacerse valer ante el personal penitenciario en las cárceles:

(...) si bien hay convenios que regulan ese vínculo (entre la cárcel y la Universidad) en la práctica hay que hacer valer ese convenio y hay que entender que cuando estamos ahí...somos... ¿te acordás de Roberto Giordano? “No me peguen, soy Giordano”. Bueno nosotros somos un poco así: “no me toques que soy de la Universidad” y es medio ingenuo también, al policía qué le importa, en última instancia, que somos de la Universidad. Bueno, entramos con esa bandera, yo soy de la Universidad, que es

rarísimo porque no lo hago en ninguna otra parte de mi vida, entrar de esa manera (Carla, 31 años).

También en las comunicaciones públicas de las iniciativas socioculturales, en contextos como cárceles, suele apelarse al papel que tendrían como puentes para la revinculación de sus participantes al sistema de educación formal, como una puerta de ingreso.⁵³ No obstante, como señalan algunos entrevistados, esta forma de legitimar el trabajo cultural podría tener efectos simbólicos pero no parece tener repercusión en las condiciones laborales precarias de sus trabajadores y trabajadoras.

5. A modo de síntesis

Todas las actividades laborales entrañan un “detrás de escena” (Goffman, 1989) estilos y formas de hacer particulares, normas, una trama de relaciones y andamiajes, espacios físicos y simbólicos, y una serie de elementos que pueden resultar opacos a ojos de quienes no están implicados en ellas. En este capítulo nos hemos aproximado a algunos aspectos que caracterizan el trabajo cultural en políticas socioculturales.

La multiplicidad y la polivalencia resultaron rasgos característicos en los trabajos analizados. Los y las trabajadores/as se desempeñaban en diversos contextos que condicionaban el tipo de propuestas que podían llevar a cabo. A su vez, estas personas realizaban un continuo trabajo para delimitar un rol polivalente y de fronteras difusas. Los y las entrevistadas debían mostrarse flexibles y transitar procesos de aprendizaje que acarrearán sentimientos de culpa o desgaste. No obstante, la flexibilidad y la capacidad de adaptación e inventiva, sumadas a una continua reflexión para hacer ajustes sobre su práctica, podían ser atributos valorados positivamente.

Construir la identidad laboral implicaba operaciones de diferenciación respecto de otros actores (docentes, coordinadores, psicólogos, investigadores, entre otros). Los/as trabajadores/as analizados valoraban los saberes prácticos, lo experiencial, y lo concreto por sobre la teoría, la abstracción y la “burocratización”. La dicotomía “escritorio/territorio” (Perelmiter, 2016) se recreaba en estas identidades laborales bajo la fórmula “poner el cuerpo” / “mirar”, “vigilar” “tomar notas”. Por un lado, “poner el

⁵³ Apelar a los beneficios de las actividades artístico culturales en términos de su contribución con áreas como la educación (en tanto “recurso” para), suele ser una forma de legitimar la presencia de actividades artístico culturales en ciertos lugares y con determinadas poblaciones. La idea de que estas poblaciones “necesitan” o tienen “derecho a la educación” parece tener más consenso que la idea de que tienen “derechos culturales”, algo que amplios sectores de la sociedad reservan para clases medias y altas.

cuerpo” era una fuente de legitimidad moral para los/las trabajadores/as entrevistados/as. Por otro lado, conjugado con la polivalencia de las tareas, la imprecisión de sus roles, y la flexibilidad/flexibilización, actuaba como plataforma para el escaso reconocimiento —material y simbólico— que recibían en comparación con otros profesionales.

Las condiciones de trabajo fueron caracterizadas en las entrevistas mayormente como inseguras e inestables. En ocasiones, las personas mostraban un trayecto relativamente estable en estos trabajos, pero con contratos a corto plazo que se renovaban de forma anual o semestral. Por lo general, quienes tenían cierta estabilidad en un programa, señalaban que la vivencia era de gran incertidumbre respecto a la continuidad no solo de sus contratos sino de las políticas socioculturales en sí mismas, sobre todo hacia el final de cada año. Caracterizamos a esta experiencia recurrente como una “estable inestabilidad”, siguiendo a Prosanto (2014).

Los perfiles considerados resultaban heterogéneos. En lo que refiere a la educación superior, las formaciones disciplinares encontradas fueron sobre todo en áreas artísticas (artes escénicas, música, letras, artes visuales) y en el campo de la ciencia y el trabajo social, educación, comunicación y psicología. Asimismo, la gestión y la mediación cultural se presentaban como disciplinas “paraguas” que albergaban a personas con trayectorias disciplinares diversas, coincidentes con las de quienes trabajan en políticas socioculturales.

Distinguí dos tipos ideales de perfiles profesionales del trabajo cultural en políticas socioculturales: el perfil “artístico-cultural” y el “social-pedagógico”. Estos perfiles variaban en cuanto a las formaciones principales y complementarias; las actividades laborales centrales; y la percepción que tenían los/as trabajadores/as sobre las condiciones laborales en políticas socioculturales. También variaban en sus maneras de concebir lo “socio-cultural”. Mientras que el perfil artístico-cultural otorgaba mayor relevancia a las producciones artísticas y su circulación, el social-pedagógico hacía hincapié en las transversalidades y externalidades de la cultura, es decir, en la manera en que las actividades culturales actuaban como un canal para facilitar objetivos educativos o de inclusión social. En ese sentido, identificar las orientaciones que cotidianamente tomaban los y las trabajadoras, contribuye a esclarecer cómo se materializan políticas culturales que operan con lineamientos cargados de ambigüedad y dejan grandes

márgenes de acción. De este modo, en las traducciones y operaciones prácticas que los actores culturales realizan en terreno pueden observarse las formas que toma un guión que simultáneamente une y divide lo “socio-cultural”.

Conclusiones

El conjunto de actores de los que me ocupé en esta investigación comparte el hecho de trabajar cotidianamente en iniciativas artísticas y culturales con poblaciones vulneradas (personas privadas de su libertad, internas e internos en hospitales psiquiátricos, en situación de calle, en barrios empobrecidos) en el marco de políticas socioculturales. Talleristas, gestores culturales, mediadores, técnicos, operadores, educadores, los/as trabajadores y trabajadoras enmarcan sus acciones en alguna o en varias de estas nominaciones. Algunos también se dedican de manera profesional al mundo del arte, en tanto que otros se han formado y se desempeñan como docentes en instituciones educativas. Aunque tienen en común un trabajo que implica relaciones de copresencia cotidiana en torno a lo artístico-cultural con las poblaciones mencionadas, sus perfiles son variados, así como sus contextos de trabajo, las políticas en que se enmarcan y sus lugares de residencia: algunos viven y trabajan en Montevideo, otros en Paysandú y otros en Buenos Aires. Al diversificar dichas dimensiones, la apuesta metodológica habilitó a proponer lecturas de conjunto para aportar al conocimiento de un tipo de actividad muy extendida pero escasamente analizada desde las ciencias sociales.

Analizar sociológicamente a este tipo de trabajadores culturales implicó construir un punto de vista y una estrategia capaz de dar cuenta de las posiciones que ocupan en un espacio social híbrido, las trayectorias más habituales, las condiciones laborales que tienen, las tramas vinculares, afectivas y morales que se despliegan en estas prácticas, las experiencias situadas, las formas de definirse y redefinirse frente a otros actores. En ese sentido, la investigación se apartó de las áreas más preponderantes en que se vienen desarrollando los estudios sociales sobre el trabajo cultural (mayormente dedicados al trabajo artístico) y de los análisis dominantes respecto al “deber ser” de la mediación sociocultural, la gestión cultural, la educación artística. Asimismo, se planteó una aproximación a las políticas socioculturales “desde abajo”, en tanto campo cotidiano de actuación de agentes que han quedado en los márgenes de los análisis con que contamos. Al proponerse el abordaje de un objeto novedoso, la investigación tuvo en buena medida un carácter exploratorio y arroja conclusiones que serán profundizadas en futuras indagaciones.

Pueden hallarse ciertos trayectos típicos, experiencias recurrentes y marcos sociales comunes para los actores analizados. De esta manera, en su mayoría mis interlocutores crecieron en hogares de sectores medios y, en menor medida, de sectores populares. Quienes referían a un involucramiento temprano con cuestiones sociales, lo hicieron subrayando la importancia que en ello había tenido la mediación de instituciones como la iglesia o la escuela. En varios casos se observaba un desplazamiento desde el “voluntariado social”, asociado a las actividades que desarrollaban en la infancia y temprana juventud, a la “militancia”, categoría con la que se identifican hasta la actualidad, y que fue evocada en todas las entrevistas. Dentro del grupo de personas que respondieron a la encuesta, la militancia cobra también un lugar central: casi nueve de cada diez habían militado o estaban haciéndolo al momento de responder.

Las primeras prácticas en torno de los “voluntariados” podían orientarse a la animación sociocultural en el marco de sus escuelas o liceos, o actividades solidarias impulsadas por éstas o por las iglesias de sus barrios. La asociación entre los inicios o la intensificación del compromiso militante y la crisis social del 2001-2002 fue un elemento también recurrente en las entrevistas, compartida incluso por actores de distintas edades. En varios casos, las primeras experiencias en torno de problemáticas sociales ya estaban articuladas con formas del activismo cultural, así, hubo quienes prestaban servicios voluntarios en comedores o merenderos comunitarios donde a su vez desplegaban actividades culturales y artísticas, como talleres de baile, juegos, animación sociocultural, grupos de teatro, entre otras.

Quienes siguieron una trayectoria profesional en el mundo artístico, destacaban la contradicción que estas primeras decisiones suponían con la idea de lo “económicamente rentable” que, en varios casos, implicó un quiebre con expectativas familiares. En los casos en que en las familias no había referencias o tradiciones en el terreno artístico-cultural, surgía la figura de ciertos “docentes clave” que, en los márgenes de la educación formal, habían habilitado espacios para el contacto con prácticas artísticas determinantes para su recorrido posterior. Algunos eventos significativos en sus trayectorias, y las elaboraciones que de ellos hacían se proyectan en sus actuales trabajos culturales con poblaciones vulneradas. Por ejemplo, varios aspiran a convertirse en “docentes clave” para las personas con las que trabajan. “Compromiso” y “vocación” fueron categorías centrales en los relatos de mis

entrevistados para referir a sus implicaciones en el trabajo artístico-cultural, el social y el educativo. En ese sentido, mostré que se trata de categorías ambiguas, que pueden actuar como base sobre la que se consolidan condiciones laborales precarias pero también motorizar el entusiasmo y la realización personal y colectiva.

El tipo de trabajo cultural analizado aquí abarca una serie de experiencias heterogéneas, siendo esta diversidad interna uno de sus rasgos constitutivos. El carácter múltiple, la polivalencia y la heterogeneidad en este conjunto de trabajadores y trabajadoras resultan menos un efecto de la estrategia de diversificación de perfiles que características propias de las actividades en que estas personas se involucran. La multiplicidad se presenta en este grupo tanto en relación con el rol que desempeñan en las políticas socioculturales como con respecto a las dinámicas laborales de estos actores en un sentido más general. En relación con la multiplicidad en los roles que desempeñan, estos se caracterizan por su polivalencia y la difuminación de las fronteras de su accionar. En algunos casos, los trabajadores se identifican o son contratados con la figura del tallerista, técnico/a, educador/a, mediador/a o gestor/a. Estas nominaciones están solo parcialmente ligadas a la institución o programa del que dependen laboralmente. Además, cada una de estas formas de nombrar el rol alberga a su vez distintas derivas prácticas. Propuse entonces que era en la experiencia cotidiana donde las personas construyen y dan forma a sus roles y sus identidades laborales, antes que en los guiones que proveen las instituciones, en general difusos, abiertos, ambivalentes.

Los actores entrevistados a menudo perciben que hacen “de todo”. Esta vivencia, por un lado, aparece como un efecto de una “disposición militante” que desarrollaron a lo largo de sus trayectorias y que se pone en juego en sus espacios de trabajo, comprometiéndolos más allá de sus horas de contratación o de lo que suponen que es estrictamente su tarea. Por otra parte, la elasticidad de los roles se vincula con los lugares donde trabajan, las variadas condiciones materiales y de infraestructura con las que cuentan, las necesidades cambiantes, las situaciones muchas veces críticas de las poblaciones con que trabajan y también con el objetivo de generar experiencias y aprendizajes situados y colectivos, adaptados a las demandas, intereses y necesidades de los grupos destinatarios. Es un rol flexible y permeable a las circunstancias en que tienen lugar estas prácticas, en el marco de un trabajo condicionado por los vínculos que allí se tejen entre trabajadores y participantes. A su vez, la polivalencia puede ser leída

como resultado de su actuación en el marco de iniciativas que operan con enunciados ambiguos y polisémicos (empezando por la propia definición de cultura) y en las que existen disputas acerca de las formas ética y políticamente deseables de intervenir en materia cultural en contextos de desigualdad social.

La multiplicidad en las dinámicas laborales se manifiesta en el pluriempleo y la combinación de actividades en distintos ámbitos. Si la poliactividad y la pluriactividad son rasgos que caracterizan al trabajo cultural, aquello que las desencadena y las consecuencias que tienen en la vida de estas personas son fuentes de ambigüedad. En el ámbito cultural predominan formas de trabajo atípicas, informales, flexibles, polivalentes. Los trabajadores tienen más de un empleo y suelen estar sobrecalificados. Algunas de estas condiciones son valoradas por los sujetos que encuentran en ellas una manera de realizarse, defienden la autonomía, la negociación del orden que ofrece la flexibilidad, los trabajos no rutinarios, que les presentan desafíos y cuyas mayores satisfacciones subjetivas entran en el terreno de lo “impagable”.

Como han alertado diversos analistas, las condiciones flexibles (que a veces derivan en situaciones de precariedad, aunque no siempre) se instalan con una fuerza particular en este sector porque parecen elegidas. De esta manera se afianza un imaginario con consecuencias “autoprecarizantes” en torno a los valores de la autonomía, la libertad e incluso la informalidad. También es cierto que la flexibilización y la informalidad se extienden en el mundo laboral contemporáneo a distintas esferas y actividades, lo cual hace repensar el carácter atípico de los trabajos en el área cultural.

Desde la experiencia de los sujetos, la acumulación de actividades en el ámbito cultural, social y educativo es una manera de no renunciar a sus convicciones y deseos tanto personales como colectivos (en pos de ir a trabajar “a una oficina”, como señalaron algunos/as de mis entrevistados/as). En estos contextos, la pluriactividad no es solamente una “estrategia económica” en un sentido estricto. En diferentes momentos vitales, los sujetos hacen diferentes valoraciones de sus condiciones laborales; ciertos eventos relevantes en sus trayectorias, como tener hijos, acarrear cambios, revisiones y reevaluaciones de sus compromisos laborales, militantes y afectivos. Antes que una renuncia a sus trabajos en lo sociocultural, se observan desplazamientos, reajustes o aprendizajes en sus trayectos, en relación a las cuotas de “militancia” o “voluntades no remuneradas” que invierten en estos trabajos a lo largo del tiempo.

En el conjunto de actores entrevistados se observa entonces una fuerte “disposición militante”. Esa militancia no se asocia a una filiación partidaria sino al compromiso intenso con el trabajo y con las poblaciones destinatarias. Las trayectorias de vida muestran que en muchos casos se desarrolla primero como militancia una actividad que luego se realiza en forma remunerada. Por ejemplo, personas que llevaban a cabo talleres o impulsaban dispositivos artístico-culturales en una cárcel *ad honorem*, luego se incorporaron a trabajar en el marco de programas, organizaciones o instituciones que empezaban a tener presencia allí. Es decir que eran actores que ya estaban llevando a cabo acciones socioculturales en esos contextos antes de la llegada de las políticas propiamente dichas. Este tipo de relación entre militancia y trabajo cultural rentado puede entenderse como “secuencial”, pero también puede existir “intermitencia” o “superposición”. La intermitencia refiere a las discontinuidades, interrupciones o atrasos en la percepción del salario, lo que pone de relieve la fragilidad de las políticas socioculturales, la incerteza acerca de la proyección futura de estos programas. La superposición es sobre todo una forma de implicarse en el trabajo a través de un compromiso político, afectivo y también moral, que se materializa en tiempo, energía, involucramiento emocional, recursos propios, y que en ocasiones borra la frontera entre trabajo y “tiempo libre” o entre contextos laborales y domésticos. Si bien las intermitencias remiten a factores institucionales y las superposiciones nos hablan de procesos subjetivos, están interrelacionadas de diversas maneras. La más evidente tiene que ver con que la superposición entre trabajo y militancia podría volver tolerables las intermitencias.

La superposición o simultaneidad de trabajo y militancia puede resultar paradójica cuando los actores se inscriben en programas de gestión estatal. Por un lado favorece la construcción de vínculos laborales precarios. La fuerza con que actúan las convicciones políticas, los compromisos afectivos y la recompensa simbólica que proveen estas actividades pueden ser objeto de “usos estratégicos” por parte de las instituciones, con el objetivo de sostener políticas y programas con recursos insuficientes. Al mismo tiempo, sin embargo, al no ser funcionarios “de planta” los actores cuentan con márgenes de acción que pueden utilizar a favor de sus compromisos militantes, antes que, por ejemplo, regirse por el principio de “neutralidad” de la función pública.

Las especificidades de la actividad artística-cultural no suelen estar contempladas en los

marcos regulatorios del trabajo. Aunque resulta más evidente en el trabajo artístico “independiente”, no deja de estar presente entre quienes trabajan en políticas socioculturales. Así, los variados formatos y vínculos de contratación suelen presentar algún grado de irregularidad. Un grupo minoritario tiene contratos de relación de dependencia directa con la institución principal, mientras que en general prima el contrato por monotributo y las tercerizaciones. Una de las figuras más extendidas de contratación es el monotributo, contratos de corto plazo que no consideran los beneficios de la seguridad social como los períodos vacacionales o la antigüedad en el trabajo. Aún cuando algunos actores tienen trayectorias extensas en una misma institución o programa, su vivencia es de incertidumbre sobre la continuidad de sus contratos y de las propias políticas. Impera así una situación de “estable inestabilidad” entre estos actores. Para el caso uruguayo, cuando las personas trabajan en programas de gestión pública, suelen ser contratados por horas docentes, con renovación semestral o anual, o facturan mediante las Cooperativas de Trabajo Artístico implementadas tras la aprobación de la Ley del Artista y Oficios Conexos (2008), que pueden encubrir relaciones de dependencia con el Estado. En síntesis, observamos una situación contractual heterogénea y tendiente a la irregularidad, con pocas excepciones.

El trabajo cultural en políticas socioculturales es un territorio de intersección entre el trabajo cultural-artístico, la docencia, el trabajo social. Es también una actividad en la que predominan las dimensiones simbólicas y relacionales dada la centralidad de los vínculos personales que allí se construyen. Como trabajo se articula en formas no siempre armónicas con la militancia. Al confluir distintos perfiles profesionales (a veces incluso en un mismo actor) tales como artistas, gestores y educadores se producen hibridaciones y ambivalencias. La gestión cultural se presenta a su vez como un campo de confluencia de distintas tradiciones disciplinares, lo mismo que ocurre con la “mediación cultural”.

Existen dos tipos ideales de trabajador cultural en políticas socioculturales: el perfil social-pedagógico y el artístico-cultural. En términos de las condiciones laborales, el perfil artístico-cultural encuentra en estos trabajos la zona más segura de su vida laboral. Quienes se dedican de forma profesional al mundo del arte deben contrarrestar la inestabilidad y la intermitencia característica de estos trabajos a través de actividades de talleres, gestión, docencia, etc. Mientras que lo contrario sucede con quienes se dedican a la educación formal (por lo general en enseñanza media) y viven estos trabajos con un

carácter mucho más opcional, experimentándolos como más inseguros pero también más gratos.

Aunque el trabajo cultural en políticas socioculturales no se constituye como profesión, se producen disputas por la definición y la legitimidad que se materializan en discursos y narrativas de contraste o distinción frente a otros actores que participan de los mismos espacios laborales. En otras palabras, si bien existen intersecciones entre perfiles asociados a distintos campos profesionales como el trabajo artístico, la docencia, el trabajo social, los entrevistados y entrevistadas construyen sus identidades laborales a través de operaciones que les permiten distinguirse de todas estas figuras en alguna medida. De este modo, sobre la figura del docente de educación formal se proyectan acusaciones morales por falta de compromiso, rigidez e inercia favorecida por las condiciones de trabajo más seguras. A su vez, los y las trabajadoras intentan diferenciar su acción de la idea de “enseñanza” o “transmisión” y entre quienes se identifican con prácticas educativas, lo hacen adhiriendo a los postulados de la educación popular y la educación no formal, en donde la experiencia de los y las participantes, el diálogo situado de saberes y la producción colectiva cobran gran relevancia. Respecto de las profesiones ligadas al trabajo social o los saberes “psi” (psiquiatras, psicólogos/as), agentes con quienes interactúan cotidianamente, mis interlocutores se distancian de un trabajo sobre las historias personales, una perspectiva individualizante de las situaciones sociales estructurales, y del énfasis en la “carencia” de las poblaciones con que trabajan. En cuanto al trabajo artístico, en varios casos se manifiesta un rechazo al “individualismo” encarnado en el ideal liberal del “arte por el arte”, así como un distanciamiento de quienes se dedican al trabajo artístico entendiéndolo como “mero entretenimiento”, abogando, en cambio, por prácticas artísticas politizadas y comprometidas con procesos de transformación y emancipación.

Estas narrativas de oposición frente a otros actores se completan con una serie de representaciones acerca de lo que ellos y ellas mismas valoran: los saberes de la práctica (en oposición al “exceso” de teorización), el compromiso militante (en contraste con la “burocratización”), la idea de “poner el cuerpo”, la flexibilidad, la capacidad de adaptación y la creatividad. Esto conduce a una situación paradójica, dado que mucho de lo que los legitima es también lo que los deja en posiciones relegadas. Es decir que si estas construcciones funcionan, al interior del grupo, como una fuente de legitimidad frente a otros actores, por otro lado también están en la base de su relegación, el escaso

reconocimiento que reciben y el menor estatus que tienen dentro de las instituciones en que trabajan. A ello se suma que de la polivalencia de los roles, la multiplicidad de tareas, las fronteras imprecisas de la acción, la hibridación de perfiles, deriva la imposibilidad de ejercer un “control ocupacional” sobre una jurisdicción delimitada. En tanto trabajo sobre los otros, se emparenta con las profesiones orientadas al cuidado, que ocupan los lugares inferiores en las jerarquías profesionales.

La acumulación de los rasgos anteriormente referidos en parte explica el escaso reconocimiento que los trabajadores analizados perciben. A ello hay que añadir las tensiones que pesan sobre la naturaleza de su acción, que se extienden hacia las políticas socioculturales. Como ha quedado claro desde la Introducción de esta tesis, la investigación no ha tomado a las políticas socioculturales como su objeto de indagación, aunque sí se propuso comprender de qué manera se articulan los rasgos y las experiencias de los trabajadores con los principales debates que atraviesan a este campo de políticas. En ese sentido, existen una serie de correspondencias y entramados, algunas de las cuales han sido referidas en los párrafos anteriores. Puede pensarse que las políticas socioculturales ocupan una zona gris y en cierto sentido también irregular en el marco de las instituciones que las impulsan o albergan. La mirada hacia el trabajo cotidiano en estas políticas revela que la legitimidad discursiva de la que parecen gozar estas iniciativas no se corresponde con recursos o condiciones materiales que den cuenta de su jerarquización.

En las últimas décadas ha ganado fuerza la noción de derechos culturales, las definiciones ampliadas y no elitistas de la cultura, y las potencialidades transformadoras que pudieran tener las prácticas culturales y artísticas en términos sociales. Sin embargo, persisten una serie de dilemas y situaciones paradójicas. En primer lugar, las prácticas artísticas continúan atravesadas por imaginarios donde coexisten oposiciones y contradicciones. De un lado, pueden remitirnos a capitales culturales valorados ligados a un imaginario de “trascendencia”, o bien vincularse a ideales de emancipación, subjetivación, cambio social, pero también se proyecta sobre ellas la sospecha de su “inutilidad”. Esto último actúa con una impronta particular en los contextos que aquí analicé, al fundirse con las representaciones estigmatizantes sobre las poblaciones más vulneradas (a su vez “improductivas”). En segundo lugar, las políticas socioculturales ocupan un lugar subordinado tanto en el ámbito de las políticas culturales como en el de las sociales y educativas.

Los derechos a la cultura, aunque en las convenciones internacionales ya no se conciben como derechos de segundo orden, siguen operando, en la práctica, en un segundo plano. Muchas veces la relación causal que se postula entre la participación en actividades artísticas y sus beneficios en áreas sociales, educativas, etc., se vincula con una enorme exigencia de justificación de prácticas e iniciativas que de otro modo estarían condenadas al territorio de lo inútil y lo improductivo. De esta manera, la idea de los “impactos sociales” de las actividades artístico-culturales que impregna incluso a las políticas culturales y artísticas más “tradicionales”, aquí se vuelve omnipresente. Así, algunos de los y las trabajadoras entrevistadas para esta tesis apelan a los “réditos” y a los “impactos” positivos que sus trabajos generarían en otros terrenos “realmente productivos”, como la educación formal o la reinserción al mercado laboral, en tanto “puentes”, antes que a los procesos de goce, disfrute, subjetivación, creación colectiva, que tienen lugar en estos marcos.

En las prácticas analizadas se genera una tensión entre dos polos: “la celebración” y la “sospecha de inutilidad”, algo que se hace visible, por ejemplo, en las operaciones de sobreexposición y subordinación por parte de las instituciones. Estos dos polos suscitan la toma de posturas críticas entre los y las trabajadoras. Puede pensarse que el trabajo cultural en políticas socioculturales está atravesado por un “triple disvalor” dado por el carácter “socialmente improductivo” que se le atribuye a lo artístico-cultural, a los trabajadores y trabajadoras y a las poblaciones a las que se dirigen las políticas socioculturales.

Las posiciones críticas de los actores analizados se concentran asimismo en torno de las representaciones acerca del estatus de lo artístico-cultural en tanto procesos, producciones artísticas y circulación social. Frente a un ideal “productivista”, “resultadista” o “eventista” de las políticas culturales, mis interlocutores enfatizan en la calidad de los procesos de trabajo. Sin embargo, el par “proceso-producto”, al dicotomizarse, puede volverse mutuamente excluyente y derivar en nuevas tensiones. Por una parte, desterrar la preocupación por la “calidad artística”, en vez de servir a un ideal democratizador, corre el riesgo de intensificar la estigmatización y descalificación de las producciones artístico-culturales de las poblaciones destinatarias. Por otra parte, la circulación de las producciones artísticas en espacios culturales e institucionales “emblemáticos” puede ser vista como un reforzamiento de esos lugares “oficiales” de legitimación de lo artístico-cultural o, contrariamente, como una manera de cuestionar y

ampliar las bases en que se asienta la legitimación del arte y los productores artísticos en nuestras sociedades. La pregunta por los espacios deseables de circulación es objeto de controversias entre los y las trabajadoras y también entre ellos/as y los/as participantes. Es importante señalar que se trata de controversias mucho menos técnicas que políticas.

Párrafos antes señalé que el escaso reconocimiento del que gozan los y las trabajadores de los que me ocupé puede también leerse a la luz de las tensiones y las críticas acerca de la naturaleza de su función, que podríamos concebir, de manera esquemática, como “de mediación”. La figura de estos trabajadores es objeto de ciertas críticas políticas y éticas. En pocas palabras, lo que se cuestiona es la deseabilidad misma de la mediación (algo que se profundiza cuando es materializada en dispositivos de “taller”) dado que en la relación entre mediadores y poblaciones destinatarias se produciría una transmisión o imposición de capitales culturales socialmente válidos y se seguiría abonando así una tradición de “democratización cultural”, que conlleva una idea elitista y difusionista de la cultura. La respuesta a esta crítica puede tomar dos derivas: una que es también político-ética y otra que podríamos concebir como pragmática. Por un lado, entre los trabajadores entrevistados había quienes se distanciaban de una visión “liberal” o “populista” para plantear que su rol implica una responsabilidad al proponerse ampliar horizontes y construir procesos de transformación y emancipación. Si solo “se diera a la gente lo que ya tiene”, este objetivo sería inalcanzable. Por otra parte, la crítica pragmática surge cuando se observa el funcionamiento real de algunas políticas culturales que, desde sus enunciados, pretenden desterrar la idea de “democratización”, pero que en la práctica generan continuamente instancias de mediación. Esta situación no debería pensarse como un desvío ni valorarse como una contradicción, sino más bien como una consecuencia inevitable del encuentro entre personas atravesadas por desigualdades sociales que no se disuelven en el marco de las políticas socioculturales.

Nada de lo dicho hasta aquí debería, sin embargo, leerse en términos absolutos. Los actores no se sitúan de una vez y para siempre en una u otra posición, y los intercambios intersubjetivos que se generan en el marco de las políticas socioculturales en torno de lo artístico-cultural no son unidireccionales. Los y las trabajadoras también se ven afectados y modificados por ellos, así como las creaciones y producciones artísticas que en estos ámbitos se realizan amplían, resisten o renuevan los lenguajes artísticos y los objetos culturales, también en el terreno estético. Esta línea, apenas sugerida en algunos

capítulos, merecería sin dudas ampliarse. A lo largo del trabajo de campo tanto trabajadores como participantes me hicieron llegar diversas producciones literarias, musicales, audiovisuales que han quedado por fuera de este texto porque desbordaban los objetivos que me había propuesto. Sin embargo, es un acervo de materiales que sin dudas estará en la base de las indagaciones por venir.

La formulación “políticas socioculturales” acarrea con buena parte de las tensiones a las que me referí, pues remite tanto a una ampliación como a una focalización, que puede reproducir aquello que intenta combatir, al dejar las políticas culturales “propriadamente dichas” a los sectores sociales medios y medios-altos. El enunciado “socio-cultural”, no obstante, tiene traducciones divergentes en las prácticas cotidianas que, como argumenté a lo largo de la investigación, se relacionan estrechamente con los perfiles de las y los trabajadores. El modelo ideal construido sobre la base de dos tipos de perfiles (artístico-cultural y social-pedagógico) permitió avanzar sobre esta idea. De esta manera propuse que entre ellos existían diferencias en la manera de entender objetivos y métodos del trabajo cultural con poblaciones vulneradas. Mientras que el perfil artístico-cultural hace énfasis en la producción artística y su “calidad”, así como en la circulación social de estas producciones, el perfil social-pedagógico hace hincapié en los procesos sociales, las externalidades y transversalidades de la cultura, la idea de cultura como medio para alcanzar finalidades ligadas a lo social.

Las derivas anteriores tienen relación con tres maneras de representar el vínculo cultura-social: a) la cultura como derecho que se garantiza sin intervenir en aquello que los grupos sociales producen b) la cultura como medio para objetivos externos, sociales o educativos c) el trabajo social como herramienta para alcanzar objetivos artístico-culturales. Las nociones de lo “cultural” varían en estas tres representaciones, mostrando un espectro que va desde sentidos más restringidos a otros ampliados. Quienes se refieren a la “cultura” en tanto medio para alcanzar objetivos en otros ámbitos sociales trabajan con una idea de cultura amplia que también incluye prácticas recreativas, deportivas, laborales, de educación no formal. Mientras que, de manera inversa, lo “social” se restringe y se habla de “impactos sociales” en términos de reinserción al sistema de educación formal, al mercado laboral, procesos rehabilitación, convivencia pacífica, etc. En cambio, en las formulaciones que ponen énfasis en los objetivos culturales y artístico-culturales, la idea de cultura se restringe y es lo social aquello que se amplía y se vuelve impreciso (generar ciudadanía, transformación,

subjetivación, emancipación). En esta línea, el análisis de los trabajadores culturales permite observar que estas concepciones pueden entrar en correspondencia con ciertos tipos de perfiles.

Como he señalado reiteradamente a lo largo de la investigación, las representaciones divergentes de los trabajadores cobran relevancia para entender cómo funcionan las políticas socioculturales, dado que en general quienes allí trabajan obran con gran autonomía y margen de acción. Estos márgenes son el resultado de una confluencia de factores. En principio, los actores analizados ocupan posiciones en la “línea de frente” y redefinen cotidianamente a las políticas, algo que sucede con todas las políticas y acciones públicas. Pero además, los márgenes de acción en las políticas socioculturales se acentúan como efecto de la precariedad y el voluntarismo que aún permea a estas iniciativas y de la ambigüedad que caracteriza todavía nociones como cultura, derechos culturales o democracia y democratización cultural. A ello se añade que la autonomía y la flexibilidad a menudo resultan aspectos muy valorados y defendidos por los y las trabajadoras.

Hasta aquí he desarrollado algunas interpretaciones, basadas en un extenso trabajo de campo, acerca de las representaciones sociales en tensión en torno a distintos ejes que atraviesan el trabajo cultural en políticas socioculturales. Por un lado, esto nos ayuda a comprender problemas que parecen estructurales como la escasez de reconocimiento, el bajo estatus, la situación de irregularidad de los trabajadores culturales y de las políticas en que se desempeñan. Pero por otro lado, estos problemas que surgieron una y otra vez en las observaciones y en las entrevistas, podrían arrojarnos a una conclusión precipitada y, en cierto sentido, pesimista.

Ahora bien, si se ponen en relación las trayectorias de los actores con su situación actual, es posible complejizar e incluso contrastar algunas de estas caracterizaciones del trabajo cultural en políticas socioculturales en relación con su carácter “frágil”, “irregular”, “poco reconocido”. Las trayectorias no solamente hablan del desarrollo de disposiciones militantes y de las tempranas y persistentes contradicciones entre arte-economía en las experiencias de los actores, sino que también permiten observar desplazamientos. Entre las y los entrevistados, hay quienes hacían estos trabajos de maneras militantes y pasaron a hacerlo de manera rentada, o quienes crecieron en contextos donde no había políticas e iniciativas como las que ellos y ellas llevan

adelante. Inclusive en sus distintas experiencias en actividades socioculturales a lo largo del tiempo existen desplazamientos, como recordaba por ejemplo un tallerista de teatro en barrios de la periferia de Montevideo, cuando expresaba que: “hace 10 años nosotros sentíamos que eras como un misionero que iba a la selva y si sobrevivías te mandaban más apoyo y si no se abandonaba el lugar y se iba a otra selva. La gente ahora está acostumbrada a que existan talleres en el barrio”. El análisis de estas trayectorias habilita a pensar que al menos en los últimos quince años ha habido movimientos tendientes a la formalización de las iniciativas y políticas socioculturales, que estuvieron especialmente ligados al ciclo de gobiernos progresistas en la región y a la consolidación e injerencia de redes de organizaciones sociales y comunitarias de la sociedad civil que trabajan en torno a lo artístico-cultural con orientación social. La mirada sincrónica claramente indica que estos desplazamientos no son suficientes y que no existe una correspondencia entre la progresiva legitimidad discursiva de las políticas culturales de orientación social y las condiciones en que se implementan. Se trata, entonces, de perspectivas que se complementan y se matizan entre sí.

Ya sobre el final de estas reflexiones me interesa volver sobre el principio, esto es, la formulación que da título a esta investigación: “el trabajo cultural en políticas socioculturales”. En tanto que tal, se trata de un ámbito de actores y prácticas construido para esta tesis a través de operaciones y decisiones teórico- metodológicas que pueden discutirse y que podrían, sin dudas, abordarse desde otras perspectivas. Construirlo de esta manera implicó a su vez combinar diversas áreas de estudios en un abordaje original que tuvo la ambición de nombrar, describir y comprender las dinámicas de una zona del trabajo en cultura poco explorada por la sociología. El trabajo de campo mostró que aquí se producen intersecciones y prácticas híbridas entre lo artístico, lo cultural, lo educativo y lo social, y los actores que transitan estos campos generan síntesis y acciones que dan lugar tanto a sinergias como a tensiones. Al mismo tiempo, buena parte de estas prácticas se articulan fuertemente con los debates que permean a las políticas culturales y socioculturales. Un análisis que separara por completo estas esferas o focalizara solamente en una de ellas, hubiera hecho poca justicia a las realidades con que me encontré. Dar cuenta de la complejidad de este universo constituyó uno de los mayores desafíos analíticos de la investigación. El resultado de esa apuesta es esta tesis, y de allí proceden, según creo, tanto sus límites como sus aportes.

Referencias bibliográficas

- Abbot, P. y Wallace, C. (1990). *The Sociology of the caring professions*. The Falmer Press.
- Abramowski, A. L. (2015). La vocación como categoría afectiva fundante de la docencia como profesión, en Solana, M. y Macón, C. (eds), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, Título. 67-95.
- Abramowski, A. L. (2010a). Los “afectos magisteriales”: Una aproximación a la configuración de la afectividad docente contemporánea. *Propuesta Educativa*, 33, 113-115.
- Abramowski, A. L. (2010b). *Maneras de querer: Los afectos docentes en las relaciones pedagógicas*. Paidós.
- Agrikoliansky, É. (2017). Las ‘carreras militantes’: Alcance y límites de un concepto narrativo. *O. Fillieule et al., Sociologie plurielle des comportements politiques, Presses de Sciences Po (PFNSP)*, 167-192.
- Althabe, G. (1999). Hacia una antropología del presente. En *Antropología del Presente*, Althabe, Gérard y Félix Schuster (comps.), Edicial S. A., 11-21.
- Althabe, G. y Hernández, V. (2005). Implicación y reflexividad en antropología. En Hernández Valeria, Cecilia Hidalgo y Adriana Stagnaro (comps.) *Etnografías globalizadas*. Sociedad argentina de antropólogos.
- Ariza, M. (2016). *Emociones, afectos y sociología: Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Ashforth, B. E., & Humphrey, R. H. (1993). Emotional labor in service roles: The influence of identity. *Academy of management review*, 18(1), 88-115.
- Baptista, R. (2019). *Animação Sociocultural: Actores y controversias* [Tesis doctoral en Sociología]. Universidad de Ciencias Sociales y Humanas. Facultad Nova de Lisboa.
- Barbalet, J. M. (1998). Emotion, Social Theory and Social Structure. *A Macrosociological Approach, Cambridge–New York–Melbourne*.
- Barbalho, A. (2020). *Política cultural y desacuerdo*. RGC.
- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: Hacia unas políticas de lo cultural. *Ágora*, 1(1), 101-119.
- Barbieri, N., Partal, A., & Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers. Revista de Sociologia*, 96(2), 477. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v96n2.139>
- Barbosa, R. B. (2018). Situação limite e vulnerabilidades interacionais: Reflexões etnográficas sobre as fronteiras morais e emocionais da normalidade normativa. *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* 17(49), 41-54.
- Battezzati, S. (2017). *Histriónicos y emocionales: La formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires* [Tesis doctoral en Antropología Social]. IDAES, Universidad Nacional de San Martín.
- Bayardo, R. (2008). Políticas culturales: Derroteros y perspectivas contemporáneas. *Revista de Investigaciones Eolíticas y Sociológicas*, 7(1), 17-29.
- Bayardo, R. (2018). Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. En *Praxis de la gestión cultural* (Yañez Canal, Carlos, pp. 17-31). Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Bayardo, R., & Lacarrieu, M. (1999). Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global / local. En *La dinámica global / local: Cultura y comunicación: Nuevos desafíos* (pp. 9-24). Ediciones CICCUS-La Crujía.
- Beck, A. (Ed.). (2003). *Cultural work: Understanding the cultural industries*. Routledge.
- Beck, U. (2006). *La Sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Paidós.
- Beck, U. (2008). Generaciones globales en la sociedad del riesgo mundial. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 19-34.
- Beck, U., & Giddens, A. (2001). *Modernización reflexiva: Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Alianza.

- Becker, H. (2011). *Trucos del oficio: Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Siglo Veintiuno.
- Becker, H. (2018). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. Siglo Veintiuno Editores.
- Becker, H. S. (2014). *Manual de escritura para científicos sociales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Becker, H. S. (2019). Préface. En M.-C. Bureau, M. Perrenoud, & R. Shapiro (Eds.), *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 13-16). Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/40355>
- 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. <https://doi.org/10.1080/102866302900324658>
- Bell, D. (2001). *El advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social*. Alianza.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2015). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bericat Alastuey, E. (2000). La sociología de la emoción y la emoción en la sociología. *Papers. Revista de Sociologia*, 62, 145. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v62n0.1070>
- Blair, H. (2003). Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK Film Industry. *Sociology*, 37(4), 677-694. <https://doi.org/10.1177/00380385030374003>
- Bologna, S. (2006). *Crisis de la clase media y posfordismo. Ensayos sobre la sociedad del conocimiento y el trabajo autónomo de segunda generación*. Akal.
- Boltanski, L. (1975). *Los usos sociales del cuerpo*. Ediciones Periferia Buenos Aires.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (2006). *On justification: Economies of worth*. Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1997). La economía de los bienes simbólicos. En *Razones prácticas* (Vol. 233). Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama.
- Brown, M. (2002). *The ethical Process*. Prentice Hall.
- Bruner, J., & Weisser, S. (1995). La invención del yo: La autobiografía y sus formas. *Cultura escrita y oralidad*, 177-202.
- Buraway, M. (1989). *El consentimiento en la producción, los cambios del proceso productivo en el capitalismo monopolista*. Centro de publicaciones, Ministerio de trabajo y Seguridad Nacional.
- Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (2009). *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (Vol. 1138). Presses Univ. Septentrion.
- Canevaro, S. (2018). ¿Afectos que jerarquizan y razones que igualan? Repensando el lugar de la afectividad en el servicio doméstico de Buenos Aires. *Maguaré*, 32(2), 15-49.
- Castel, R. (2006). *Las metamorfosis de la cuestión social: Una crónica del salariado*. Paidós.
- Castel, R., & Haroche, C. (2003). *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí mismo: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno*. Homo Sapiens Ediciones.
- Cerdeira, M., & Lacarrieu, M. (2016). Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural. *Políticas Culturais em Revista*, 9(1), 10. <https://doi.org/10.9771/pcr.v9i1.17043>
- Chauí, M. de S. (2013). *Ciudadanía cultural: El derecho a la cultura* (1a ed). RGC Libros.
- Coelho, M. C. (2010). Narrativas da violência: A dimensão micropolítica das emoções. *Mana*, 16(2), 265-285.
- Coelho, M. C., & Rezende, C. B. (2011). *Cultura e sentimentos: Ensaio em antropologia das emoções*. Contra Capa.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción: Proemio y traducción de Jan Manuel Iranzo*. Anthropos.
- Costa, L., Kauark, G., & Vilutis, L. (2017). Definições e desafios dos agentes culturais: Considerações a partir da experiência com formação e qualificação de agentes culturais

- na Bahia. XVI Congreso internacional FoMerco, 1-14.
http://www.congresso2017.fomerco.com.br/resources/anais/8/1504148430_ARQUIVO_Artigo_Fomerco_LuanaVilutis_LeonardoCosta_GiulianaKauark.pdf
- Da Matta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes: Hacia una sociología del dilema brasileño* (1. ed). Fondo de Cultura Económica.
- Da Rosa, E. (2018). Más allá del demo y el ensayo: Estudio del alcance del programa Usinas Culturales. *Cuadernos del CLAEH*, 37(107), 285-299.
<https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.13>
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- De la Garza, E. T. (2011). Más allá de la fábrica: Los desafíos teóricos del trabajo no clásico y la producción inmaterial. *Nueva sociedad*, 232, 50-71.
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. *Trabajo, calificación e identidad*. Recuperado
<http://sgpwe.izt.uam.mx/pages/egt/publicaciones/capituloslibros/Haciaunconceptoampliado.pdf>
- Del Mármol, M., & Díaz, J. (2021). Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia. *RELACult - Revista Latino-Americana De Estudios Em Cultura E Sociedade*, 6(2). <https://doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1957>
- Denzin, N. K. (2009). *On Understanding Emotion*. New Brunswick, NJ: Transaction publishers.
- Douglas, M. (1978). *Símbolos naturales*. Alianza.
- Du Gay, P. (Ed.). (1997). *Production of culture/cultures of production*. Sage in association with the Open University.
- Du Gay, P. (2003). Organización de la identidad: gobierno empresarial y gestión pública, en Hall y Du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorroutu.
- Duarte, D. (2018). Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 2(1), 3-17.
- Duarte, D. (2020). Las políticas culturales desde la ciudadanía. Una exploración de experiencias de participación en las Usinas culturales de la ciudad de Montevideo. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudios em Cultura e Sociedade*, 6(2).
<https://doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1950>
- Dubar, C. (1985). *La formation professionnelle continue*. Editions La Découverte.
- Dubar, C. (2000). *La crise des identités: L'interprétation d'une mutation*. PUF.
- Dubar, C., Tripier, P., & Boussard, V. (2015). *Sociologie des professions*. Armand Colin.
- Dubet, F. (2006). *El declive de la institución*. Gedisa.
- Dubois, V. (2017). ¿Quiénes son los gestores artísticos? Una investigación sociológica sobre el caso francés. *Periferica*, 18, 140-159. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2017.i18.10>
- Elías, N. (1993). *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Estatuto del artista y oficios conexos., Pub. L. No. Ley N° 18384. (2008). Uruguay.
- Fassin, D. (2017). Hacia una ciencia social crítica. *Revista Andamios*, 14(34), 351-364.
- Ferrarotti, F. (1990). *La historia y lo cotidiano*. Centro Ed. de América Latina.
- Ferreño, L. (2014). “En nombre de los otros.” Ciudadanía y políticas culturales. En A. Grimson (Ed.), *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 109-117). Ediciones Böll Cono Sur.
- Fillieule, O. (2015). Propuestas para un análisis procesual del compromiso individual. *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 9(2).
- Firmani, E. F., & Tasat, J. (2019). *Gestión cultural en la Argentina*. RGC Libros.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia interrupta: Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Siglo del Hombre Editores.
- Freire, P. (2015). *Pedagogía del oprimido*. Siglo veintiuno.
- Fullan, M. G. (1993). Why teachers must become change agents. *Educational leadership*, 50, 12-12.
- García Canclini, N. (Ed.). (1987). *Políticas culturales en América Latina* (1a ed). Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). El consumo cultural: Una propuesta teórica. *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, 2, 72-95.

- Garfinkel, H. (1967). Practical Sociological Reasoning. En *Essays in Self Destruction* (pp. 171-187). International Science Press.
- Giddens, A. (1998). *Sociología*. Alianza.
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the Social Factory? *Theory Culture & Society - THEOR CULT SOC*, 25, 1-30. <https://doi.org/10.1177/0263276408097794>
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*. Gedisa.
- Giraud, C. (2013). *¿Qué es el compromiso?* (1. ed). UNSAM Edita.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine.
- Global Dialogue Forum on Employment Relationships in the Media and Culture Sector, International Labour Office, & Sectoral Activities Department (Eds.). (2014). *Las relaciones de trabajo en los sectores de los medios de comunicación y la cultura: Documento temático para el debate en el Foro de diálogo mundial sobre las relaciones de trabajo en el sector de los medios de comunicación y la cultura (14 y 15 de mayo de 2014)*. OIT.
- Goffman, E. (1967). *Interaction ritual: Essays in face-to-face behavior*. Aldine Transaction.
- Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Goffman, E. (2006). *Estigma. La identidad deteriorada. Argentina*. Amorrortu Editores.
- Gómez, R. (2010). *Procurarse sentido en la ciudad contemporánea: Jóvenes urbanos integrados y nuevos repertorios tecnológicos* [Tesis doctoral]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Grassi, E. (1989). *La mujer y la profesión de asistente social: El control de la vida cotidiana*. Editorial Humanitas.
- Grimson, A. (2003). Algunas consideraciones reflexivas sobre la reflexividad en antropología. *Oficios Terrestres*, 14, 56-71.
- Grimson, A., & Varela, M. (1999). *Audiencias, cultura y poder: Estudios sobre la televisión* (1. ed). EUDEBA.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Grupo editorial Norma.
- Hall, S. (1996). *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies* (D. Morley & K.-H. Chen, Eds.). Routledge.
- Hatfield, C., Cacioppo, R. L., & Rapson. (1994). Emotional Contagion. *Review of Personality and Social Psychology*. CA, Newbury Park, 151-177.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative labour: Media work in three cultural industries*. Routledge.
- Hidalgo, C. (2006). Reflexividades. *Cuadernos de antropología social*, 23, 45-56.
- Hochschild, A. R. (2008). *La mercantilización de la vida íntima: Apuntes de la casa y el trabajo*. Katz.
- Hochschild, A. R. (2012). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. University of California Press.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento*. Crítica.
- Howell, S. (1997). *The Ethnography of Moralities*. Routledge.
- Illouz, E. (2007). *Intimidaciones congeladas: Las emociones en el capitalismo* (1. ed). Katz Editores.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, 34, 141-163. <https://doi.org/10.34096/cas.i34.1384>
- Infantino, J. (Ed.). (2019). *Disputar la cultura: Arte y transformación social*. RGC.
- La República. (2020, mayo 8). Alicia Dogliotti: “El Teatro Independiente tiene la virtud de reinventarse, encontrar salidas y nuevas formas”. *Diario La República*. <https://www.republica.com.uy/alicia-dogliotti-el-teatro-independiente-tiene-la-virtud-de-reinventarse-encontrar-salidas-y-nuevas-formas-id764823/>
- Lacarrieu, M. (2009). Cultura-Inclusión: Reflexiones críticas acerca de una relación problemática. *Cuadernos de Políticas Culturales, Untref*, 110-118.

- Lagos, G. (2021, marzo 8). «Creemos que la cultura también crea espíritu emprendedurista». Con Mariana Weinstein tras un año como directora nacional de cultura. *La diaria*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2021/3/creemos-que-la-cultura-tambien-crea-espiritu-emprendedurista-con-mariana-wainstein-tras-un-ano-como-directora-nacional-de-cultura/>
- Lara, A., & Domínguez, E. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119.
- Lash, S., & Urry, J. (1998). *Economías de signos y espacio: Sobre el capitalismo de la posorganización*. Amorrortu.
- Lazzaratto, M., & Negri, A. (2001). Trabajo inmaterial: Trabajo y producción de subjetividad. *Río de Janeiro: Editorial DPA*.
- Lipsky, M. (1983). *Street-level bureaucracy: Dilemmas of the individual in public services*. Russell Sage Foundation.
- Llinás, M. (2020, agosto 26). Nociones de economía bohemia (primera parte). *Revista Crisis*. <https://www.revistacrisis.com.ar/notas/nociones-de-economia-bohemia-primera-parte>
- Loeza Reyes, L. (2007). Identidades políticas: El enfoque histórico y el método biográfico. *Perfiles latinoamericanos*, 14(29), 111-136.
- Logiódice, M. J. (2012). Políticas Culturales, la Conformación de un Campo Disciplinar. Sentidos y Prácticas en las Opciones de Políticas. *Documentos y Aportes en Administración Pública y Gestión Estatal*, 18, 59-87. <https://doi.org/10.14409/da.v1i18.1279>
- Longa, F. T. (2016). Acerca del ‘ethos militante’: Aportes conceptuales y metodológicos para su estudio en movimientos sociales contemporáneos. *Argumentos*, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones Gino Germani. 45-74.
- Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas) [en línea]. <www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>.
- Lowy, M. (2007). El concepto de afinidad electiva en Max Weber. En Aronso, P. y Weisz E. (comp.), *La vigencia del pensamiento de Max Weber a cien años de “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”*, Gorla.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación* (1. ed). Eterna Cadencia Editora.
- Lutz, C. A., & Abu-Lughod, L. E. (1990). *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge University Press.
- Machillot, D. (2018). La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición. *Sociológica (Méx.)*, vol.33, n.95, 257-289.
- Mannheim, K. (1970). The problem of generations. *Psychoanalytic review*, 57(3), 378-404.
- Martin-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos.
- Martínez Íñigo, D. (2001). Evolución del concepto de trabajo emocional: Dimensiones, antecedentes y consecuencias. Una revisión teórica. *Journal of Work and Organizational Psychology*, 17(2), 131-153.
- Martuccelli, D. (2007). *Lecciones de sociología del individuo*. Conferencias dictadas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>
- Mauro, K. (2021) (en prensa). Trabajo artístico en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*.
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y antropología* (pp. 337-376). Tecnos.
- Maxwell, J. A. (1996). *Qualitative research design: An interactive approach*. Sage Publications.
- McRobbie, A. (2002). Holloway to Hollywood: Happiness At Work in the Cultural Economy. En *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*. (Paul Du Gay and Michael Pryke, pp. 97-114). SAGE.

- McWilliam, E. (1999). *Pedagogical pleasures* (Vol. 1). Peter Lang Pub Incorporated.
- Meccia, E. (2019). *Biografías y Sociedad. Métodos y Perspectivas*. EUDEBA.
- Mejía, J. L. (2009). Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. *Pensamiento Iberoamericano*, 110-131.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and carees. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541-574. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
- Menger, P.-M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241-254. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(01\)80002-4](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(01)80002-4)
- Merklen, D. (2005). *Pobres ciudadanos: Las clases populares en la era democrática argentina (1983-2003)*. Gorla.
- Merklen, D. (2016). *Bibliotecas en llamas: Cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política* (H. Ostroviesky, Trad.; 1a ed). Ediciones UNGS.
- Míguez, D. (2002). Inscripta en la piel y en el alma: Cuerpo e identidad en profesionales, pentecostales y jóvenes delincuentes. *Religio e sociedade*, 22(1).
- Miller, T. (2018). *El trabajo cultural*. Gedisa.
- Mills, C. W. (1940). Situated Actions and Vocabularies of Motive. *American Sociological Review*, 5(6), 904. <https://doi.org/10.2307/2084524>
- Moguillansky, M. (2014). Metáforas de la desigualdad social. Una lectura de El hombre de al lado. *A Contracorriente*, 11 (2), 145-165.
- Moguillansky, M. (en prensa). La cultura en pandemia: de las políticas culturales a las transformaciones del sector cultural. *Ciudadanías. Revista de políticas sociales. Universidad Nacional de Tres de Febrero*.
- Mora-Salas, M. (2005). Ajuste y empleo: Notas sobre la precarización del empleo asalariado. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, 2(108), 27-39.
- Morris, J. A., & Feldman, D. C. (1996). The dimensions, antecedents, and consequences of emotional labor. *Academy of management review*, 21(4), 986-1010.
- Muñiz Terra, L. (2012). Carreras y trayectorias laborales: Una revisión crítica de las principales aproximaciones teórico-metodológicas para su abordaje. *Revista latinoamericana de metodología de las Ciencias Sociales*, 2(1), 36-65.
- Narotzky, S., & Besnier, N. (2020). Crisis, valor y esperanza: Repensar la economía. *Cuadernos de antropología social*, 51. <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8236>
- Nobile, M. (2013). Emociones y vínculos en la experiencia escolar: El caso de las escuelas de reingreso de la ciudad de Buenos Aires (Tesis Doctoral). *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina*.
- Noel, G. D. (2016). Los Llamados y los Elegidos Los Cambiantes Sentidos Morales de la Categoría "Pionero" en una Ciudad de la Costa Atlántica Bonaerense. *Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, 3, 26. 93-118.
- Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH.
- Olivera, R. G., Alfaro, A. H., & Estrada, S. L. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: Una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología*, 74(2), Article 2. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2012.2.31199>
- Paquette, J. (Ed.). (2016). *Cultural policy, work and identity: The creation, renewal and negotiation of professional subjectivities*. Routledge.
- Pekrun, R., & Linnenbrink-Garcia, L. (Eds.). (2014). *International handbook of emotions in education*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Perelmiter, L. (2016). *Burocracia plebeya: La trastienda de la asistencia social en el Estado argentino* (1a edición). UNSAM Edita.
- Petti, G. (2012). Privatizar a los pobres. Etnografía de las prácticas de gobierno de los sin techo. *Afduc*, 16. 157-172.
- Pronsato, L. (2014). *Em equilíbrio precário: O trabalho do profissional da dança em ações socioeducativas* [Tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas]. <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253909>

- Quiña, G. (2020). La forma emprendedora del trabajo creativo, En Wortman, A. *et al*, *La dimensión simbólica del trabajo creativo*. Documento de Trabajo N.84. Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA. 7-17.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Remedi, G. (mimeo). La violencia menos pensada: La institucionalización psiquiátrica y el grupo de teatro Eh, Che, ¡Pare!
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo Veintiuno Editores.
- Rosaldo, R. (1991). *Cultura y Verdad*. Grijalbo.
- Ross, A. (2004). *No-collar: The humane workplace and its hidden costs*. Temple University Press.
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura: Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Traficantes de Sueños.
- Rubim, A. A. (2017). *Agentes culturais: Delimitações e contextos de atuação*. UFBA.
- Rubim, A. A., & Rubim, L. (2009). Organizadores da cultura: Delimitação e formação. *Comunicação & educação*, 2, 15-22.
- Sabido Ramos, O. (2010a). El «orden de la interacción» y el «orden de las disposiciones». Dos niveles analíticos para el abordaje del ámbito corpóreo-afectivo. *Revista Latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, 2(3), 6-17.
- Sabido Ramos, O. (2010b). Heridas en el orden corpóreo-afectivo: Del desagrado al asco. *El alma pública*, 6, 71-83.
- Sánchez Daza, G., Romero Amado, J., & Reyes Álvarez, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: diálogos en la sociedad del conocimiento*, 7(21), 69-89.
- Sánchez Salinas, R. (2018). *DETRÁS DE ESCENA. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza El caso de Chacras para Todos (2008-2018)* [Tesis doctoral en Sociología]. IDAES, Universidad Nacional de San Martín.
- Santini, A. (2017). *Cultura Viva Comunitaria. Políticas Culturales en Brasil y América Latina*. RGC.
- Sapiro, G. (2012). La vocación artística entre don y don de sí. *Trabajo y sociedad: Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, 19, 33.
- Scott, M. B., & Lyman, S. M. (1968). Accounts. *American Sociological Review*, 33(1), 46. <https://doi.org/10.2307/2092239>
- Scribano, A. (2012). Sociología de los cuerpos/emociones. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 4(10), 91-111.
- Sennett, R. (2006). *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Simonetti, P. (2015). Escenas y escenarios de lo posible. Prácticas escénicas en el centro cultural urbano dirigido a personas en situación de calle. En G. Remedi, *El teatro fuera de los teatros: Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (pp. 149-169). CSIC, Universidad de la República : Ediciones Universitarias.
- Simonetti, P. (2018a). Derechos culturales, ciudadanía cultural y procesos subjetivos: El caso del Centro Cultural Urbano. *Encuentros Lationamericanos*, 2(1), 18-38.
- Simonetti, P. (2018b). *¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en Uruguay (2007-2017)* [Tesis de maestría]. IDAES, Universidad Nacional de San Martín.
- Simonetti, P. y Cestau, V. (en prensa). Escenarios de la pandemia. Una mirada a la situación del sector artístico-cultural montevideano. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*.
- SInCA, Ministerio de Cultura de la Nación, 2020. Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19, junio.
- Strauss, A. L., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquía.

- Sutton, R. E. (2007). Teachers' anger, frustration, and self-regulation. En *Emotion in education* (pp. 259-274). Elsevier.
- Sutton, R. E., Mudrey-Camino, R., & Knight, C. C. (2009). Teachers' emotion regulation and classroom management. *Theory into practice*, 48(2), 130-137.
- Svampa, M. (2010). Movimientos sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios políticos en América Latina. *OneWorld Perspectives*.
- Tenti Fanfani, E. (2009). Sentidos de la evaluación y opiniones de los docentes. *Revista Meta: Avaliação*, 1(3), 386-394.
- Texeira Coelho, J. (2009). *Diccionario crítico de política cultural: Cultura e imaginario*. Gedisa.
- UNESCO. (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Conferencia mundial sobre las políticas culturales México D.F., 26 de julio—6 de agosto de 1982.
- Wald, G. (2011). *La cultura como recurso. Sentidos y apropiaciones de dos programas de orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires*. [Tesis doctoral. Ciencias Sociales.]. Universidad de Buenos Aires.
- Wald, G. (2015). Arte y Salud: Algunas reflexiones para profundizar las potencialidades de análisis del campo. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 19(55), 1051-1062. <https://doi.org/10.1590/1807-57622014.0725>
- Weber, M. (1979). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ediciones Península.
- Werneck, A. (2011). O “egoísmo” como competência: Um estudo de desculpas dadas nas relações de casal como forma de coordenação entre bem de si e moralidade. *Revista de Antropologia*, 133-190.
- Werneck, A. (2013). Sociologia da moral como sociologia da agência. *RBSE—Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 12(36), 704-718.
- Williams, R. ([1976] 2008). *Palabras clave un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión.
- Winocur, R. (1993). Políticas culturales y participación popular en Argentina: La experiencia del programa Cultural en Barrios (1984-1989). *Perfiles latinoamericanos*, 3, 97-118.
- Wright, S. (1998). The Politicization of «Culture». *Anthropology Today*, 14(1), 7. <https://doi.org/10.2307/2783092>
- Yañez Canal, C. (2018). *Praxis de la gestión cultural*. Universidad Nacional de Colombia.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global* (1. ed). Gedisa.
- Zigon, J. (2007). Moral breakdown and the ethical demand: A theoretical framework for an anthropology of moralities. *Anthropological theory*, 7(2), 131-150.