



¿La cultura hace bien?

Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)

Tesis de Maestría

Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

IDAES UNSAM

2018

Tesista: Paula Simonetti

Directora: Marina Moguillansky

Co-director: Ricardo Klein

Tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural
IDAES-UNSAM

Paula Simonetti

Título: ¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)

Resumen: La relación entre política y cultura se ha transformado sustancialmente en las últimas décadas y continúa transformándose. Intervenir en materia cultural es un desafío cotidiano tanto para los gobiernos como para los actores sociales y se presenta como un terreno donde actores diversos y desiguales disputan sentidos: ¿la cultura es un recurso para el desarrollo social? ¿La expresión creativa es un fin en sí mismo? ¿Todos los productos culturales valen lo mismo para todos? ¿Quiénes pueden desarrollar cultura y de qué formas? ¿Cómo convive la universalidad de los derechos culturales con el relativismo cultural? ¿Cuáles son los diálogos entre la cuestión social y la cultura?

Esta tesis buscó entender las redes de prácticas y sentidos en torno a algunas de estas preguntas en Uruguay. De esta manera, a través de un abordaje metodológico cualitativo que combinó perspectivas de la sociología y de la antropología, se propuso estudiar el surgimiento y los rasgos de las políticas culturales orientadas hacia sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay desde el 2007 hasta el 2017, en diálogo con los discursos de las agencias internacionales y, sobre todo, explorando las perspectivas situadas de los actores que trabajaron en forma cotidiana con estas políticas. Nos interesó indagar acerca de los usos diferenciales de un repertorio de nociones asociadas a estas políticas, como “cultura”, “política sociocultural”, “arte”, “derechos culturales”, entre otros, por parte de actores tales como técnicos, coordinadores, directores y docentes. Asimismo, buscamos comprender los vínculos que establecían con las acciones que debían llevar adelante. Otro aspecto que buscamos analizar es la interacción entre políticas sociales, políticas culturales y diversos actores sociales que se ven involucrados o afectados por las mismas. Por último, indagamos en las experiencias y significados que tienen las políticas culturales para sus destinatarios, entendiéndolas así como *productoras de subjetividad*.

Palabras clave: políticas culturales - desarrollo social - ciudadanía cultural - derechos culturales – Uruguay - poblaciones vulneradas

Contenidos

Agradecimientos.....	1
Introducción	
¿La cultura hace bien?: presentación del problema.....	2
Renovación de las políticas culturales.....	5
Objetivos.....	7
Estructura del trabajo.....	7
Capítulo 1. El abordaje teórico metodológico de las políticas culturales.....	10
1.1. Políticas culturales, políticas públicas: articulando miradas.....	10
1.2. Un enfoque relacional: presentación de los casos.....	14
1.3. Implicación en tres momentos.....	19
13.1. Reflexividades.....	19
1.3.2. La llegada.....	22
1.3.4. El transcurso.....	30
1.4. A modo de cierre.....	33
Capítulo 2. El devenir de las políticas culturales.....	34
2.1. Las políticas culturales: un entramado de actores.....	34
2.2. La configuración de una formación discursiva a nivel supranacional.....	35
2.3. Prefiguraciones lejanas: Genealogías teórico críticas de la política cultural....	40
2.4. Políticas culturales para el siglo XXI: sucesión de paradigmas.....	42
2.5. El recurso de la cultura.....	46
2.6. Nuevos retos para la diversidad y la inclusión cultural.....	49
2.6.1. La diversidad y las políticas culturales en contexto.....	52
2.7. Usos y reapropiaciones: un balance.....	53
2.8. El estudio de las políticas culturales en Uruguay.....	55
Capítulo 3. Políticas culturales y sectores vulnerados en el Uruguay: la Dirección Nacional de Cultura como campo cotidiano de trabajo.....	57
3.1 Panorama de la institucionalidad cultural en Uruguay 2007-2017.....	57
3.2. El área Ciudadanía Cultural de la DNC: relatos de los trabajadores.....	62
3.2.1 La figura de Achugar: “heterodoxia y herejía”.....	64
3.2.2. Una bandera clara con un mástil difuso.....	69
3.2.3 “No sabemos cuándo ni por qué”.....	71
3.3. Entre la autonomía y la deriva.....	75
3.4. Libertad y encierro: La Usina Cultural de Paysandú.....	77
3.5. El área Ciudadanía Cultural. Un balance.....	82
Capítulo 4. La cultura como medio, como fin, como derecho: representaciones en torno al trabajo con cultura y sectores no tradicionales.....	85

4.1 La ambigüedad de los derechos culturales y sus consecuencias a nivel operativo.....	86
4.2 Tallerear o no tallerear: la Usina como política de acceso a la cultura.....	88
4.3. La cultura como herramienta: El caso MIDES.....	92
4.3.1. Ni artistas ni sectores vulnerados: organizaciones sociales.....	94
4.4. Los sentidos del arte.....	96
4.5 Nociones ampliadas - nociones restringidas entre lo cultural y lo sociocultural.....	99
4.6 ¿Cuántos mundos?: la cultura en sus propios términos.....	103
4.6.1 El debate acerca del valor artístico, reelaborado.....	106
4.6.2. Estética de la emoción.....	110
4.7. Más allá de medio y fin: compartir un mundo.....	113
4.8. En síntesis.....	115

Capítulo 5. Procesos subjetivos e intersubjetivos en políticas culturales.....118

5.1 Políticas socioculturales, subjetividades y emociones.....	119
5.2. El centro cultural Urbano y sus participantes.....	123
5.3. De “problema social” a “ser humano”: relación consigo mismo y con los otros...	125
5.4 La creación y el gusto como actividad y descubrimiento.....	130
5.5. Relacionamientos diferenciados.....	132
5.6. Vivir en una casa con espejos: el cine y la autorrepresentación.....	135
5.7. ¿Sinergia u obstrucción entre políticas?.....	138

Conclusiones.....143

Bibliografía.....150

Fuentes y documentos consultados.....157

Anexo.....159

 Tabla de entrevistados.....159

 Alcance de las instituciones.....160

¿La cultura hace bien? Presentación del problema

Urbano no es un lugar para quejarse, es un lugar para crear arte. Crear arte. Para eso existe. ¿No es para eso? ¿O es para el asistencialismo barato que hace el MIDES¹?

Rubén, participante de programa Urbano,
situación de calle.

La inclusión acababa excluyendo, y la participación incondicional estaba por encima del desarrollo estético-cultural. ¿Alguien asiste a mi taller para dirigir un corto? ¿Hacer una película?

Docente, programa Urbano.

Cultura implica raíces, refiere a un sentido de la vida, a una vida con sentido. Cultura es un instrumento de inclusión social. Cultura es construcción de lazos que definen contextos solidarios y al mismo tiempo, como elemento central en la afirmación de la persona, cultura es esencialmente libertad.

Ricardo Ehrlich, ex ministro de educación y cultura,
Uruguay 2010-2015

Las palabras que abren este trabajo, proferidas por un músico en situación de calle, un docente y cineasta, y un ministro de educación y cultura, ofrecen una pequeña ilustración de algunos sentidos que confluyen en las políticas culturales desarrolladas en la última década en el Uruguay. Arte, asistencialismo, inclusión social, libertad, estética, cultura, instrumento, son algunos de los conceptos que distintos actores movilizan y disputan en el ámbito de políticas culturales relativamente nuevas para el contexto nacional. La elección de los enunciadores no es azarosa. Las políticas culturales *son* lo que *dicen* y *hacen* una variedad de actores, que no sólo están situados en posiciones diferentes, sino también desiguales. Estas voces no se reducen ni se explican solamente por cierto contexto nacional (el uruguayo, en este caso), puesto que están vinculadas de maneras no lineales con una formación discursiva transnacional que, en las últimas décadas, modificó profundamente las relaciones entre cultura y política, afirmando que

¹ Ministerio de Desarrollo Social, Uruguay

la cultura es una herramienta de inclusión, participación y democratización. Esta tesis se propuso comprender cómo se articularon estas ideas con el tipo de políticas culturales que se desarrollaron en los últimos años en Uruguay, desde la perspectiva situada de los actores que participaron en el diseño e implementación de las mismas.

Desde los años setenta en adelante, se extiende a nivel global un discurso que concibe a la cultura como componente fundamental del desarrollo, la inclusión social, la diversidad y el derecho, instalando la confianza en una serie de efectos positivos de la cultura (la cultura nos incluye, nos da trabajo, nos mejora, nos integra) especialmente en las políticas e iniciativas ligadas a la pobreza, la desigualdad social y los sectores vulnerados.

Las convenciones, legislaciones y recomendaciones de organismos internacionales proponen diversos lineamientos que buscan generar democratización, descentralización, desarrollo y diversidad cultural (Bayardo, 2007, 2008). Las políticas culturales impulsadas por gobiernos latinoamericanos en los últimos años muestran la creciente legitimidad de estos enfoques.

En Uruguay, las políticas culturales desarrolladas por los tres gobiernos del Frente Amplio (desde 2005 a la actualidad), dan cuenta del crecimiento de programas, la creación de áreas y de políticas destinadas a atender cuestiones como los derechos culturales, la democracia cultural o la inclusión social *a través de la cultura*, orientadas a los sectores más excluidos de la población. Entre ellas, se destacan la creación del área Ciudadanía Cultural (2009) en la Dirección Nacional de Cultura, compuesta por una serie de programas focalizados en el trabajo con “sectores vulnerables”; la creación y el crecimiento de programas de descentralización cultural como los Centros Mec, del Ministerio de Educación y Cultura; el desarrollo de iniciativas municipales como Esquinas de la Cultura, de la Intendencia de Montevideo; o la creación del Departamento de Programas Socioculturales en el Ministerio de Desarrollo Social.

En el espectro de las iniciativas mencionadas coexisten distintos paradigmas. Las acciones para promover y garantizar los derechos culturales de individuos y colectivos sociales, largamente invisibilizados y marginados en relación a las políticas culturales y artísticas, no son homogéneas desde el momento que ofrecen respuestas y caminos diferenciados —que en no pocas ocasiones entran en conflicto— acerca de qué debería hacer el Estado en materia cultural y cuáles son los alcances y características de estos derechos culturales que se promueven.

Desde la sociedad civil, encontramos experiencias de articulación y trabajo en red para el fortalecimiento, el reconocimiento o la visibilización de experiencias que trabajan con acciones culturales y artísticas para la transformación social. Entre ellas, sobresale la experiencia de la llamada *Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria* a nivel latinoamericano, creada en el 2004, que ha realizado ya tres Congresos de carácter continental (Bolivia 2013, El Salvador 2015 y Ecuador 2017) con presencia de 17 países latinoamericanos y que logró efectivizar programas y cambios normativos en distintos países en apoyo a estos procesos.² En estas redes también conviven organizaciones y experiencias de distintas tradiciones institucionales e ideológicas: muchas de ellas orientadas a la generación de una interlocución eficaz con los Estados, otras buscando la instalación de una nueva “marca” o categoría conceptual en los debates y en la consecución de apoyos institucionales y financieros, otras apuntando a la constitución de una experiencia política de nuevo tipo, a través de la generación de prácticas instituyentes en el campo, vertebradas en torno a ejes como la lucha por la democracia participativa o la economía social en el territorio latinoamericano y en sintonía con otros movimientos sociales.

Algunos actores defienden la autonomía relativa de los bienes y objetos culturales, en tanto otros disputan el sentido contrario, vinculando a la cultura con los procesos económicos y políticos locales, nacionales e internacionales. Hay actores que sostienen una cierta especificidad de las prácticas artísticas a la hora de contribuir a resolver problemas como la inclusión social, la rehabilitación psicosocial, y el mejoramiento de los sujetos en términos de autonomía, dignidad, autoestima; mientras que otros afirman que la experiencia y la producción artística son un fin en sí mismo, y que las políticas culturales deberían limitarse a garantizarlo, reduciendo al máximo su incidencia en los contenidos de aquello que la sociedad genera en materia cultural. En algunos casos, paradigmas como la democracia cultural y la democratización cultural entran en contradicción, en tanto en otros coexisten y funcionan de manera sinérgica. En otros,

² Por ejemplo, cinco meses después de realizar el congreso de La Paz, Bolivia (2013), se crea el Programa IberCultura Viva integrado por los gobiernos de Brasil, Argentina, Bolivia, Costa Rica, Chile, El Salvador, España, México, Perú y Uruguay. Se trata de un programa de fomento a las políticas culturales de base comunitaria. Por su parte, en Argentina (2011) y Perú (2012), siguiendo la experiencia brasileña, y en articulación con los movimientos de la sociedad civil, se crearon los programas de Puntos de Cultura. En julio de 2016 se promulgó la Ley de Promoción de Puntos de Cultura de Perú. En 2017, fue lanzado el registro de los Puntos de Cultura de Uruguay, dando inicio a lo que pretende ser una construcción colectiva del programa en el país. En Chile, el programa Red Cultura realiza desde 2017 una convocatoria para el financiamiento de iniciativas desarrolladas por organizaciones culturales comunitarias (iberculturaviva.org)

podemos observar la coexistencia de iniciativas que utilizan un mismo lenguaje (“derechos culturales”, “cultura e inclusión social”) para designar proyectos políticamente distintos.

En esta investigación nos dedicamos a estudiar las políticas culturales dirigidas hacia sectores vulnerados y organizaciones sociales, enmarcadas en perspectivas como la “democracia cultural”, la “ciudadanía cultural”, la “cultura para el desarrollo”, el “arte para la transformación social”, en el Uruguay (del 2007 a 2017). Dichas perspectivas, sostenemos, no son sinónimos ni equivalentes, aunque forman parte de configuraciones similares que se relacionan, dialogan o se enfrentan. Entendemos que estas políticas culturales, de reciente aparición, configuran procesos complejos que involucran una variedad de actores desigualmente situados, cuyas experiencias, prácticas y representaciones intentaremos comprender, en el marco de las transformaciones globales que atraviesa el vínculo cultura-política en nuestras sociedades.

Renovación de las políticas culturales

La llegada del Frente Amplio (FA) al gobierno nacional, hacia el año 2005, significó una atención renovada al sector artístico cultural, así como un giro sustantivo en relación a lo que se entendía por políticas culturales. Según observa Klein (2015), los primeros años de gestión del FA en la Dirección Nacional de Cultura (DNC) estuvieron marcados por líneas prioritarias entre las que destacan: la intensificación de la relación de los ciudadanos con los bienes y servicios culturales; la promoción de la democratización del acceso y la producción de los bienes culturales y artísticos; la promoción del desarrollo de las industrias culturales; el fortalecimiento institucional, una nueva institucionalidad de la cultura, la descentralización y la participación ciudadana (Klein, 2015: 10).

Hugo Achugar, director nacional de cultura entre el 2008 y el 2015, señalaba al respecto de los cambios impulsados en su gestión:

(...) introdujimos en las políticas públicas del Estado la noción de ciudadanía cultural y de derechos culturales, haciendo que una política pública en cultura no fuera sólo para artistas o para un sector específico, sino para todos. Existía un sector de la ciudadanía que estaba invisibilizado: los reclusos, los pacientes de centros psiquiátricos, los soldados. (...) Creo que es un cambio en la concepción de las políticas públicas. (*La diaria*, 26/9/2014)

Entonces, en Uruguay existe un conjunto de políticas culturales, de reciente aparición, orientadas a garantizar los derechos culturales de sectores que podríamos caracterizar como no tradicionales, es decir, que están por fuera del espectro históricamente atendido por la política cultural pública (artistas, creadores y públicos de sectores medios). Los “públicos” de las políticas que analizamos están compuestos por poblaciones vulneradas, por un lado, y colectivos y organizaciones sociales, por el otro. No nos dedicamos aquí a discutir el alcance y las características de estas categorías, sino que las tomamos tal como los actores las utilizan. Para el caso de los grupos vulnerados consideramos las políticas culturales que se dedican a promover el acceso a la producción y el consumo culturales por parte de sectores que se han visto históricamente privados de sus derechos culturales, tanto por sus condiciones materiales de existencia como por carecer de la legitimidad social necesaria para su ejercicio (personas privadas de libertad, minorías étnicas, sexuales, población en situación de calle, internos en instituciones de salud mental, población geográficamente alejada de centros urbanos, entre otros). Para el caso de las organizaciones y colectivos sociales, se trata de agrupaciones de personas que desarrollan actividades socioculturales en sus territorios y comunidades, y que pueden constituir o no asociaciones civiles.

Es importante señalar que los cambios descritos en las políticas culturales no se explican exclusivamente en el marco del contexto nacional y la gestión del FA, sino que están dialogando con un entramado de transformaciones a nivel internacional en materia de intervención pública en cultura. La aparición de estas políticas es contemporánea a los modelos y directivas de organismos y agencias supranacionales como la Unesco, el BID y el Banco Mundial, que entienden a la cultura cada vez más como instrumento y recurso para el desarrollo económico, social o humano (Yúdice, 2002). Asimismo, 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, 2011: 15).

El conjunto de políticas al que nos referiremos implica una intersección particular entre políticas sociales y políticas culturales, llevando incluso a que muchas veces se las caracterice como *socioculturales*. Esta confluencia obliga a pensar nuevas formas de encuentro entre la cuestión social y la cultura, y a involucrar a diversas instituciones en este proceso. Así, no solo la Dirección Nacional de Cultura lleva adelante políticas

culturales, sino también el Ministerio de Desarrollo Social, la Junta Nacional de Drogas, el Instituto Nacional de Rehabilitación, entre otros. A pesar de que son muchas las políticas que se gestan en convenio entre dos o más organismos, estas confluencias tienen tanto de diálogo sinérgico como de conflicto, y trabajan con distintas nociones de cultura, arte, desarrollo o derechos culturales.

Objetivos

Esta investigación se propuso estudiar el surgimiento y los rasgos de las políticas culturales orientadas hacia sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay desde el 2007 hasta el 2017, en diálogo con los discursos de las agencias internacionales y, sobre todo, explorando las perspectivas de los actores que diseñaron y trabajaron en forma cotidiana con estas políticas. Para ello, seleccionamos un conjunto de políticas culturales que mostraban esta orientación hacia lo social y nos concentramos en comprender la perspectiva de un espectro amplio de actores que diseñan, gestionan y reciben estas políticas. En este sentido, nos interesó indagar acerca de los usos diferenciales de un repertorio de nociones asociadas a estas políticas, como “cultura”, “política sociocultural”, “arte”, “derechos culturales”, entre otros, por parte de actores tales como técnicos, coordinadores, directores y docentes. Asimismo, buscamos comprender los vínculos que establecían con las acciones que debían llevar adelante en el marco de estas políticas. Otro aspecto que buscamos analizar es la interacción entre políticas sociales, políticas culturales y diversos actores sociales que se ven involucrados o afectados por las mismas. Por último, nos interesó indagar acerca de las experiencias y significados que tienen las políticas culturales para sus destinatarios, entendiéndolas así como *productoras de subjetividad*.

Estructura del trabajo

Esta tesis se divide en cinco capítulos. El primero desarrolla la perspectiva teórico metodológica para el análisis de las políticas culturales, que responde a una articulación de aportes provenientes de la antropología y la sociología, y la estrategia metodológica llevada a cabo. Presenta los casos seleccionados, el conjunto de personas entrevistadas y los criterios que se utilizaron en la selección. Luego, recupera algunos debates en torno

a la noción de reflexividad en las ciencias sociales, con el fin de dar cuenta de cómo mi recorrido previo y mi trayectoria profesional en el área que estudio entraron en juego en las distintas etapas de la investigación.

El segundo capítulo presenta una discusión teórico conceptual de las políticas culturales y el repertorio de nociones asociadas: derechos culturales, democratización y democracia cultural, inclusión social, instrumentalización e impacto social de las artes, diversidad cultural. La articulación de antecedentes y aportes teóricos permitió la configuración tanto de una contextualización del análisis como de una genealogía más amplia en que se insertan las políticas que estudio. Distintas tradiciones disciplinares enfocan el problema desde perspectivas disímiles. En este caso se optó por articular aportes teóricos provenientes de los estudios culturales latinoamericanos, la sociología de la cultura, la antropología.

Los capítulos que siguen están dedicados al análisis del caso uruguayo propiamente dicho. El tercer capítulo se abre con una breve caracterización de las políticas culturales de democracia y ciudadanía cultural en la institucionalidad pública uruguaya, tomando especialmente el período 2007-2017, que se inicia con la conformación de la Dirección Nacional de Cultura como Unidad ejecutora. Luego, se focaliza en el análisis del área Ciudadanía Cultural, perteneciente a dicha Dirección. Allí, el acento está puesto en comprender cómo estas iniciativas surgen, qué características presentan y cómo se insertan en una trama cotidiana de trabajo (Ochoa, 2003).

El cuarto capítulo analiza distintas representaciones de lo cultural y lo sociocultural que tienen los trabajadores de las políticas culturales dirigidas hacia sectores vulnerados y organizaciones sociales. Para esto, busca comprender, poniéndolos en relación, los usos diferenciales que hacen de estas nociones un conjunto de trabajadores de la DNC, el MIDES, la Intendencia de Montevideo, la Intendencia de Paysandú y representantes de colectivos de la sociedad civil.

El quinto capítulo se concentra en analizar las experiencias de los destinatarios del programa Urbano (área Ciudadanía Cultural), y busca abordar a la política cultural desde sus receptores, en su carácter de mediadora en procesos subjetivos e intersubjetivos.

Por último, en las conclusiones reflexionamos acerca de los alcances, aportes y limitaciones de esta investigación. Ofrecemos una lectura transversal de las principales conclusiones que pudimos extraer en cada capítulo y señalamos algunos puntos en los que cabría profundizar en futuros trabajos.

Capítulo 5

Procesos subjetivos e intersubjetivos en políticas culturales

En este capítulo analizamos a las políticas culturales en su carácter de mediadoras de procesos subjetivos e intersubjetivos. Para esto tomé el caso del centro cultural Urbano, orientado a garantizar los derechos culturales entre la población en situación de calle. Como señalábamos en el primer capítulo, y siguiendo a Shore (2010), para el análisis de políticas públicas es clave atender a su dimensión de productoras y configuradoras de categorías de individuo y de subjetividad. En nuestras sociedades, las políticas tienen un rol relevante en la regulación y organización de identidades, y una incidencia significativa en los sentidos que los individuos desarrollan de sí mismos. Para las poblaciones más vulneradas esto es particularmente cierto, puesto que su vida cotidiana se encuentra atravesada por su interacción continua con las políticas sociales.

Nos concentramos aquí en entender las implicancias que la participación en esta política cultural tiene, considerándola como una política pública que participa en la *producción de subjetividades*. Coincidimos con la definición proporcionada por Giorgi (2006) quien conceptualiza “producción de subjetividades” como aquellas formas de construcción de significados, de interacción con el universo simbólico-cultural que nos rodea:

Las diversas maneras de percibir, sentir, pensar, conocer y actuar, las modalidades vinculares, los modelos de vida, los estilos de relación con el pasado y con el futuro, las formas de concebir la articulación entre el individuo (yo) y el colectivo (nosotros) (2006:1).

Como decíamos, los participantes de Urbano interactúan cotidianamente con una variedad de dispositivos, instituciones y políticas sociales, también productoras de subjetividades, y significan su experiencia en uno y otros casos de maneras diferenciales. Así, las experiencias de estos participantes proporcionan un nuevo ángulo desde el cual interrogarse por las relaciones entre políticas culturales y políticas sociales.

5.1. Políticas socioculturales, subjetividades y emociones

La mayor parte de los participantes de Urbano se encuentran en lo que Giorgi (2006) denomina la "zona de vulnerabilidad". Esto implica un entramado de prácticas y relaciones sociales donde las instituciones, las organizaciones y los efectores de políticas focalizadas cobran un rol relevante en la vida cotidiana de estas personas, condicionando el resto de sus prácticas (Giorgi, 2006). Tal como señala este autor:

Las políticas sociales como sus representantes y efectores —o sea organizaciones, equipos, técnicos y otros agentes que sostienen acciones hacia o con sectores o grupos sociales definidos como destinatarios de esas políticas— (más directamente nosotros) participamos activamente en la construcción de su subjetividad. Nuestras intervenciones asignan a esas personas lugares y roles, interpretan y jerarquizan sus necesidades y proponen metas en términos de un "deber ser" deseado o esperado desde una determinada perspectiva. (2006: 5).

Giorgi llama a reconocer de qué manera las políticas sociales orientadas hacia sectores “de frágil integración a la cultura hegemónica”, son políticas de subjetividad entendidas como “cursos de acción predeterminados con intencionalidad, que apuntan a generar una situación futura deseada y funcional a un proyecto social” (ibíd.).

En Uruguay, autores como Giorgi (2003, 2006), Ciapessoni (2007, 2013), Pérez Fernández (2008), Davyt y Rial (2005), ofrecen algunas caracterizaciones de las implicancias subjetivas en el proceso de exclusión y vulnerabilidad que atraviesa esta población. Entre ellas destacamos: la inseguridad que se inscribe en el psiquismo y orienta el relacionamiento vincular y afectivo, afecta las representaciones del mundo y lleva al desarrollo de distintos mecanismos y estrategias defensivas para la supervivencia; la vivencia repetitiva del tiempo (Pérez Fernández, 2008); la relación entre la ausencia de un hogar y el desarrollo del sentimiento de “afanisis”, caracterizado por la ansiedad de no ser, no existir, no ser nadie para otros; la fragilidad identitaria y la dificultad de proyectarse hacia el futuro (Giorgi 2006); la introyección de la adjudicación de cierta “inutilidad social” que descalifica a estas personas también en los planos cívico y político (Castel 1995 en Giorgi, 2006); la pérdida del “estatus moral” que induce al desarrollo de mecanismos para ocultar “identidades deterioradas” (Davyt y Rial, 2005).

Otros antecedentes a nivel nacional son las numerosas monografías de grado dedicadas al estudio de la radio comunitaria Vilardevoz (especialmente en psicología) que, como hemos mencionado, funciona desde hace dos décadas en el Hospital psiquiátrico

Vilardebó. Estos análisis ayudan a comprender las tensiones y potencialidades de un dispositivo antimanicomial inserto en un manicomio, desde las experiencias de participación y abordando el problema de cómo cada dispositivo participa diferencialmente en la producción de subjetividades (Villaverde, 2016; Díaz, 2015; Carozo Dissimoz, 2016). Cabe señalar que muchos de los participantes del centro cultural Urbano son también asiduos participantes de esta radio comunitaria, que podríamos concebir como una política cultural en sentido amplio (Canclini, 1987).

No obstante, como hemos dicho, en Uruguay son escasas las investigaciones cualitativas que atiendan a la perspectiva de los actores involucrados en las políticas culturales estatales.²⁸ Duarte (2017) señala acertadamente que se vuelve impostergable incorporar a la investigación en políticas culturales el análisis empírico de trayectorias y experiencias de participación. Según sugiere en su trabajo sobre Usinas de la cultura, dicha política estaría facilitando la expresión cultural como espacio de “elaboración inventiva de la subjetividad en respuesta a las constricciones sociales y por lo tanto en función de la autonomización subjetiva” (2017: 11). Luego de analizar las experiencias de algunos participantes, concluye que la política cultural parece no funcionar como una solución a la exclusión social (en dimensiones como el empleo, la vivienda o las adicciones), sin embargo, dice la autora, esto no quiere decir que no sirve para nada, “para aproximarnos a los resultados que podría tener una política cultural de este tipo debemos empezar por escuchar, y precisamente, no excluir del acercamiento conceptual, las experiencias de estas personas” (ibíd.: 14).

El relativo vacío de investigaciones que atiendan a esta perspectiva puede inscribirse en un marco más amplio que el nacional. De esta forma, el sentido intersubjetivo y afectivo de las prácticas artísticas que se desarrollan en el ámbito de las políticas culturales, suele oscilar entre dos extremos: la negación y la exacerbación (Ochoa, 2003). Para Ochoa, las disputas en torno a los textos culturales no se pueden leer exclusivamente como luchas de poder relativas a necesidades políticas, económicas o sociales, sino que allí también se construye y se disputa el sentido existencial de la subjetividad en la cultura (2003: 93). Es en este terreno donde visualizamos la imbricación entre el deseo y la política, en las formas y usos de los textos culturales, que nos habla no solo de la

²⁸ Destacábamos en el Capítulo 2 los trabajos recientes de Castelli (2017) quien ofrece un abordaje etnográfico de la política cultural de Centros MEC, y el trabajo de Duarte (2017) dedicada al estudio del programa Usinas Culturales, con especial atención a las experiencias de participación. Podríamos añadir un trabajo previo de mi autoría orientado hacia las prácticas escénicas alternativas que tienen lugar en Urbano (Simonetti, 2014)

importancia política de la interculturalidad sino también de la importancia existencial de la intersubjetividad (Ochoa, 2003).

Ochoa señala que la negación de lo emocional en este ámbito tiene que ver con una herencia iluminista y sociologista que ha marcado la historia de las políticas culturales y que se torna visible en el lenguaje mercadotécnico o empresarial que cada vez enmarca más la justificación de su implementación (2003: 94). Asimismo, al profesionalizarse el campo de la gestión de las artes se enfatiza una dimensión de la cultura como recurso que se moviliza solo si obtiene resultados sociales, políticos y/o económicos (Yúdice, 2002). La exclusión de la “fuerza de lo emocional” tiene su revés en un proceso de domesticación, cuando su presencia es justificada en términos aceptables para los marcos desde los que se implementan, diseñan y evalúan las políticas culturales.

Así como las emociones y los procesos de índole subjetiva e intersubjetiva son marginales en los análisis, en las prácticas de estas políticas visualizamos el fenómeno contrario: una exacerbación de lo emotivo, visto como inherente a la actividad artística, en donde se naturalizan las emociones.²⁹ En las entrevistas realizadas, por ejemplo, es un fenómeno recurrente que quienes trabajan en la coordinación de programas o la docencia describan su relación con los distintos lenguajes artísticos desde el amor, la pasión, lo vocacional. “Yo amo el audiovisual, me fascina. Amo”, decía Ana Clara, en la Usina de Paysandú.

Por otra parte, aparece la representación de que “lo sensible” tiene una capacidad que trasciende las desigualdades sociales y que nos iguala al interpelarnos en nuestra calidad de seres humanos. Danilo, militante y educador social dice en una entrevista que:

No sé... hay unos gurisitos que eran de Colón, siete hermanos, adictos, no habían terminado la escuela y yo llevo la película *Tiempos Modernos* de Chaplin para ver, y me decían los otros “bo, no van a entender nada... blanco y negro... “. Lloraron con El Pibe de Chaplin, porque lo sensible tiene esa capacidad (Entrevista persona, 16/9/17)

Cuando se trata de actividades de expresión creativa en contextos de violencia, exclusión o sufrimiento severo, los relatos tienden a volverse emotivos:

²⁹ Un eco de este gesto es el imaginario que enlaza a la cultura popular con la espontaneidad y que ha cumplido un histórico papel en la estructuración del campo de la folclorología. También ha “jugado un papel en el diseño e implementación de políticas culturales cuando ciertos modos de percepción de lo cultural son vividos como “verdades absolutas” (Ochoa, 2003: 95). La fuerza de estas cargas emocionales, según explica esta autora, obstruye la posibilidad de cuestionar una serie de ideas: “el bambuco siempre ha sido así”, “la cultura cohesiona y lleva a la paz”, “el rock de los 60 el más auténtico que el de los 80”.

Teníamos un programa muy pequeño en un refugio con madres y niños donde hay niveles de violencia tremendos. Las actividades de ocio son mirar la tele, nada... No hay comunicación, que es lo que hace a lo vincular. Generás este espacio... ¿vos sabés lo que era ver a las madres pintando con los gurises? Escuchar a un gurí emocionado diciéndote “esto lo hice con mi mamá”. (Martín, entrevista personal, 16/8/17)

En este momento del relato tanto el entrevistado como yo nos emocionamos. “Y a veces *no somos tan distintos*, si uno cuando es grande lo que recuerda son los chancletazos y los momentos lindos...y entonces tratemos de generar más momentos lindos”, comenta mi interlocutor, visiblemente emocionado.

Esta idea se relaciona también con otra, que aparece como la contracara de un mismo proceso: la idea del arte como medio donde expresamos nuestro “yo profundo”, donde nos singularizamos y donde, también, vivimos nuestra subjetividad como una experiencia a distancia de lo social (Martuccelli, 2007a). Entonces, las representaciones del arte como un lugar donde trascender particularidades y sentirnos iguales (“lo sensible tiene esa capacidad”, “no somos tan distintos”), ligada a la idea del arte como experiencia de singularización, se puede conectar con un fenómeno social más amplio y de gran escala, a saber: la afirmación estructural de la singularidad. Tal como afirma Martuccelli, curiosamente, muchos individuos encuentran en experiencias de masa (la religión pero también los conciertos, las marchas, lo deportivo) una experiencia de sí que perciben como “asocial”.

Otros entrevistados, si bien reconocen los movimientos subjetivos que tienen lugar en estos procesos, señalan de qué manera suelen terminar en nuevos “fracasos”, cuando no entran en correspondencia con la trayectoria que los sujetos deben continuar:

Sí. Se ve gente feliz, que se ríe. Gente que está bien. El asunto es que es una parte nada más, porque nosotros lo que hacemos es abrir espacios de disfrute, de subjetivación etc... pero como hay un sistema que funciona, ese mismo individuo, sujeto, sale de acá y tiene que entrar en un mercado laboral o al sistema de salud o salud mental que es peor, o al sistema de refugios. Y ahí no veo una complementariedad. Son procesos que se abren y que fácilmente se terminan en fracaso de nuevo. (...) son sistemas muy perversos y los procesos se cortan ahí (Santiago, programa Urbano, entrevista personal, 14/7/17).

Ante esta reflexión, nos preguntamos por los movimientos subjetivos que están mediando las políticas culturales y cómo se vinculan con la variedad de dispositivos con profundos efectos subjetivantes, presentes en la vida cotidiana de sus “beneficiarios”

5.2. El centro cultural Urbano y sus participantes

Este centro pertenece al área Ciudadanía y Diversidad Cultural de la Dirección Nacional de Cultura, que hemos abordado en el Capítulo 3.

Urbano está ubicado en el barrio Centro de Montevideo, y su objetivo es “promover el desarrollo integral de la población en situación de calle por medio de su participación en actividades de formación y producción artística y cultural” (mec.gub.uy). Se trata de una política focalizada en la población en situación de calle o usuarios del sistema de refugios del Ministerio de Desarrollo Social pero abierta a la comunidad.

En el espacio hay una oferta de talleres semanales: teatro, taller literario, taller de cine, expresión corporal, danza, coro y percusión, cine foro, stencil, artes plásticas. Además, se trabaja en coordinación con el sistema de refugios (se realizan también talleres en dichos centros) y en articulación con salas de teatro, cine, museos, a fin de facilitar el acceso a la oferta cultural montevideana. Asimismo, se trabaja en la generación de eventos, muestras, fiestas y espectáculos públicos centrados en la producción artística de los participantes. El espacio es abierto a todo público, por lo que también hay participantes que no están en situación de calle.

Para el estudio de estas experiencias entrevisté en profundidad a seis participantes asiduos, tres trabajadores del centro cultural (presentados en el capítulo anterior) y recurrí a informes de docentes/talleristas. Los criterios de selección de los participantes respondieron al tiempo de participación y a la variedad de los perfiles y trayectorias. De esta forma, entrevisté a personas con al menos dos años de participación, y dentro de este grupo, busqué variedad en términos de edad, género, trayectoria educativa e institucional. Las entrevistas fueron no directivas o etnográficas,³⁰ se realizaron en el centro cultural entre mayo y setiembre del 2017 y tuvieron una duración de dos a tres horas. Dos de las entrevistas fueron particularmente complejas debido al desorden y la dispersión discursiva de los entrevistados, vinculados a sus patologías psíquicas. Sin embargo, el hecho de que en todos los casos se trató de personas que yo conocía, y con las que había trabajado cotidianamente durante al menos un año, contribuyó a esclarecer y sobre todo a situar el momento de la entrevista en un marco más amplio de comprensión y análisis.

³⁰ Ver capítulo 1.

Otro aspecto a destacar de estas entrevistas es que, así como en el caso de los informantes con cargos directivos o de un alto grado de responsabilidad respecto del programa a indagar, las respuestas pasaban por momentos similares a otras situaciones como alocuciones públicas o notas en prensa, con respuestas estandarizadas, en estos casos también podía identificar ecos de “otras entrevistas”. Para el caso de participantes con un grado muy alto de institucionalización (centros de menores, refugios, internaciones psiquiátricas, etcétera) la situación de entrevista, por momentos, parecía reenviar a los entrevistados a posiciones como las de inadaptados, deficientes, asistidos. Recordemos que la entrevista con profesionales (médicos, trabajadores sociales, psicólogos, educadores, etcétera) es una circunstancia recurrente en la vida de estas personas. Estas posiciones sobrevienen en la forma en que se perciben a sí mismos en relación con la figura de la entrevistadora. En esa línea y siguiendo a Goffman (2006), dichas “posiciones” también pueden ser leídas como un conjunto de recursos movilizados en situaciones e intercambios sociales particulares. Goffman analiza la manera en que las posiciones y las identidades no están determinadas de una vez y para siempre por categorías como el género o la clase social, sino que hay que comprenderlas como expresiones relacionales, que también son dinámicas y estratégicas y se ponen en juego en relaciones de fuerzas configuradas históricamente. Siguiendo a Martuccelli podemos pensar la noción de identidad en tanto:

Por un lado, es aquello que asegura la permanencia de un individuo en el tiempo, y por el otro, reenvía a un conjunto de perfiles sociales y culturales, históricamente cambiantes, propios a un colectivo social. Esto quiere decir que la noción de identidad designa (...) la permanencia en el tiempo de un individuo y lo que lo transforma en miembro de un grupo social. Hay pues un vínculo particular entre lo personal y lo colectivo, y es este vínculo el meollo del problema. No hay identidad personal sin presencia de identidades colectivas; y al mismo tiempo, todo perfil identitario colectivo sirve a la estructuración de identidades personales (2007b: 43).

Para redimensionar estas cuestiones, tengamos en cuenta que “el relato personal” aparece como una clave con la que se suele abordar a la población en situación de calle, particularmente mediante entrevistas. Tal como apuntó Petti (2012), la condición de persona “en situación de calle” está ligada a ciertos discursos que producen definiciones y verdades acerca de las identidades de quienes componen esta población, definiciones en las que se basan para desplegar determinadas “gestiones de la marginalidad”. La introyección de estos mecanismos en la subjetividad de las personas queda de manifiesto cuando estas se presentan a un otro (en general técnico). De esta forma, la

condición del sin techo se va moldeando como una suerte de proceso en torno a distintos eventos desencadenantes, ligados a las trayectorias biográficas e individuales, de manera de “explicar” esta situación mediante entrevistas psicológicas. En esa línea es posible afirmar que “la recogida de testimonios biográficos puede ser considerada como un procedimiento de “individualización de la desigualdad social” (Castel y Haroche, 2003), susceptible de transformar la condición de pobreza extrema en un conjunto informe de historias de fracaso personal.

En todas las entrevistas, y a pesar de las variedades de los perfiles en los términos mencionados, aparecían experiencias sostenidas de vulnerabilidad, angustia, soledad, aislamiento, desamparo, y un sentimiento general de estar apartado/expulsado del mundo social.

5.3. De “problema social” a “ser humano”: relación consigo mismo y con los otros

En la experiencia de mis entrevistados, la participación en esta política cultural tiene implicancias subjetivas en tanto: modifica sus percepciones en la dinámica “adentro-afuera”; genera nuevas maneras de percibirse a sí mismos; e impacta en las representaciones de “los otros” y “nosotros”. Desarrollaremos estos aspectos a continuación.

“El único espacio vital que yo encuentro es Urbano”, dice Carlos, quien tiene 55 años, vive en refugios desde hace aproximadamente cinco años, su nivel educativo es medio-alto, finalizó la educación secundaria y cursó algunos años en nivel terciario, es participante de Urbano en los últimos dos años. ¿Qué es vital?, le pregunto:

Relativo a lo que se supone que es la vida humana, ser auténticamente humano: en el refugio soy solamente un usuario, un factor económico para el refugio, para el Mides soy un problema social, acá cruzo la puerta y se terminó todo eso (...) El arte es la única forma de ser humano (Carlos, entrevista personal, 23/5/17).

En esta intervención, además de la representación del arte como un medio donde alcanzar una experiencia “auténtica” y “humana”, la distinción entre el adentro y el afuera que se activa en el discurso es significativa en términos identitarios (afuera: *soy* solamente un usuario, *soy* un factor económico, *soy* un problema social/ adentro: *soy* un ser humano). Aquí podemos ver dos procesos. Por un lado, la práctica artística se representa como el medio para realizarse como “ser humano”. Por otro lado, la

distinción que realiza Carlos entre el “adentro” y el “afuera” nos remite a pensar cómo se constituye esta persona en los contactos con los otros, cómo significa la percepción que le devuelven acerca de quién o qué es. En su discurso, esas imágenes se contraponen con la de un *ser humano*. Podemos pensar que este individuo está fuertemente estigmatizado por esos otros que menciona. Como señalaba Goffman a propósito de la construcción identitaria del estigmatizado: “Creemos, por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida” (2006: 15). En esa línea, continúa el autor, el individuo estigmatizado descubre que se siente inseguro acerca de la manera en que “nosotros, los normales, vamos a identificarlo y recibirlo” (ibíd.: 22).

Por su parte, respecto de cómo valora su participación en Urbano, Roberto³¹ resalta lo afectivo y el sentido de pertenencia, *tener* un lugar del que se es parte y donde hay otros significativos en términos del afecto:

Lo que más valoro de Urbano es el lugar, lo tomé como mi segunda casa, estuviera o no en un refugio seguiría viniendo acá. El ambiente, el equipo, los talleristas, por eso vengo. Me siento parte de esta casa. Me siento parte, es un lugar que tengo (Roberto, entrevista personal, 23/5/17).

Este pasaje nos remite a la idea de espacio físico (lugar, casa, acá) que contiene, soporta, y del que se es parte (*me siento parte de esta casa*) que lleva a pensar en la idea del hogar familiar y se vuelve significativa en el contraste con la situación habitacional de Roberto y sus implicancias subjetivas. Expresiones similares volvieron una y otra vez en nuestra conversación: “la parte social la tengo acá adentro”; “afuera ando solo”; “no tengo muchos lugares”; “casi toda la parte normal está acá adentro”; “es un lugar que lo llevo muy adentro”; “siento que soy parte de este lugar”. La manera en que se actualiza la dicotomía del adentro/afuera y la palabra “lugar” para referirse a Urbano profundizan la representación y la experiencia de estar en casa, pero también de *tener una casa* a nivel subjetivo, interiorizando esta experiencia al punto de nombrarlo como *un lugar que llevo muy adentro*.

³¹ Quien tiene 30 años, está en situación de calle crónica, viviendo en refugios, interrumpida por breves lapsos en donde trabajos puntuales — “changas” — le permitieron pasar algunos días o semanas en una pensión. No terminó su escolarización primaria.

Además de las instancias diarias de taller, en Urbano se organizan diversos eventos culturales en donde mostrar producciones. Por lo general, detrás de cada presentación hay procesos extensos de preparación, ensayo y armado de estos productos, e involucran el entrecruzamiento entre varias disciplinas artísticas. La cuestión de mostrar, de exponer (se) desde lo creado artísticamente, emerge en todas las entrevistas como un momento sumamente significativo donde se condensan una serie de sentidos distintos de la dicotomía adentro-afuera que venimos analizando. Para estas personas parece significar trastocar estas dinámicas. Si el afuera es significado, entre otras expresiones, como: “ando solo”, “no tengo muchos lugares” o “soy un problema social”, salir afuera desde ese adentro que se representa como “segunda casa”, “auténticamente humano”, “espacio vital”, significa una experiencia distinta. Al respecto, Carlos señalaba: “Hubo un tiempo que me preocupaba mi visibilidad en relación a la gente de los refugios... pero cuando yo subo a un escenario soy otro yo. Tengo algo por lo que seguir desarrollándome” (Entrevista personal, 23/5/17).

Davyt y Rial (2005) dedican parte de sus reflexiones a la comprensión de cómo las personas en situación de calle en Montevideo perciben su relación con los “otros” al tiempo que constituyen el “nosotros” para orientarse en su medio social (2005: 171). Las autoras señalan que por lo general estas personas no manifiestan un ‘nosotros’ ya que esto implicaría construir una identidad diferenciada reconociendo una situación social particular. El estigma

que deriva de la carga negativa debido a la situación de calle, los puede llevar a “utilizar de manera estratégica sus recursos identitarios” y ocultar su identidad. Por un lado se quieren marcar diferencias y poner distancias con el otro, incluso se dan algunas prácticas de ‘encubrimiento’, negando la relación con el refugio y refiriéndose a los que están en su misma situación como ‘los otros’. (ibíd.).

En parte, podemos identificar este proceso en la preocupación de Carlos respecto a la necesidad de diferenciarse de *la gente de los refugios*. Sin embargo, esto se ve trastocado a raíz de la participación en Urbano, pues, en palabras de Carlos:

Si me pasan a uno u otro refugio no me importa, gente que en el refugio o en la calle no les doy bola, acá son compañeros a cuidar (...) Si no existiera Urbano, yo creo que en este momento estaría colgado en cualquier sustancia. O de un árbol. Fíjate, tengo al Mides para un lugar donde quedarme a dormir, una comida por día, no hay trabajo, viviría con la cabeza quemada todo el tiempo (Entrevista personal, 23/5/17)

Si ponemos en relación cómo Carlos significa su experiencia en un escenario como la emergencia de un “otro yo”, al tiempo que un motivo por el cual seguir desarrollándose, vemos que la mediación de esta política influye positivamente en la posibilidad de proyectarse. Si estas personas, en general, suelen vivir una temporalidad repetitiva, en donde “no se plantea un yo futuro (y) el deseo queda atrapado en un circuito de repetición estereotipada” (Pérez Fernández, 2008: 6), la mediación de esta política estaría transformando esa experiencia, y participaría en la emergencia de otra vivencia del tiempo.

De hecho, salir a ese “afuera” desde la creatividad artística y lo colectivo, es ser o adquirir “otro yo”. Y ese “otro yo” es el resultado de una relación compleja entre lo que perciben los otros y la autopercepción. En términos subjetivos, no es lo mismo ser reconocido por otros como un problema social, que como un artista, o como parte de un colectivo artístico. Esta inversión trastoca también los sentidos de asistido y asistente. En estas instancias, a diferencia de buena parte de su trayectoria, el que asiste a los espectáculos es un público a quien el o los artistas *brindan* su arte. Asimismo, ser percibido como artista o productor cultural tiene una legitimidad social y un *estatus moral* (Goffman, 2006) bastante mayor que, por ejemplo, estar identificado como “persona en situación de calle”.

En el caso de Marisa podemos ver cómo sus experiencias enlazan con procesos de reconocimiento y la visibilización. Esta participante tiene 35 años, su nivel educativo es medio-alto, terminó de cursar recientemente sus estudios secundarios y está empezando estudios terciarios como profesora de historia. Duerme en un refugio del MIDES, es transexual y proviene de una familia de clase baja. Marisa señalaba:

Urbano me abrió la cabeza hacer muchas cosas que no hacía. También me sirve para mi proceso de visibilización, como trans. Me ayuda a exponerme, a relacionarme, porque yo sino soy muy antisocial. (Entrevista personal, 14/9/17).

Marisa caracteriza a Urbano como un “espacio muy tolerante, un espacio diverso y abierto, democrático”, que contrapone con otros: por un lado su participación en el Centro Cultural España (CCE), la única experiencia previa que reconoce en el ámbito artístico cultural y la califica como “horrible”. Por el otro, aparece la experiencia en el refugio como dispositivo en oposición, construido en el discurso como un otro radical de esta política cultural, así:

Acá (en Urbano) no hay un dispositivo de control o normativo para que vos te vayás. En los refugios crean normas para que vos te vayás. Esa es la gran diferencia. Urbano no está centrado en el control. No es el panóptico. Acá sos libre, más libre. A mí nunca me censuraron por expresar algo. (Entrevista personal, 14/9/17)

También Marisa valora las instancias de muestra, eventos, y presentaciones:

Me encanta ir a los eventos, museos, la radio Vilardevoz, otros espacios, porque estos espacios tienden a visibilizarnos, somos gente de la calle pero hacemos cosas, sirve para desmitificar prejuicios, que independientemente de cómo estés uno puede crear (Entrevista personal, 14/9/17)

Quisiera detenerme un momento en *somos gente de la calle pero hacemos cosas*, pues la oposición que implica el “pero” se torna importante. Según mi lectura, hay una intención de que la identificación con “productor cultural/ artista” se imponga por sobre la de “gente de la calle” en términos de lo que ven o pueden ver los otros, el público. Sin embargo, para otros actores la categoría “situación de calle” tiene un alcance mayor y determinante respecto de otras prácticas. Así, las pocas veces que las producciones artísticas de estas personas son reseñadas o recogidas por la prensa aparecen en secciones como “sociedad” y “sociales” en tanto la sección “cultura” permanece aún reservada a otros sectores.

Al estudiar el problema de la *desviación*, Becker (2014) nos dice que su primera inquietud fue abordar lo que sintetiza un personaje de Lessing cuando dice que no le molesta que otros piensen o digan que es esquizofrénica, lo que le molesta es que piensen que eso es *lo único que ella es*. En ese sentido, Becker encuentra que el estatus del desaviado se impone por sobre otros estatus que pueda tener un individuo. De igual modo, en este caso la categoría situación de calle parecería imponerse sobre otros estatus que pudiera tener un individuo, como el de productor cultural. Sin embargo, las personas no parecen tener la motivación de reivindicar o identificarse con “una cultura” asociada a esa categoría, sino la motivación contraria. En una línea similar, Gabriela Wald (2017), en su estudio sobre experiencias de participación de jóvenes provenientes de los sectores populares en Orquestas juveniles, señalaba que muchos vivenciaban esta experiencia como una plataforma desde la que *mostrar o demostrar* que no formaban parte de los jóvenes “de la calle” y esto les permite diferenciarse de los relatos estigmatizantes que circulan en torno a ellos.

En la entrevista con Sara,³² quien tenía 82 años, era jubilada, vivía en una casa en el centro de Montevideo y no había finalizado sus estudios secundarios, las presentaciones públicas son el primer tema que aborda, sin que yo haga ninguna intervención. Apenas nos acomodamos en las sillas me dice: “tengo que contarte de la presentación del sábado”. Estar sobre un escenario mostrando un trabajo es significativo en varios sentidos, por lo que intento indagar en las sensaciones y significados que ella da a esas experiencias. Sara dice: “A mí me deja, no sé si es falso, a mí me deja una emoción, una alegría, como que estoy haciendo algo bien, pero capaz que es falso, capaz que yo misma me equivoco” (Entrevista personal, 14/9/17). Me llama la atención la manera en que utiliza la palabra falso, y le pido que me explique qué quiere decir con eso: “Como yo vivo sola y con angustia y pienso que todo lo que hice en mi vida está mal, pienso que eso que siento puede ser falso” (ibíd.). Luego dice que valora más el silencio con el que es escuchada que los aplausos y comparte los pensamientos del después de escena: “Para mí a veces pienso qué bien que leí, otras ay qué horrible, o qué mal que estuve, pero después digo pero si me estaban aplaudiendo no estuve tan mal” (Entrevista personal, 14/9/17). Aquí se puede ver nuevamente la importancia del reconocimiento del público, los efectos que tiene en la autoestima y la autoconfianza, y cómo esto se procesa en relación a un sentimiento sostenido de desvalorización. En este sentido, Laura, la docente del taller de teatro en que Sara participa, señalaba en un informe que:

Uno de los primeros momentos (2013) que los participantes siempre traen es cuando fuimos a la rambla a realizar una pequeña intervención, trabajando con máscaras. Fue muy fuerte observar lo que sucedía en el espacio público, la máscara permitía ser otros que eran mirados y aplaudidos quizás por las mismas personas que en la cotidianeidad cruzan la calle hacia el otro lado. (Informe de evaluación, 2015)

5.4. La creación y el gusto como actividad y descubrimiento

Roberto explica que su participación en los talleres significó: “mucho crecimiento personal y conocimiento a nivel general: me llevó a que me guste la pintura, el stencil, a pensar más, ver otras propuestas”. El gusto, el placer, la creatividad y la ampliación de posibilidades conforman el núcleo principal de la valoración que realiza. Surge la idea de transformación en términos de crecimiento, apertura y descubrimiento: “Mi mente se ha abierto mucho a otras posibilidades”, “tengo herramientas que adquirí acá que las puedo volcar dentro y fuera de Urbano” (Entrevista personal, 23/5/17).

³² Sara falleció en el 2017.

Podemos ver que el gusto se adquiere y conforma en relación con esta nueva práctica (“me llevó a que me guste”) y al mismo tiempo se traduce en un “darse cuenta” como movimiento subjetivo posibilitado en la experiencia de los talleres, que habilita a pensarse desde la potencialidad, el *poder hacer*. Recordando su colaboración en el armado de una escenografía para una obra producida por el taller de teatro, este participante comenta: “Ahí *me di cuenta que tengo potencial*, que tengo potencial para más. Justamente *al hacer eso me di cuenta que tengo potencial*. Me di cuenta que tenía *eso adentro*” (Entrevista personal, 23/5/17, subrayado propio). Los subrayados apuntan en esta dirección: parecería que la práctica, el hacer, es referido como mediador en un proceso de descubrimiento de sí, algo que se tenía (“adentro”) y que hasta el momento permanecía desconocido o ignorado.

Si el gusto se descubre, se desarrolla en la práctica, y es socialmente adquirido, podemos pensar que no remite simplemente a una disposición previa. Aun considerando la estructuración social que puede subyacer a las elecciones individuales, estos casos nos permiten pensar al gusto como aquello que se desarrolla al estar en contacto con la práctica cultural, y que no aparece absolutamente condicionado por el proceso de socialización previo (Becker, 2009b; Aliano y Moguillasnky, 2017). Más adelante veremos, no obstante, que existen algunas disposiciones previas que nos ayudan a comprender las diferentes maneras de habitar este centro.

La percepción del “descubrimiento” vuelve a reiterarse, con variantes, en el relato de Marisa. Cuando habla del taller literario, dice que en él: “*descubrí una veta, descubrí que yo puedo escribir*”, nuevamente el descubrimiento de una posibilidad que a su vez trasciende al espacio físico donde tuvo origen: “puedo escribir por fuera del taller, como ahora”. Acto seguido me lee un poema que tiene en el bolsillo. En su visión: “Lo creativo *sirve para darte cuenta de que tenés la capacidad* de crear y ser consciente de eso” (Entrevista personal, 14/9/17, subrayado propio).

Marisa nos habla de lo que implica para ella el acto de escribir: “Te lleva a un estado, de felicidad, de placer, yo cuando escribo me siento bien”. Entonces intento profundizar acerca de si encuentra algún rasgo distintivo en ese bienestar y placer asociado a la creatividad, ella señala: “El bienestar de crear es bien diferente, te llena el espíritu y te sube la autoestima, es un pequeño antidepresivo, o un reemplazo...”. Aquí volvemos a

encontrar sentidos asociados al placer de crear, el bienestar y las repercusiones de estos sentimientos en la autoestima.

Al intentar describir su experiencia con el taller, Sara señalaba:

Me está entrando otra cosa, me está entrando...me está entrando una compañía. (...) Haciendo teatro yo me trato de compenetrar, con mucha voluntad. Me llega. Me llega. Me llega muy adentro. Me conmueve. (Entrevista personal, 14/9/17)

En este punto, resulta interesante que la conmoción asociada al proceso artístico, para la cual las palabras parecen no alcanzar (en este momento de la entrevista Sara hace gestos como tocarse el pecho, suspirar, etcétera), aparece vinculada a una “compañía” a nivel interno.

De esta manera podemos ver que la práctica cultural genera o habilita procesos subjetivos donde se destacan las sensaciones de placer, de bienestar y satisfacción. Coincidimos con Aliano y Moguillasnky (2017) cuando señalan que los efectos subjetivos que se generan en contacto con las prácticas culturales (ya sea desde su consumo o desde su producción, ambos entendidos como actividades) son difícilmente comprensibles a la luz de teorías como la bourdiana, cuando postulan la búsqueda de la distinción como una lógica omnipresente en el consumo cultural (2017: 112).

5.5. Relacionamientos diferenciados

Por un lado, podríamos pensar que existe un conjunto de elementos en la vida cotidiana de estas personas que influyen en sus formas de habitar el espacio. Elementos como el desempleo, la situación de calle, que obligan a muchos individuos a buscar qué hacer hasta el horario de apertura del refugio (sobre las 18 horas), por citar algunos, configurarían ciertas predisposiciones en este sentido. A diferencia de, por ejemplo, un centro cultural “de clase media” donde las personas irían a realizar específicamente un taller en base a sus intereses previos, en horarios a contra turno de los laborales, entre otros factores. En palabras del docente de cine: “los participantes acuden a Urbano y no a un taller de cine” (Informe del taller de cine, 2015). Si bien esto es cierto en términos generales, las entrevistas realizadas agregarían otra dimensión: la relación previa con las actividades artístico culturales. Añadir esta variable podría ayudarnos a comprender por qué personas que ya se consideraban artistas (músicos, escritores), no suelen habitar de

la misma manera que otros, cuyos contactos previos con las prácticas artísticas han sido menores o inexistentes. Es en estos últimos en donde vemos una mayor disposición para realizar más talleres, o bien acudir al centro, en toda su oferta, y no a un taller en especial. Tal como señalábamos en el caso de Roberto, parecería haber una diferencia entre quienes dicen “acá conocí lo que me gustaba” y quienes tenían un conjunto de gustos, demandas e intereses formados. Al mismo tiempo, podemos ver que una vez “descubierto” ese interés, es posible encontrar dos grandes alternativas: seguir profundizando en esa línea, caso de Roberto, u optar por la integración de las prácticas. Esta vía es la que sigue Carlos, pues, según explica:

Hay mucha gente que paga mucho dinero para conseguir espacios como este, talleres literarios, de pintura, acá tengo todo eso en un solo espacio y son actividades que las puedo integrar (...) Acá puedo integrar conocimientos: estoy haciendo un trabajo corporal muy interesante, para mi edad estoy muy bien, mejor que muchos más jóvenes, consumidores problemáticos o no. Siento que tengo un cuerpo ágil, con una mente despierta, buscando mi próximo límite. Para mí es un espacio de investigación y desarrollo, que son complementarios, acá tengo que investigar sobre mi cuerpo, y desarrollar sus posibilidades, tengo que investigar con materiales, desarrollar una idea con ellos (Entrevista personal, 23/5/17).

Este también parece ser el caso de Sara quien al respecto de su experiencia con los talleres, señala:

- . Yo nunca en mi vida leí un libro nunca en mi vida leí, hice de todo en mi vida pero ahora estoy metida en un taller literario donde aprendo palabras que yo nunca conocí. (...)En el taller de escribir escribo, yo no tengo nada de preparación, escribo cualquier bolazo, Walter siempre dice que está bien. (Entrevista personal, 14/9/17).

En estas intervenciones podemos ver de qué manera “no tener nada de preparación” estaría habilitando un modo particular de relacionamiento con estas prácticas. El caso contrario lo encarna Rubén. Este participante tiene 40 años, y está en situación de calle crónica, presenta trastornos psíquicos severos. Sus estados de ánimo son sumamente variables, fluctuantes entre la euforia o la manía a la depresión y el aislamiento, con episodios delirantes recurrentes, manifestaciones de agresividad, cambios de humor, de opinión, etcétera. Al momento de hacer la entrevista, Rubén estaba notoriamente sedado por la medicación, lo que en general ocurría luego de algún episodio asociado con sus patologías psíquicas.³³ Es un participante que tiene una demanda y un interés anterior: la

³³ El estado de Rubén complejizó la entrevista, haciendo que por momentos se exaltara, perdiera el hilo de sus ideas, y por breves períodos creí ver ideas paranoicas o con aspectos delirantes. Enfrentarse a un

música. Hacía música antes de participar en Urbano y desea un espacio para seguir desarrollándose en este plano. Ejemplo de esto es que abandona el taller de coro, porque pasa por un período de trabajo en torno a géneros musicales que no le interesan o le molestan, como la murga. Se trata de un participante que se visualiza a sí mismo como un artista: “Acá puedo proyectar algo, *yo soy músico*, quiero tocar, quiero grabar un video clip con Jorge, quiero telonear a Ana Prada, quiero grabar en la Usina” (entrevista personal, 17/8/17, subrayado propio).

La mención a la Usina es interesante porque nos remite al análisis respecto del “tallerear o no tallerear”, que presentamos en el capítulo anterior. En este sentido, Rubén dice:

No me gustan los talleres. Estuve en todos, me fui de todos. Porque no soporto. No soporto estar con la gente, por ejemplo que Armando esté hablando media hora “porque yo yo yo yo yo”, hay que escucharlo, eso me embola. Está todo bien, pero me embola, me aburre. Me aburre estar en un grupo y que salga siempre “yo, yo, yo”. Me gusta lo que hacen y lo respeto. Respeto lo que producen pero no aguanto estar en ningún tipo de grupo (Entrevista personal, 17/8/17).

La reflexión acerca de su relación con los talleres tiene distintas dimensiones: por un lado una caracterización de sí como alguien que no tolera el trabajo grupal, vinculado a esto un rechazo hacia la figura de la coordinación entendida como una jerarquía (“quiero un espacio sin jerarquías sin coordinación. Yo no aguanto las jerarquías por eso estoy donde estoy”); y por último la idea de que un artista necesita espacios de libertad y autonomía no coercitivos. En esta última línea aparecen las siguientes apreciaciones:

No hay que coartar la libertad de un artista. A veces me siento coartado. Pero capaz es un problema mío. Todo está muy estructurado (...) Urbano está bueno porque viene un ilustre desconocido como yo o un ilustre zaparrastroso como yo y puede hacer arte. Pero desde mi psiquis es difícil hacer algo con otras psiquis (...) Yo tengo cosas en la cabeza que si puedo grabar, plasmar, son cosas que quizá le pueden gustar a la gente, pero acá me siento un poco coartado, como que todo tiene que ser grupal ¿por qué todo tiene que ser grupal? (Entrevista personal, 17/8/17).

La relación que Rubén describe con estas prácticas en tanto artista se relaciona con lo que veíamos acerca de la discusión entre intereses artísticos y comunitarios. Vemos un

discurso de estas características es un desafío personal y profesional que moviliza dimensiones éticas y me enfrenta a mis propios límites. La entrevista duró cerca de dos horas y me implicó agudizar la escucha y encontrar elementos a los que volver una y otra vez, tuve que ser flexible entre cortar en seco un discurso que se me aparecía como una puerta hacia el delirio, y dejar hablar largo rato sin entender, para ver si aparecían elementos de los que agarrarme y hacer avanzar la conversación.

participante (que no es un caso excepcional) que define sus intereses desde conceptos como libertad, originalidad y belleza, caros al mundo del arte. En otro momento de la entrevista Rubén expresaba: “Quiero hacer cosas nuevas ir a más y aportar a la belleza (...) Hacer algo nuevo, trabajar con otros músicos, proyectar cosas en lo audiovisual”. En esta expresión se matiza lo anterior respecto a los grupos: aquí hay unos “otros” con quienes sería deseable trabajar, cuyo diferencial es que también son artistas, músicos en este caso.

En el marco de Urbano tienen lugar espacios de creación, investigación y producción individual, libre, por fuera del espacio “estructurado” del taller. Estos son los ámbitos que Rubén recuerda y trae a la conversación como los más valorados. Sin embargo, cabe decir que se trata de espacios que difícilmente se sostienen en el tiempo, por la discontinuidad de los propios participantes, cuando los procesos se extienden o los acuerdos son complejos de alcanzar. Seguramente, el caso de Rubén, como él mismo lo expresa, se acercaría al tipo de participación que prevé el programa Usinas.

5.6. Vivir en una casa con espejos: el cine y la autorrepresentación

El taller de cine es un espacio privilegiado para analizar cómo se generan imágenes y representaciones de sí en la mediación de estas políticas culturales. Los estudios sobre el lenguaje audiovisual han enfatizado el rol que juegan las imágenes en procesos de visibilización o invisibilización de ciertos grupos sociales, en la reproducción de estigmas y en la construcción de metáforas de la desigualdad social (Moguillansky, 2014: 149). En efecto, para desarticular “las redes de producción y reproducción de las desigualdades” necesitamos de la crítica a “los relatos, los argumentos e imágenes que las justifican y naturalizan a través de estereotipos que estigmatizan” (ibíd.: 162). En esta línea, interesa referir a lo ocurrido en el armado de un documental sobre la vida de personas en situación de calle, idea que surgió de dos participantes del taller de cine. En las primeras instancias de preparación, se discutieron las imágenes y los términos con que esta población percibe ser caracterizada por otros. Las palabras que surgieron fueron: ignorantes/ somos números/ atorrantes/ vagos/ drogadictos/ marginales/ pobres/ muertos de hambre/ inadaptados/ mugrientos/ delincuentes/ incapaces/ pichis. En el taller de cine se habilita la posibilidad de deconstruir estas imágenes y generar otras.

Eduardo (participante que tiene 42 años, nivel educativo universitario y vive en una casa de cuidados psiquiátricos de gestión privada), a la hora de explicarme sus vivencias en Urbano, echa mano a una metáfora particularmente ilustrativa en relación con el espejo: “acá encontré la posibilidad de esa cosa que te da el verte, es la diferencia entre vivir en una casa con espejos y una casa sin espejos” (Entrevista personal, 17/8/17).

Eduardo es un asiduo participante del taller de cine, por lo que propongo poner en relación la intervención que realiza con las reflexiones del docente del taller:

En la evaluación final del año pasado problematizaba la enseñanza misma de la realización cinematográfica, sus dificultades, pero sobre todo su función en el marco de un proyecto cultural y social (¿político?) como Urbano. La cuestión de la participación rondaba todas las evaluaciones y era tema de conversaciones en todas las reuniones de equipo. La participación como entrada misma a los espacios de taller, como entrada con continuidad y como participación real dentro del espacio. En el taller había logrado una cierta continuidad a través del formato de documentales biográficos de los partícipes, pero me quedaba en el tintero qué hacer con los que entraban y sólo se sentaban, no agarraban la cámara, no opinaban. Eran como sombras o fantasmas en el salón, de las que sólo me percataba al inicio del taller y cuando evaluaba. El objetivo inicial de este año fue trabajar la ficción en detrimento del formato documental. Mi propuesta pasaba por introducir conflictos y filmarlos. Esto le dio mucho énfasis a la cuestión actoral, por lo cual fui mostrando algunos ejemplos en películas, sobre el uso del cuerpo y cómo transmitir emociones. Inicialmente funcionó de forma un poco discontinua. Es que las posibilidades de actuar o inventar un conflicto requieren algunas condiciones mínimas. Hubo momentos que participaron de las realizaciones personas que no podían pasar de una situación X a una Y. El rendimiento del taller está atado a las personas que participen, a sus posibilidades. (...) Durante varios meses el taller fue muy discontinuo. En una de las evaluaciones apunté que vivía en crisis por su constante estado de excepción. Esto obligaba a estar preparado para improvisar en el momento, porque las propuestas llevadas adelante se hacían inviables. Por momentos el taller se volvía denso. Apenas dictaba una hora y poco de taller, luego pasaba una película corta. Las diferencias intelectuales entre los participantes hacían que unos estorbaran a otros y que estos dejaran de venir. La inclusión acababa excluyendo, y la participación incondicional estaba por encima del desarrollo estético-cultural. Me propuse dividir el taller en dos, la primera hora dar un taller general, luego poner una película y en paralelo trabajar con aquellos que quisieran y pudieran avanzar más. Ahí radicaba mi idea de hacer un cortometraje, con un director que se apropiara, que hiciera su obra, algo ambicioso que requería todo un proceso. En eso nos encaminamos con Mario, Alejandro y Leo. Alejandro se retiró en apenas una semana, luego el proyecto pasó a manos de Gastón y poco tiempo después Leo dejó de asistir a Urbano. El proyecto quedó trunco. Era demasiado ambicioso. ¿Alguien asiste a mi taller o a Urbano que quiera dirigir un corto? ¿Hacer una película? A partir de mediados de año, con el ingreso al taller de un grupo de gente bastante joven, la metodología de trabajo fue surgiendo casi de forma espontánea. Preguntar quién quiere actuar y con el conjunto de todos los participantes inventar un par de personajes y una historia (un objetivo, un conflicto, un problema) que luego debemos volver visual, poner en acciones. En seguida actuar, ir corrigiendo las actuaciones en el momento, como co-dirigiendo entre todos. En la clase siguiente, ver lo filmado ya editado, verlo detenidamente, criticarlo, aplaudir lo que está bien y ver cómo se puede mejorar. Este método tan simple dio frutos que me eran completamente impredecibles. En primer lugar solucionó todos los problemas relacionados a la participación. Mis talleres llegaron a tener 20 participantes,

promediando siempre entre 12 y 15. El que actuaba un día volvía al siguiente encuentro para verse a sí mismo, a veces invitaba a alguien para que lo viera y esa persona ya se quedaba a participar del taller. ¡Me encontré con gente que venía porque le había recomendado el taller! Arrancar la clase mirando el video filmado en la sesión anterior, y que se aplaudiera la actuación de los participantes, motivaba mucho la participación. Acabaron pidiendo para actuar – y actuando – incluso aquellos que pocas veces emitían palabra alguna. Finalmente, la creación en conjunto de las historias, fomentaba eso que tantas veces era problemático: el diálogo entre los participantes. A su vez, el visionado y evaluación del material hacía que quienes habían actuado pasaran por un proceso de auto-evaluación y auto-crítica, y se sometían al juicio directo de sus compañeros. Esta instancia de evaluación continua, es muy difícil de sostener en los espacios estándar de cine y actuación. Sin embargo acá funcionó a la perfección. Al preguntar qué pretendían del taller para el año siguiente, algunos dijeron que querían que siguiera tal cuál era. La metodología de trabajo fue el hito del taller. Este período coincide con el de mayor heterogeneidad del grupo. Hubo integración de jóvenes y adultos, hombres, mujeres y chicas trans, hetero y homosexuales. Afrodescendientes. (Informe del docente del taller de cine, 2016, material cedido por él)

¿Qué es dar un taller de cine en este contexto? ¿La enseñanza de los planos, el montaje, la historia, el manejo de la cámara? Según relata este docente, esa era su concepción antes de iniciar el taller en Urbano. En su reflexión posterior da cuenta de cómo actuaba en él una noción del cine reducida a los planos, una noción plana del cine:

Desde esa concepción del cine las películas se hacen en proceso largos, con figuras destacadísimas que son los directores, con un orden pre establecido, gestando primero el guión, después un guión técnico, luego rodaje y finalmente post producción. Ese es el taller de cine que espera una persona que acude a un taller de cine, y por eso yo planteaba como objetivo a largo plazo el filmar un cortometraje. Pero los participantes de Urbano acuden a Urbano, y no a un taller de cine. (ibíd.)

En el relato de Ricardo observamos que los participantes parecerían estar más interesados en verse en pantalla (*esa cosa que te da el verte*, para ponerlo en palabras de Eduardo), que en saber cómo se pliega un plano con el siguiente. El *reconocimiento* que se genera al mirarse y ser visto en ese otro rol resultó clave para la consolidación del taller. Si en un momento la creación y la filmación de un cortometraje fue calificada de excesivamente ambiciosa, en esta modalidad, podríamos decir, se filmaba un corto por clase. Este viraje, según reflexiona el docente, no se traduce en descartar la especificidad del lenguaje cinematográfico, porque en el taller se trabaja con el uso de las imágenes, la interpretación y composición:

Hay que mostrar visualmente que tal personaje quiere tal o cual cosa, se siente de esta o aquella manera. Luego, el visionado. A diferencia del teatro o de la literatura, ellos se ven en una pantalla, descubren no sólo cómo actúan, sino cómo caminan, se mueven, se ríen; cómo se ven alegres o tristes. (ibíd.)

En otras palabras, se reconocen.

Este proceso da cuenta de un descubrimiento de sí y de los otros, en un espacio mediado por la construcción de historias visuales en común. Esto nos lleva a pensar —señala el docente en su informe— que al debate sobre los derechos culturales podría añadirse la dimensión de la autorrepresentación, pensándola como el derecho a la imagen. Así entendida, esta autorrepresentación connota el doble sentido, estético y político, de la noción de representación. Esa representación de sí como “actores” involucra el lenguaje audiovisual como mediador de transformaciones subjetivas e intersubjetivas.

En síntesis, la participación en programas artístico culturales está imbricada con las construcciones identitarias que hacen sus destinatarios (Wald, 2017). También para el caso del programa Urbano podemos observar que la participación en esta política incide en la capacidad de erigir un “nosotros” y construir representaciones individuales y colectivas distintas al estigma y la desvalorización con que se caracteriza a estas personas en otros ámbitos (en palabras de Marisa: sirven para desmitificar prejuicios). Asimismo, este “nosotros” se construye en el marco de una experiencia estética y es mediado por ella (ibíd.)

5.7. ¿Sinergia u obstrucción entre políticas?

Ahora bien ¿es posible que la mediación de las políticas culturales tenga efectos negativos? Este podría ser el caso de Claudio, un participante de 65 años para quien publicar un libro de poesía, a raíz de su participación en el centro cultural, aceleró un proceso de deterioro psíquico. Se trata de un participante que permaneció preso durante diez años, y al salir de la cárcel no consigue reinsertarse al mercado laboral, por lo que acude a los refugios. Proveniente de una familia de clase media, Claudio había finalizado sus estudios como profesor de literatura, y se desarrolla como escritor. Cuando llega al centro Urbano, desde el taller literario surge la mediación para que pueda editar un libro de poesía que llevaba consigo, mecanografiado, desde hacía mucho tiempo. Luego de que se publica el libro, Claudio, quien ya padecía un trastorno psíquico severo, muestra claros signos de depresión y su deterioro es cada vez más rápido.

Aunque el proceso de Claudio no es un caso aislado, es muy difícil encontrar herramientas analíticas para abordar estas situaciones, cuando no ocurre el bienestar supuestamente asociado a estas prácticas. Desde los gestores de la política cultural, esto podría traducirse en una resistencia a enfrentar cierto fracaso, difícil de asumir para los trabajadores, aun cuando en otros planos se consigne como logro (la publicación de ese libro aparece en un informe del Ministerio de Educación y Cultura como logro de las políticas de Ciudadanía Cultural).

En los trabajos sobre identidad, dice Martuccelli, “lo que más impacta es la ausencia de lenguajes para dar cuenta de las desilusiones identitarias, en verdad, de las implosiones identitarias” (2007a: 60) El autor refiere al proceso en el cual un individuo descubre, en el momento en que se le “reconoce su identidad”, que esta se diluye. Se trata de situaciones que suceden con mayor frecuencia de lo que estamos dispuestos a reconocer. En la perspectiva de este sociólogo:

El reconocimiento público de una identidad se traduce, muchas veces, por una pérdida identitaria a nivel personal. Largo tiempo definidos por una tensión, una lucha, una resistencia a una mirada que los niega, el reconocimiento puede traer consigo una depresión identitaria. (2007a: 61).³⁴

En el ámbito que estamos abordando, y si pensamos que el contacto con estas políticas tiene efectos profundos en la subjetividad de las personas, es posible apreciar que muchas veces se produce un desacople entre las experiencias que los individuos van generando en estos contextos y las que introyectan en el contacto con otros dispositivos como los refugios, hospitales psiquiátricos o cárceles.

Volviendo a la reflexión inicial de Carlos: en tanto las interacciones con otras instituciones le devuelven la imagen de “problema social” o “número”, en contacto con programas como Urbano emerge la autopercepción como un ser humano, un artista o un creador: ¿cómo conviven en esta persona las distintas representaciones de sí? Esto nos abre paso a preguntarnos por los efectos subjetivos que genera el desacople entre las políticas sociales y culturales.

³⁴ Aquí el autor proporciona un ejemplo: “Imposible en este contexto no hacer referencia a la obra de uno de los más grandes escritores caribeños, premio Nóbel hace unos años, Naipul, quien describe muy bien este proceso. En su testimonio señala como durante mucho tiempo su vida estuvo marcada por el color de su piel, puesto que vivía en una sociedad donde la piel negra era un atributo permanente, y cuál no sería su sorpresa cuando en uno de sus viajes en Brasil descubrió, tal vez no necesariamente la ausencia de racismo, pero otra visibilidad de su color de piel, y sobre todo, una indiferencia hacia él. La experiencia fue inmediata: se sintió asaltado por un fuerte sentimiento de pérdida identitaria. Es decir: al sentirse “reconocido” como negro, percibía que perdía todo aquello que lo hacía diferente” (ibid.).

Como hemos dicho, la presencia de los dispositivos públicos de asistencia social (especialmente en materia de vivienda) y sanitaria (especialmente en salud mental) es central en el relato que hacen de sus vidas los participantes. En general, las caracterizaciones de este otro dispositivo (Urbano) aparecen en sus representaciones contradiciendo u oponiéndose a los primeros. Como veíamos con Marisa, si en los refugios *crean normas para que vos te vayas*, en Urbano *nunca me censuraron por expresar algo*. O bien como lo plantea Rubén:

Urbano no es un lugar para quejarse, es un lugar para crear arte. Crear arte. Para eso existe. ¿No es para eso? ¿O es para el asistencialismo barato que hace el Mides? Urbano se tiene que diferenciar de eso. Siempre se diferenció... Bueno, no siempre, en el tiempo que se pudo todo, cuando iban a comer y dormir, ahí se desvirtuó todo, ahora está de otra forma, no viene la gente a bañarse o a dormir, viene la gente a hacer cosas (Entrevista personal, 17/8/17).

Ferreño (2014), analizando un programa cultural de orquestas dirigido a niños de barrios empobrecidos, se pregunta ¿qué implica para un niño adquirir, decodificar, una serie de competencias de un mundo al cual no pertenece ni pertenecerá mañana? ¿Cómo se procesa la adquisición de este “derecho cultural” en un contexto de desigualdad?

Percibirse como productor cultural y, al mismo tiempo, tramitar esta nueva representación en una vida cotidiana signada por el estigma y la vulnerabilidad, se transforma en un desafío cotidiano para estas personas. Como vimos, algunos técnicos señalan que si bien es posible apreciar transformaciones profundas en el ánimo de los participantes, es igualmente cierto que muchos procesos se frustran. De esta forma, está claro que el ejercicio de los derechos culturales, que conlleva una idea de universalidad, tiene lugar sin embargo en un contexto muy particular.

Si bien el centro Urbano trabaja en coordinación y articulación continua con el sistema de refugios, organizando actividades en común, direccionando y acompañando distintas necesidades, tanto para los participantes más asiduos como para los trabajadores, existen algunas tensiones en este vínculo que responden a lógicas de trabajo diferenciadas. Según comentaba el trabajador social de Urbano:

Yo no sé si... esto ya es más una pregunta, si tiene tanto que ver con una concepción de cultura y/o arte, o de sujeto. Creo que la segunda, pero también puede ser una deformación profesional. Como cuando vos preguntaste por la metodología y yo fui derecho a cómo vemos a las personas, porque yo de verdad creo que ahí es donde están las diferencias. Y estoy de acuerdo no tiene tanto que ver con lo técnico, sino con lo político, pero ahí es donde está la diferencia (Entrevista personal, 17/8/17).

En la conversación con el trabajador social, le propongo pensar qué sucedería con estas tensiones en el caso hipotético de que Urbano fuera ya no un centro cultural sino, por ejemplo, educativo. Entonces, mi entrevistado imagina una conversación entre ese centro educativo y el refugio donde duerme un participante:

Le diríamos “no, mirá, mañana, porque como están estudiando queremos que vayan al museo de antropología, y es de noche, entonces vengo a decirles que capaz mañana llegan más tarde”. Ya tendríamos flor de problema. Y no tiene que ver con la concepción artística o si es valioso, porque terminar la escuela o los estudios está bastante aceptado socialmente que es bastante valioso. Pero hay una concepción desde el sujeto y desde dispositivos controladores totalmente, que hacen a que bueno “no, eso no se encuadra con lo que nosotros queremos de este otro, que es que llegue a tal hora, se vaya a tal otra, haga tal cosa, la otra, cumpla con estos procedimientos”. Hay un choque ahí en la lógica del dispositivo por sobre el sujeto y en realidad nosotros trabajamos desde otro lugar (ibid.).

En este sentido, aunque el horario del centro cultural articula con el de los refugios (al funcionar a contra-turno), no se puede desconocer que la mayoría de los eventos culturales de la ciudad (obras, muestras, recitales, etcétera) suceden entre la tarde y la noche. La tensión entre el técnico que tiene el cometido de facilitar el “acceso” a los eventos y el que, del otro lado, tiene que responder a los horarios del refugio, termina produciendo una mutua obstrucción entre políticas.

Si admitiéramos que estos procesos que se inician en el centro cultural terminan frustrándose, deberíamos preguntarnos si este fracaso está vinculado a un desencuentro entre distintas concepciones de política cultural en el trabajo con poblaciones vulneradas o bien al desacople generado entre las distintas políticas y dispositivos que atraviesan la vida cotidiana de estas personas.

Veámos anteriormente el caso de la Usina cultural en la cárcel de Paysandú, cuyo fracaso, ciertamente, no se puede leer como el resultado de trabajar con una concepción errada o vetusta de cultura. Antes bien, responde a una contradicción irresoluble entre dispositivos, y esa contradicción tiene impactos profundos —a menudo desconocidos o desatendidos— tanto en la subjetividad de los participantes como en la de los técnicos, que en este punto quedan presos por igual de una contradicción que excede su agencia resolver.

Las preguntas que se abren, a partir de unos pocos casos, complejizan los términos del debate acerca de las nuevas políticas culturales, y nos ayudan a redimensionar todo lo que se pone en juego cuando “garantizamos los derechos culturales”.

Creemos que a partir de este caso hemos podido contribuir a entender la manera en que la política cultural adquiere sentidos existenciales, en la medida que:

El enorme sentido que la política cultural adquiere hoy en día, se da, entonces, no solo desde su constitución gradual como un “recurso” de lo social y lo político, sino también desde su constitución cada vez más explícita como esfera primordial de la construcción de sentido existencial de los sujetos, ante la crisis de las formas de pertenencia. Por lo tanto, la politización del sentido de lo cultural y su inmersión en el campo de lo existencial, se dan simultáneamente. Aunque esto no es nuevo (...) el sentido que adquiere esa movilización en el momento actual, en que se conjugan diversas dimensiones de las crisis de pertenencia, es bastante intenso. (Ochoa, 2003: 94)

Para cerrar, me interesa señalar que la comprensión y el reconocimiento de las diversas y a menudo impredecibles maneras en que lo emocional genera significados en las políticas culturales es un camino que permite por un lado desligarlo de los abordajes utilitaristas o románticos, y por el otro establecer un vínculo entre la interculturalidad y la intersubjetividad, vistos como procesos que se constituyen mutuamente (Ochoa, 2003). Coincidimos con esta autora cuando afirma que las políticas culturales generan espacios de significación del estar en común, en medio de situaciones extremas.

Conclusiones

La relación entre política y cultura se ha transformado sustancialmente en las últimas décadas, y continúa transformándose. Intervenir en materia cultural supone un desafío cotidiano tanto para los gobiernos como para los actores sociales y se presenta como un terreno donde actores diversos y desiguales disputan sentidos: ¿la cultura es un recurso para el desarrollo social? ¿Desarrollar cultura es un fin en sí mismo? ¿Todos los productos culturales valen lo mismo para todos? ¿Quiénes pueden desarrollar cultura y de qué formas? ¿Cómo convive la universalidad de los derechos culturales con el relativismo cultural? ¿Cuáles son los diálogos entre la cuestión social y la cultura?

Esta tesis buscó entender las redes de prácticas y sentidos en torno a algunas de estas preguntas en Uruguay. De esta manera, me centré en comprender las prácticas y representaciones de un conjunto de actores involucrados en políticas culturales orientadas hacia sectores vulnerados y organizaciones sociales, tomando el período 2007 a 2017. En el entendido que estas políticas, de carácter reciente, están conectadas con un contexto transnacional en donde se redefine el vínculo entre cultura y política, en principio realizamos una reconstrucción de las principales derivas que ha tomado la discusión sobre políticas culturales a nivel internacional. Luego nos propusimos entender, en el caso uruguayo, cómo surgieron y qué características tienen las políticas culturales de Ciudadanía Cultural; cuáles son los usos diferenciales del repertorio de nociones asociadas a estas políticas (“cultura”, “política sociocultural”, “arte”, “derechos culturales”, entre otros) por parte de un conjunto de actores diversos (técnicos, coordinadores, directores, docentes) y cómo se relacionan con las acciones que emprenden; cuáles son las características de la interacción entre políticas sociales, políticas culturales y actores societales en este contexto; qué experiencias y significados tienen las políticas culturales para sus destinatarios, entendiéndolas como productoras de subjetividad. De esta manera, a través de una estrategia metodológica que combinó perspectivas provenientes de la antropología y de la sociología para el estudio de políticas públicas, analizamos a la política cultural en tanto formación discursiva, campo cotidiano de trabajo, repertorio de representaciones que entran en convergencia o disputa y mediadora de procesos subjetivos e intersubjetivos. Quisiera ahora proponer

una lectura de las relaciones entre estos abordajes para el caso uruguayo, a partir de lo que este análisis nos permite observar.

En primer término, destacamos que las políticas culturales en el Uruguay efectivamente muestran una renovación importante en el marco del gobierno del Frente Amplio (2005 a la actualidad). En este período se introduce la idea de que las políticas culturales no pueden continuar siendo para artistas o sectores medios únicamente, y contemplan a sectores que habían permanecido totalmente excluidos en cuanto a sus derechos culturales. Asimismo, estas modificaciones tienen lugar en un contexto transnacional y dialogan con él. Uruguay se hace eco en estos años de una transformación global que pasa a concebir la cultura en un sentido ampliado, introduce la noción de derechos culturales, democracia cultural y reconocimiento de la diversidad cultural. En un segundo sentido, los actores entrevistados reconocen explícitamente la influencia de los apoyos económicos de la cooperación internacional en el período, que impulsaron la consolidación de programas como Urbano, Usinas de la cultura o Fábricas, dedicados a promover los derechos culturales de población considerada vulnerable, como vimos en el tercer capítulo. Por otro lado, así como a nivel internacional la discusión por los derechos culturales no está saldada, ya que se discute todavía cuál es el alcance, cómo se garantizan y cuándo se puede decir que están garantizados, también en el ámbito nacional esta noción opera como un marco ambiguo donde los actores desarrollan acciones e ideas diversas que a veces entran, incluso, en mutua contradicción.

Los debates teóricos en torno a las políticas culturales a nivel transnacional —que trabajamos en el segundo capítulo de la tesis— son bien conocidos por los técnicos, docentes, coordinadores y directores de diversos programas de políticas culturales en Uruguay. A su vez, estos debates conceptuales inciden en los diseños y en las decisiones cotidianas de gestión de algunos de estos programas. Este fue el caso, por ejemplo, de la Usina cultural de Paysandú, donde la pregunta acerca de la pertinencia de generar talleres de formación o ayudar a la producción se formulaba en los términos del debate sobre la democracia y la democratización cultural.

La porosidad y ambigüedad de las “fronteras” fue un elemento que caracterizó tanto a la investigación como al conjunto de políticas culturales aquí abordadas. Las fronteras entre la investigadora y los entrevistados estuvieron en cuestión, debido a mi condición de ex trabajadora de uno de los programas estudiados, y los resultados de la

investigación resultan de una coproducción con mis interlocutores, como señalé en el primer capítulo. En esta línea, poner en diálogo mi propia experiencia con la de mis entrevistados me permitió dar cuenta de la multiplicidad de roles y posiciones que ocupan los actores. En este sentido, planteo 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. Asimismo, la elección metodológica de incluir en el análisis una variedad de actores de gestión media y directa mostró que este sector de trabajadores es un punto privilegiado para acceder a la heterogeneidad de representaciones y experiencias que difícilmente se pueden visualizar atendiendo solamente a los responsables políticos de las altas jerarquías institucionales.

Por último, las fronteras del Estado son particularmente borrosas y permeables en el ámbito que estudiamos. Debido a esta pluralidad intrínseca, los debates que involucran a las políticas culturales más tradicionales que operan con una noción de cultura asociada a la producción artística profesional inciden de distintas formas en el conjunto de políticas que trabajan con una noción “ampliada” de cultura. Por ejemplo, la idea de *valor artístico* sigue siendo central en este universo de políticas culturales ampliadas, tal vez porque muchos trabajadores son también artistas o gestores culturales, lo cual los convierte, además, en público de las políticas culturales más tradicionales. Por lo tanto, no hay aquí una separación definitiva ni una superación de un modelo por otro. Tampoco es posible postular una transición de paradigmas respecto de la intervención estatal en materia cultural con énfasis en los derechos culturales de las poblaciones vulneradas, como planteara Canclini (1987). Antes bien, observamos una situación de coexistencia conflictiva de visiones sobre la cultura y las políticas culturales. Tan es así que una misma entidad del gobierno puede estar impulsando simultáneamente políticas de mecenazgo cultural, de democratización cultural, de descentralización o de democracia participativa.

Un aspecto central a lo largo del análisis es la pregunta por el vínculo entre políticas sociales y políticas culturales. Al respecto podemos hacer una lectura en tres niveles. **El primero tiene que ver con los debates conceptuales** en torno a la relación entre cultura, desarrollo, inclusión social, bienestar (explorados en el segundo y cuarto capítulo). Así, entre los distintos actores no hay un acuerdo ni una visión única respecto a las características de la relación entre lo social y lo cultural. Si algunos sostienen que

la cultura es una herramienta para lograr fines y objetivos sociales (como la convivencia pacífica, la rehabilitación psicosocial, etc.), otros señalan que “lo social” podría ser una herramienta para el trabajo cultural, y otros conciben a la cultura como un elemento que favorece una trama simbólica común, compartida e inclusiva. En algunos casos la cultura funcionaría como un recurso (Yúdice, 2002) y pasaría a no tener ningún “en sí mismo”, en otros se discute y se reelabora la noción calidad estética, por ejemplo. En esta tensión los actores desarrollan distintas salidas y síntesis. Algunos identifican a la educación como un espacio legítimo para la formación de *criterio* artístico, otros argumentan que el arte es una práctica que apunta a la construcción de la subjetividad y a la constitución de un sujeto emancipado, en tanto otros señalan que no es tarea de la política pública intervenir en los contenidos de las expresiones culturales de los individuos, y que esta deberá reducir al máximo su mediación, limitándose a facilitar los medios tecnológicos y las infraestructuras para la producción.

Las tensiones entre políticas culturales y sociales pueden revisarse, en un segundo nivel, enfocando la dimensión material de sus articulaciones, en términos de convenios, infraestructuras, gestión compartida de espacios, recursos humanos, entre otros. Muchas de las políticas que analizamos responden a articulaciones entre dos o más instituciones que trabajan con la misma “población objetivo”. Una conclusión importante de nuestro trabajo es que el grado de articulación material entre distintas políticas es clave para entender por qué algunos procesos fracasan y otros tienen éxito. Se trata de un factor que tiene igual o mayor relevancia que los debates en torno a distintas maneras de entender la intervención pública en cultura. Así, en programas como Usinas o Urbano, observamos que las políticas sociales y las culturales siguen lineamientos que terminan por generar una obstrucción mutua. No obstante, también existe una relación entre los debates conceptuales y las formas materiales que toma esta articulación. Este sería el caso de Ciudadanía Cultural que hoy suscita una discusión respecto a qué organismo debería gestionar este tipo de programas. De pasar a la órbita del Ministerio de Desarrollo Social, se cuestiona que abriría una brecha entre “culturas”, donde el MIDES gestionaría una cultura “para pobres” o de “segunda mano”, en tanto la DNC gestionaría políticas culturales para las clases medias.

Por último, **una tercera lectura puede hacerse sobre la tensión entre políticas sociales y culturales desde la perspectiva de las dimensiones subjetivas** de la interacción de técnicos y participantes. Los bloqueos que a veces se producen entre unas

y otras tienen efectos subjetivos tanto en los técnicos como en los participantes. El cierre de la Usina cultural en la cárcel de Paysandú desencadenó sentimientos de angustia, impotencia y frustración en los técnicos que quedan se ven afectados por el desencuentro entre las autoridades del Instituto Nacional de Rehabilitación y la Dirección Nacional de Cultura, como vimos en el tercer capítulo. En el caso de los participantes, vemos que significan su experiencia en el contacto con políticas sociales y con políticas culturales de manera contrastante. La participación en la política cultural está fuertemente ligada a procesos de visibilización social y reelaboración de identidades, como vimos en el capítulo quinto. En algunos relatos observamos que la política cultural modifica sustancialmente la relación que los participantes tienen consigo mismos y con otros próximos, y que esto sucede en el marco de una interacción cotidiana con distintos dispositivos estatales que permean su vida. De esta manera, los participantes que están en situación de calle interaccionan con refugios, centros de asistencia, hospitales, cárceles, políticas de rehabilitación, etc., que inciden en las imágenes de sí que van generando, muchas veces relativas al estigma y la desvalorización. En cambio, la participación en un programa cultural se experimenta de manera opuesta. En palabras de un participante: si en otros sitios es un número, en programas como Urbano es un ser humano. La manera en que los distintos dispositivos producen efectos subjetivos e intersubjetivos es fundamental para entender las derivas de estos procesos, sus alcances, sus logros y sus limitaciones.

*

Quisiera referir brevemente al título de esta tesis: “¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)”. Un título que encierra dos problemas. En primer lugar, quizá ha quedado claro que no hemos buscado responder a esa pregunta. Antes bien, esta investigación se ocupó de reconstruir y analizar los ámbitos donde esta pregunta se formula, y en ese sentido, buscó comprender quiénes la formulan, qué respuestas ofrecen, y cómo entienden el vínculo entre cultura y “bienestar”. Sin embargo, en el último capítulo de esta tesis las experiencias de participación en el programa Urbano nos llevan a pensar que efectivamente estas prácticas se traducen en sensaciones de bienestar, son un ámbito donde las personas elaboran representaciones positivas de sí mismos como creadores, artistas y productores culturales.

Con respecto a la segunda parte del título, quisiera tomar la dificultad que encontré para nominar esta área de políticas como un dato para la investigación. Fueron varias las opciones que manejé hasta decantar por esta formulación. Creo que mi dificultad para encontrar una forma de nombrarlas no es solamente una incapacidad personal, sino que responde a las características del objeto de investigación: políticas culturales recientes que todavía pisan un terreno de definiciones inestables y ambiguas, difíciles de captar en su complejidad a través de un nombre único.

A modo de balance final

En síntesis, esta investigación desarrolló un abordaje multidimensional de un conjunto de políticas culturales en Uruguay de reciente surgimiento. El abordaje escogido evidencia tanto ventajas como limitaciones. Entre las ventajas destacamos que la tesis consigue mostrar que este ámbito es mucho más complejo y menos lineal que la sumatoria de documentos disponibles respecto de la “aplicación” de las transformaciones de la política cultural a escala global en la escala nacional.

La combinación de un análisis macro de estas transformaciones con la mirada hacia procesos de pequeña escala revela algunas tensiones importantes que pasan desapercibidas en los análisis de los que disponemos, centrados en los modelos de gestión de las instituciones públicas, en debates con poca base empírica y escasa atención a la variedad de actores involucrados en estos procesos.

En cuanto a sus límites, parece claro que un enfoque de estas características genera emergentes en los que no puede profundizar con suficiente agudeza. Por ejemplo, queda pendiente poner en diálogo los aportes de esta investigación con una perspectiva que historicice y relacione las derivas actuales de las políticas culturales con las formas que estas adquirieron en los gobiernos anteriores, de modo de establecer conexiones y rupturas de manera diacrónica. También, si bien se buscó trabajar con una concepción amplia de política cultural, nos hemos centrado sobre todo en actores estatales, y el abordaje de los actores societales ha quedado insuficientemente desarrollado, especialmente en cuanto a las organizaciones y colectivos. Creemos que un buen complemento de esta investigación debería indagar las prácticas y representaciones de actores de la sociedad civil que movilizan políticas culturales y socioculturales, y

aportar a la comprensión de las redes e interacciones que generan con las políticas públicas.

Por otra parte, el análisis de las experiencias individuales de participación abordadas en la última parte muestra que resulta imprescindible ahondar en las maneras en que los individuos se relacionan, hacen uso y se apropian de estas políticas, que ocupan un lugar privilegiado en la mediación de procesos subjetivos de gran profundidad y cuyas voces permanecen, justamente, en un sitio completamente marginal de los estudios en políticas culturales en Uruguay. Esta es una de las líneas en las que profundizaremos en el marco del doctorado actualmente en curso.

Si pensamos que las políticas culturales ligadas al concepto de desarrollo social o derechos culturales son meramente la aplicación lineal de un o unos modelos conceptuales que se materializan en recomendaciones supranacionales a las que un país, en bloque, adhiere, estaremos perdiendo de vista la gran complejidad y el entramado de prácticas de los diversos actores que día a día *hacen* las políticas culturales. En ese sentido, intentar comprender el entramado de relaciones en que actores diversos y desiguales interactúan, es un paso clave en la discusión por las políticas culturales posibles y deseables en el Uruguay contemporáneo. Esta investigación es un aporte a la comprensión de esta trama, que, sin dudas, debe profundizarse, ampliarse y entrar en diálogo con los estudios preexistentes y los que vendrán.

Bibliografía

- ABU-LUGHOD, Lila. (1991) "Writing against culture". En: *Recapturing Anthropology. Working in the present*. Washington, School of American Research Press.
- ACHUGAR, Hugo (coord.) (2006). *Cultura en situación de pobreza. Imaginarios y consumo Cultural en Asentamientos de Montevideo*. Montevideo: FHUCE.
- ____ (1991a). *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo, Trilce.
- ____ (1991b) *Cultura Mercosur: política e industrias culturales*. Montevideo, Trilce
- ACHUGAR, Hugo (2011). Entrevista. En MANTERO, Gerardo y VIDAL Giorgi (comps.) *Diálogos sobre políticas culturales en el primer gobierno de izquierda*. Montevideo: Editorial Estuario. Pp. 189-199.
- ____ y CAETANO, Gerardo (comp.) (1992) *Identidad Uruguay: ¿mito, crisis, afirmación?*. Montevideo, Trilce.
- ACHUGAR, Hugo, RAPETTI, Sandra, DOMINZAIN, Susana y Radakovich, Rosario (2003). *Imaginarios y consumo cultural. Primer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural Uruguay 2002*. Montevideo, Trilce.
- ALIANO, Nicolás; MOGUILLANSKY, Marina (2017) "De los consumos a las prácticas culturales. Una mirada desde las articulaciones biográficas". En *Astrolabio*, n. 19, pp. 96-117
- ALTHABE, Gerard (1999). "Hacia una antropología del presente". En *Antropología del Presente*, Althabe, Gérard y Félix Schuster (comps.), Edicial S. A., Buenos Aires, 11-21.
- ____ y Hernández Valeria (2005). "Implicación y reflexividad en antropología". En Hernández Valeria, Cecilia Hidalgo y Adriana Stagnaro (comps.) *Etnografías globalizadas*. Sociedad argentina de antropólogos. Buenos Aires.
- ALVAREZ, Sonia E., Evelina Dagnino y Arturo Escobar (1998). *Cultures of Politics, Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Boulder: Westview Press.
- APPADURAI, Arjun (ed.) (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México.
- BARBIERI, Nicolás (2016). "Mas allá del acceso? Equidad cultural, gestión comunitaria y políticas públicas" Recuperado: <<https://ubicarse.net/2016/08/28/mas-alla-del-acceso-equidad-cultural-gestioncomunitaria-y-politicas-publicas/>>.
- BAYARDO, Rubens (2007) "Cultura y desarrollo: ¿nuevos rumbos o más de lo mismo?" En: Marchiori Nussbaumer, Gisele (Org.) *Teorias & políticas da cultura. Visões multidisciplinares*. Editora da UFBA, Salvador, Bahia, Brasi
- ____.(2008) "¿Hacia dónde van las políticas públicas culturales?". 1º Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales en Iberoamérica, Facultad de Ciencias Económicas,

- _____. (2010). "Políticas culturales y derechos: entre la retórica y la realidad". En RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas [online]. , vol. 9, no. 2 Recuperado: <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1056> ISSN 2255-5986.
- BOURDIEU, Pierre y Loïc Wacquant (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama, Barcelona.
- _____. (2002). "Comprender", en *La miseria del mundo*, FCE, Buenos Aires, pp. 527-543.
- BECKER, Howard (2009a). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- _____. (2009b). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. (2014) *Manual de escritura para científicos sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI
- BENITEZ MARRERO Patricia (2017). *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010): de las 'políticas de democratización' a la 'democracia cultural'*. Tesis de Grado en Ciencias Políticas. Montevideo: UDELAR. Mimeo.
- BENZECY, Claudio (2012). *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- CAETANO, Gerardo (2003). "Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos". *Pensar Iberoamérica*. Revista de Cultura. Número4-Junio–Septiembre. Recuperado: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a01.htm#>
- _____. (2011). "Prólogo: Las políticas culturales como clave de inserción y de desarrollo". En MANTERO, Gerardo y VIDAL Giorgi (comps.). *Diálogos sobre políticas culturales en el primer gobierno de izquierda*. Montevideo: Editorial Estuario. Pp. 7-19
- CARÁMBULA, Gonzalo (2011). "La institucionalidad cultural pública como problema". En Arocena Felipe (coord.) *Regionalización cultural del Uruguay*. Montevideo: DNC, UDELAR y MEC. Pp. 295-351.
- CASTEL, R. y C.HAROCHE (2003), *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno*, Rosario, Homo Sapiens, 2003.
- CASTELLI, Luisina (2017). "La política pública cultural vista desde sus mediaciones. El caso de Centros MEC". Ponencia presentada en IX Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani. Noviembre de 2017.
- CIAPESSONI, F (2007). "De Refugios y calle: la construcción de identidad en hombres sin domicilio". En: De Martino, Morás (Comp): *Sobre cercanías y distancias: problemáticas*

vinculadas a la fragmentación social/ en el Uruguay actual. Ed. Cruz del Sur. Montevideo, 2007.

____ (2013). *Recorridos y desplazamientos de personas que habitan refugios nocturnos*. Tesis de maestría en Sociología. Universidad de la República, Facultad de Ciencias Sociales, 2013.

CHÁVEZ Jorge, Hontou Cecilia, Piquinela Pablo (2016). “La proximidad en las políticas públicas: tensiones entre el abordaje de la vulnerabilidad social y la evidencia científica”. En *Rev. Polis e Psique*, 2016; 6(2): Pp. 5 – 24.

CLIFFORD, James (1998) “Sobre la autoridad etnográfica”. En: Reynoso, Carlos. (comp.) *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa.

COHELO, Teixeira (2009). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Barcelona: Gedisa.

DA ROSA, Enrique (2018). “Más allá del demo y el ensayo: Estudio del alcance del programa Usinas Culturales”. En *Cuadernos del CLAEH*. Vol. 37, Núm. 107 (2018). Pp. 285-299.

DAGNINO, Evelina, OLVERA, Alberto y Aldo PANICI (coords.) (2006). *La disputa por la construcción democrática en América Latina*. México: FCE; CIESAS; Universidad Veracruzana.

DAVYT, F; Rial, V. (2005) “Vivir la calle. Aporte antropológico acerca de las dinámicas y redes de los ‘sin hogar’”. En: Romero, S. (comp.) *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay. 2004 – 2005*. Montevideo: Nordan – Comunidad, pp.165–172.

DE CERTEAU, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano-1. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana/Iteso, México.

DE TORRES, Inés (2009) “Cultura, diseño institucional y prácticas democratizantes: algunas reflexiones”. En Robaina Gustavo (comp.) *Institucionalidad cultural*. Montevideo: Ministerio de Educación y cultura, 2009, pp. 179-192

DIAZ, Ximena (2015). *Los vínculos en el colectivo Vilardevoz*. Tesis de grado. Universidad de la República, Facultad de Psicología, 2015. Mimeo.

DUARTE, Deborah. (2017) “Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios”. Mimeo.

ESCOBAR, Arturo (1999). “Antropología y Desarrollo”. En: Arturo Escobar: *El final del salvaje: Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, Bogotá: CEREC/ICAN. 1999. pp.:99-132.

ESCOBAR, Ticio (2005). “A diversidade como direito cultural”. En *Diversidade cultural e desenvolvimento urbano*, Monica Allende Serra(org.), ILUMINURAS, Arte Sem Fronteiras, San Pablo.

ELISSALDE, R. y otros (2015) *X125 Centros MEC en el territorio*. Montevideo: MEC.

FERGUSON J. y A. Gupta. (2002). “Spatializing States: Toward an ethnography of neoliberal governmentality”. *American Ethnologist*, 29 (4), 981-1002.

FERREÑO, Laura (2014) “En nombre de los otros”. Ciudadanía y políticas culturales”. En Grimson, Alejandro (comp.) *Culturas políticas y Políticas Culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.

FLEISCHER, Soraya. (2007). “Antropólogos ‘anfíbios’? Alguns comentários entre a relação entre Antropología e intervenção no Brasil”. Em: *Rev. Antropológicas*, Ano 11, Vol. 18(1):37-70.

FOUCAULT, Michel (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France 1977- 1978*. Buenos Aires, FCE.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

_____ (2005). “Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?” Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo, en el Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, 24 de febrero de 2005.

GARFINKEL, Harold (1967): “Practical Sociological Reasoning”, en Schneidman, E. (ed.): *Essays in Self Destruction*, New York, International Science Press, 1967. Pp. 171-187

GIORGI, Victor (2006). “Construcción de la subjetividad en la exclusión.” (2006). En Seminario *Drogas y Exclusión Social* (págs. 46-56). RIOD Nodo Sur / Compila: ENCARE. Montevideo: Atlántica, 2006. Pp 46-56.

_____ (2003). “La perspectiva ética ante las transformaciones sociales y culturales en Latinoamérica” Anales del XII Congreso de ALAR - Montevideo - 2003

GOFFMAN, Erving (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

GÓMEZ BONAGLIA, Elina (2011). “La organización barrial como una propuesta alternativa de autogestión popular: el caso de El Galpón de Corrales”. En: Acosta Yamandú, Falero Alfredo, Rodríguez Alicia, Sans Isabel, Sarachu Gerardo (coord.) *Pensamiento crítico y sujetos colectivos en América Latina: perspectivas interdisciplinarias*. Montevideo: Trilce. Pp. 259-269.

GRIMSON, Alejandro (2003). “Algunas consideraciones reflexivas sobre la reflexividad en antropología”. En *Oficios Terrestres*, n. 14. Pp. 56-71.

_____ (comp.) (2014). *Culturas políticas y Políticas Culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.

GUBER, Rosana (1994). “Antropólogos nativos en la Argentina. Análisis reflexivo de un incidente de campo”, Ponencia en las I Jornadas de Etnografía y Métodos cualitativos, IDESUBA, Buenos Aires, 1994.

_____ (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

GUPTA Akhil y James Ferguson (eds.) (1997), *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

- HARAWAY Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". En *Feminist Studies*, Vol. 14, N.3, 1988, pp. 575-599.
- HIDALGO, Cecilia (2006). "Reflexividades". En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 23, 2006, Buenos Aires. Pp. 45-56.
- INFANTINO Julieta (2011). *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral en Antropología. UBA. Facultad de Filosofía y Letras.
- _____ (2016). "De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social". En: Cardini, Laura y David Madrigal González (coords). *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México*. El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. México.(En prensa)
- KLEIN, Ricardo (2015). "Políticas culturales y descentralización territorial en Uruguay". En *Políticas Culturais em Revista*, 1(8), p. 76-90, 2015
- _____ (2011). *Políticamente incorrecto. Proceso de institucionalización de las Políticas culturales en el primer gobierno de izquierda en Uruguay (2004-2009)*. Tesis de Maestría en Trabajo Social. Facultad de Ciencias Sociales. UDELAR. Montevideo. Mimeo.
- LACARRIEU, Mónica (2009). "Cultura-Inclusión: reflexiones críticas acerca de una relación problemática". En *Indicadores Culturales*, Buenos Aires: UNTREF.
- _____y CERDEIRA, Mariana (2016) "Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia y cultural". *Políticas Culturales en Revista*; Salvador; Año: 2016 vol. 9 p. 10 – 33
- LAHIRE, Bernard (2010). "The Double Life or Writers." *New Literary History* 41 (2): 443-465.
- LATOUR, Bruno (1991): "De la mediación técnica: filosofía, sociología y genealogía", en Domenech, Miquel y Tirado, Francisco Javier (comps.) *Sociología asimétrica*, Barcelona: Gedisa.
- LASCOUMES y Le Galés. *Sociología de la acción pública*. México DF: El Colegio de México, 2014.
- LOGIÓDICE, Ma. Julia (2012). "Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas". En *Doc. aportes adm. pública gest. estatal* no.18 Santa Fe ene./jun. 2012.
- MANTERO, Gerardo y VIDAL Giorgi (comps.) (2011). *Diálogos sobre políticas culturales en el primer gobierno de izquierda*. Montevideo: Editorial Estuario.
- MARDONES, Luis (2011). "Entrevista". En MANTERO, Gerardo y VIDAL Giorgi (comps.) (2011). *Diálogos sobre políticas culturales en el primer gobierno de izquierda*. Montevideo: Editorial Estuario. Pp 87-103.
- MARGULIS, Mario, URRESTI Marcelo y otros (2014). *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.

MARTUCCELLI, Danilo (2007a). *Lecciones de sociología del individuo*. Conferencias dictadas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2006.

_____. (2007b). *Cambio de rumbo. La sociedad a escala del individuo*. Santiago de Chile: LOM.

MATTERLARD, Armand (2006). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós.

MATO, Daniel (1997) “Culturas indígenas y populares en tiempos de globalización” en: *Nueva Sociedad* N0 149, Mayo-Junio 1997.

MEJÍA Arango, Juan Luis (2009): “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009” en *Pensamiento Iberoamericano*, número especial sobre “El poder de la diversidad cultural” (coords, Néstor García Canclini y Alfons Martinell). Pp. 105-131. Recuperado: <http://www.fundacioncarolina.es/wpcontent/uploads/2014/07/PensamientoIbero4.pdf> .

MENENDEZ, Eduardo (2010). *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Rosario: Prehistoria.

MILLER, Toby y YÚDICE, George (2004). *Política cultural*. Buenos Aires: Gedisa.

MOGUILLANSKY, Marina (2014). “Metáforas de la desigualdad social. Una lectura de El hombre de al lado”. En *A Contracorriente*, Vol. 11, No. 2, Winter 2014. Pp. 145-165

OCHOA GAUTIER, Ana María (2003). *Entre los Deseos y los Derechos, Un Ensayo Crítico de Políticas Culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

_____. (2002). “Políticas culturales, academia y sociedad”. En: Mato, D. (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002, pp. 213-224.

PAIS ANDRADE Marcela (2008). “Políticas culturales. Identidad social de los sectores medios”. En *Revista Aposta*, n. 37, 2008. Disponible: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/andrade.pdf> Consultado: 4/5/2018.

PEIRANO, Mariza (2004): “A favor de la etnografía”, en Grimson, Lins Ribeiro y Semán (Comps.) *La antropología brasileña contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, 2004.

PERELMITER, Luisina (2016). *Burocracia plebeya. La trastienda de la asistencia social en el Estado Argentino*, Buenos Aires, UNSAM EDITA.

PÉREZ FERNANDEZ, R. “Desigualdad, vulnerabilidad social y salud mental. Vivir en situación de calle en Montevideo” (2008). Disponible: https://www.researchgate.net/publication/234075968_Desigualdad_vulnerabilidad_social_y_salud_mental_Vivir_en_situacion_de_calle_en_montevideo. Consultado: 15/4/2018

PETTI, Gabriela (2012). “Privatizar a los pobres: etnografías de las prácticas de gobierno de los sin techo”. En *AFDUC* 16, 2012, ISSN: 1138-039X, pp. 151172. Recuperado: http://ruc.udc.es/bitstream/2183/12041/1/AD_16_2012_art_8.pdf

RAGGIO, Liliana. SABAROTS, Héctor (2012). “Políticas públicas en la Ciudad de Buenos Aires dirigidas a juventudes vulnerables. Continuidades y transformaciones en la última

década”. *Revista Runa*. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Volumen 33, Número 1. 2012.

_____. (2013) *Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010*. Tesis doctoral. Buenos Aires, CLACSO.

ROBAINA, Gustavo (2010). *Institucionalidad cultural en el Uruguay. Aproximación conceptual y analítica a su estudio*. Tesis de Licenciatura en Trabajo Social. UDELAR. Mimeo.

REMEDI, Gustavo (2005). “Las bases estéticas de la ciudadanía”. En *Revista Aisthesis*. Pp 57-72.

_____. (2018). “El cielo y el infierno están aquí: las culturales populares y el desafío de la gestión”. En Cuadernos del CLAEH. Vol. 37, Núm. 107 (2018). Pp. 111-129.

RODRIGUEZ MORATÓ, Arturo (ed.) (2007). *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.

ROSALDO, Renato (1991). *Cultura y verdad*, México, Grijalbo.

SÁNCHEZ Salinas, R. (2018) “Las organizaciones culturales y su vínculo con el Estado: el caso del teatro comunitario mendocino”, en Segura, M. S. y Prato, A. V. (eds.) *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*, RCG Libros, Buenos Aires. En prensa

SAUTU, Ruth (2003). *Todo es Teoría. Objetivos y métodos de investigación*, Ediciones Lumiere, Buenos Aires.

SHORE, Cris. (2010). “La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la formulación de las políticas”. *Antípoda* n°10. Pp 21- 49.

SIMONETTI, Paula (2014). “Escenas y escenarios de lo posible: prácticas escénicas en el centro cultural Urbano dirigido a personas en situación de calle”. En Remedi, G. (coord.) *El teatro fuera de los teatros: reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Montevideo: CSIC, Universidad de la República, 2014. Pp. 149-169.

STOLOVICH, Luis, LESCANO, Graciela y MOURELLE, José (1997). *La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: Economía y cultura en el Uruguay*. Montevideo, Editorial Fin de siglo.

VALCARCE y BARRAULT. “La acción pública, el Estado y el tratamiento de los problemas sociales: una introducción Sudamérica”. *Revista de Ciencias Sociales*; Mar del Plata: 2015.

VICH, Victor (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

VILLAVERDE, Natalia (2016). *Procesos de subjetivación y producción de autonomía en el colectivo Radio Vilardevoz*. Tesis de grado. Universidad de la República, Facultad de Psicología, Mimeo.

VOMMARO, Gabriel (2012) “Unos otros muy otros, pero diferentes de los otros: reflexiones metodológicas sobre el estudio de cuadros dirigentes del PRO en la ciudad de Buenos Aires”,

Cuarto Taller de Discusión “Las derechas en el Cono Sur, siglo XX”, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, 31 de mayo de 2012.

WALD, Gabriela (2015). “Arte e Saúde: algumas considerações para aprofundar as potencialidades de análise do campo”. *Interface* (Botucatu). 2015; 19(55). Pp. 1051-62.

_____ (2017) “Orquestas juveniles con fines de inclusión social. De identidades, subjetividades y transformación social”. *Revista foro de educación musical, artes y pedagogía*, [S.l.], v. 2, n. 2, pp. 59-81, mar. 2017.

WRIGHT Susan y Shore Cris (eds.) (1997). *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. New York: Routledge, 1997.

WRIGHT Susan (1998). “La politización de la cultura”. En *Anthropology Today* Vol. 14 No 1, Febrero de 1998. Trad. Florencia Enghel

WILLIAMS, Raymond (1975 [2003]). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____ (1980). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

WORTMAN, Ana (2017). “Políticas culturales y legitimidad política: el caso Puntos de Cultura en Argentina”. En *Políticas culturais em revista*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 138-160, jan./jun. 2017. Recuperado: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/22060>

YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.

ZAMORANO, Martin. (2016). “La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 70, PP. 53-83.

Documentos y fuentes

Grupo de trabajo “Hacia una ley nacional de cultura”. Documento cedido por sus integrantes.

Iberculturaviva.org

IM. *Una mirada a las políticas desarrolladas por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo: Informe de Gestión 2010-2015*. En Montevideo.gub.uy
Plataforma Puente CVC.

INE. Instituto Nacional de Estadística. *Censo 2011*.

MEC. *Desarrollo cultural para todos. Informe de Gestión*. Dirección Nacional de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura. 2010-2014. En: mec.gub.uy

MEC. *Principales acciones realizadas en el período 2010 – 2013. Informe de Gestión.* Dirección Nacional de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura. En: mec.gub.uy

MEC. *Memoria 2011.* Dirección Nacional de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura

MEC. *Dirección Nacional de Cultura. Informe de Gestión – marzo 2005 – setiembre 2009.*

MEC. Fondos Concursables. Bases y proyectos aprobados. <http://www.fondoconcurable.mec.gub.uy/>

MIDES. *Proyectos Socioculturales 2015. Reporte de caracterización.* Reporte Bimensual Agosto 2015. División Monitoreo (DINEM)

MIDES. *Proyectos presentados a Fondos Socioculturales 2014-2017.* Material cedido por los trabajadores.

MIDES. *Llamado y Bases de Fondos Socioculturales 2017.* En: mides.gub.uy

UNESCO (1982). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales.* México D.F. 26 de julio a 6 de agosto de 1982. Informe final, CLT MD 1, París, noviembre de 1982.

_____ (1997). *Nuestra Diversidad Creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y desarrollo.* Ediciones UNESCO Fundación Santa María, Madrid.

_____ (2005) *Convención sobre la Promoción y Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales,* 33a Conferencia General de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 3 al 21 de octubre de 2005, París.

Diarios

La diaria, 26/9/2014

La diaria 19/5/2017

Semanario Voces del Frente 9/10/2008

Semanario Voces del Frente 24/8/2016

El Observador, 11/4/201

El País, 22/1/2017