



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



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

El trabajo cultural en políticas socio-culturales

Mg. Paula Simonetti de Souza

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

Director: Dr. Rubens Bayardo

Co-directora: Dra. Marina Moguillansky

AÑO 2021

Ficha catalográfica

Simonetti de Souza, Paula.

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

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

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

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

Hoja de aprobación

Título: El trabajo cultural en políticas socio-culturales

Autora: Paula Simonetti de Souza

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

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

Codirectora: Doctora Marina Moguillansky, IDAES/UNSAM

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

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

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

Resumen

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

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

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

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

Abstract

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

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

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

ÍNDICE

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

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

Agradecimientos

Varias veces en el transcurso de estos años me imaginé escribiendo los agradecimientos de la tesis. Parecía una imagen tan lejana como inalcanzable. Ahora que el momento llegó hay tanto para agradecer y parecen tan pocas las palabras disponibles.

Agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que financió esta investigación con una beca doctoral (2017/22). Estoy agradecida de formar parte de un sistema de investigación público de excelencia como es el argentino.

A mi director de tesis, Rubens Bayardo, le agradezco por un acompañamiento excepcional. Gracias, Rubens, por tu interlocución constante, tus devoluciones siempre a tiempo, la generosidad y la calidad de tus aportes, las correcciones exhaustivas, las largas tardes en Urquiza, tus inconfundibles marcas de lectura, tu buen humor y tu afecto. Y gracias, muchísimas, por confiar en mí incluso —o sobre todo— en los momentos en que la confianza me faltaba.

Gracias a Marina Moguillansky, mi co-directora y la persona que más de cerca ha orientado todo mi proceso de formación desde que llegué a Buenos Aires allá por el 2015 a cursar la Maestría en Sociología de la Cultura. Gracias, Marina, por orientar (¡y ordenar!) mis ideas e inquietudes, por tus lecturas y devoluciones rigurosas y honestas, por el compromiso desde el principio. Gracias por abrirme las puertas del Núcleo de Comunicación y Cultura del IDAES, los círculos de lectura, los proyectos de investigación compartidos, por enseñarme casi todo lo que sé del oficio de investigar, por ser una de mis mayores referentes. Gracias también por el afecto, la compañía y la escucha en uno de los momentos personales más duros que me tocó pasar, que también atravesó el proceso de esta tesis. Si finalmente logré llegar a esta instancia, tiene todo que ver con vos: gracias.

Agradezco al IDAES por ofrecerme un espacio de formación estimulante a lo largo de estos años, por la calidad profesional y humana de lxs docentes con que me encontré en el camino tanto de la maestría como del doctorado. Son muchxs pero quiero agradecer muy centralmente a Gabriel Noel y Brenda Focás, mis docentes en los talleres de tesis. Gracias también a Sebastián Pereyra, Luisina Perelmiter, Gabriel Kessler, Gabriel Vommaro, Alejandro Dujovne, Gustavo Motta. Les agradezco por hacerme querer a las ciencias sociales tanto como a mi disciplina de origen, la literatura.

El IDAES fue también el lugar donde conocí a mis compañerxs y grandes amigxs Aimé Pansera, Marina Ollari, Melina Fischer y Pablo Salas, un grupo que fuimos formando desde los primeros pasos en la maestría y que fue clave durante todo el proceso de doctorado. Gracias por sus lecturas, su escucha paciente, sus recomendaciones, sus palabras de aliento. Los tragos amargos gracias a ustedes se hicieron más livianos. Gracias por hacerme reír a carcajadas, por las canciones, las terrazas y los parques para defender la alegría.

A mis compañerxs de doctorado les agradezco todo lo aprendido y compartido juntxs, especialmente relevantes para que esta tesis llegara a buen puerto fueron las lecturas atentas y constructivas de mis compañeras y compañeros de los talleres de tesis. También el espacio de trabajo que armamos en la oficina de becarixs del Campus (y que tanto extrañamos ahora). La oficina, los cafés, los almuerzos, las lecturas cruzadas. Por todo eso gracias a Sol Godoy, Soledad González, Leidy González, María Bargo, Camilo Quesada, Florencia Labiano, Maximiliano Marentes, Rebeca Sura, Amanda Leal, Patricio Mogila, Ángeles Alpe, Martín Recanatti, Violeta Dikenstein, Romina Sánchez.

Los proyectos y los equipos de investigación de los que formo parte han sido espacios de interlocución, crecimiento profesional y aprendizaje colectivo fundamentales en todo este recorrido. En primer lugar, gracias al Núcleo de Estudios en Comunicación y Cultura del IDAES, por tantas instancias compartidas y por las que vendrán: Marina Moguillansky, Brenda Focás, María Graciela Rodríguez, Pablo Salas, Melina Fischer, Marina Ollari, Aimé Pansera, Nicolás Aliano, Malvina Silba.

Al grupo de Estudios Interdisciplinarios en Trabajo y Artes (EITyA-UBA), gracias a Karina Mauro por abrirme las puertas de este equipo de lujo, por las lecturas lúcidas y agudas, por una energía y empuje que contagia. A mis compañeros mil gracias por los aprendizajes y por hacer que el trabajo sea mucho más grato, Victoria Cestau, Juliana Díaz, Mariana del Mármol, Lía Noguera, Rocío Rivera, Valeria Misevich, Lucia Uncal, Maximiliano de la Puente, Mónica Yuste, Pablo Salas, Norah Longo, Susana Yuste, Guido Ondarts, Lautaro Heger, Lucia Martinovich.

Mi otro espacio de pertenencia como investigadora queda del otro lado del “charco”: el grupo Arte, Comunidad y Territorios Organizados (ACTO) radicado en “mi primera casa”, la querida Universidad de la República (UDELAR). Gracias equipo por todos los martes de aprendizaje y buen humor, por la interdisciplina y ¡la indisciplina! que tanto me enseñan. Por los cursos, las jornadas, las presentaciones, las juntadas, los zooms eternos, por sus lecturas. Son gigantes, compañerxs, gracias: Lucía Segalerba, Valeria Lepa, Ana Laura López, Ernesto Donas, Patricia Iribarne, Itzel Ibargoyen, Lina Fernández, María Queijo, Sofía Oña, Dulcinea Cardozo, Martín Grosso, Florencia Apud. Inmensas gracias a Ana Laura López, coordinadora del grupo. Gracias Ana por atajarme siempre en mis “tropezos” académicos, por guiarme, por enseñarme a dimensionar y ayudarme a distinguir lo importante de lo que no lo es, por reírnos juntas, por tu arte, tu sensibilidad y tu lucidez, tu fortaleza que es un faro, y sobre todas las cosas, por tu amistad: sos una de las imprescindibles de mi vida. Gracias ACTO por ser “mi cable a territorio”.

Un trabajo como este requiere una dedicación y un esfuerzo importante, a lo que se sumó el último año y medio de pandemia, con todos los desafíos y las incertidumbres que implicó. Concluir esta investigación hubiera sido imposible sin una sólida red afectiva. Un nodo fundamental de esa red es mi madre, Ana, a quien va mi mayor agradecimiento. Gracias por todo el amor, la contención, el respeto, el aliento, y la

fortaleza que me transmitís, por saber estar cerca a la distancia, y por los “¡mandá ya la tesis!” de la recta final.

Mucho menos sentido tendría todo lo que hago si no hubiera compartido este camino con mis compañeros y compañeras de militancia. Como desde que era una adolescente, sigo creyendo que la única salida posible es colectiva. Por enseñarme de educación popular, de cultura comunitaria, de organización social, de política y de solidaridad, por hacerme saber que puedo ir y venir pero que ese es mi lugar definitivo, y por conectarme siempre con la esperanza, les agradezco enormemente: Javier, Pato, Juliana, Susana, Juan, Martín, José, Maxi, Ricardo, Eduardo, Julieta, Anita, Cielo, Mariano, Laura, Cecilia, Mariana, Alexis, y a todxs mis compañerxs de lucha.

A mis amigos y amigas más cercanos que me hicieron sentir que Buenos Aires es también mi casa, que me prestaron su oreja, su abrazo a tiempo, su alegría, y hasta leyeron partes de la tesis, me honran con su amistad y hacen que todo sea infinitamente más amable. A los y las que me esperan en una Montevideo que extraño todos los días un poco más, gracias por estar siempre y por recibirme en todos los viajes. De este lado gracias Olivia, Caro, Martín, Pablo, Aimé, Mari, Maxi, Ceci, Martín, Meli, Andre, Germán, Jony, Mati, Euge. Y al otro lado del Plata gracias Fer, Pope, Lauti, Matilde, Genaro, Magui, Lula, Maca, Agus, Walter, Camilo, Sol, Claudia, Gabriel, Pablo.

Quiero agradecer de manera central a todos los y las trabajadoras, talleristas, gestores, coordinadores y participantes de distintos programas que me abrieron las puertas para que pudiera realizar esta investigación en Paysandú, en Montevideo y en Buenos Aires. Por colaborar conmigo, por su tiempo, por abrirme sus mundos, su disposición para compartir sus búsquedas, sus caminos, sus ideas y sus emociones. A todas y todos, muchas gracias.

Introducción

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

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

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

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

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

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

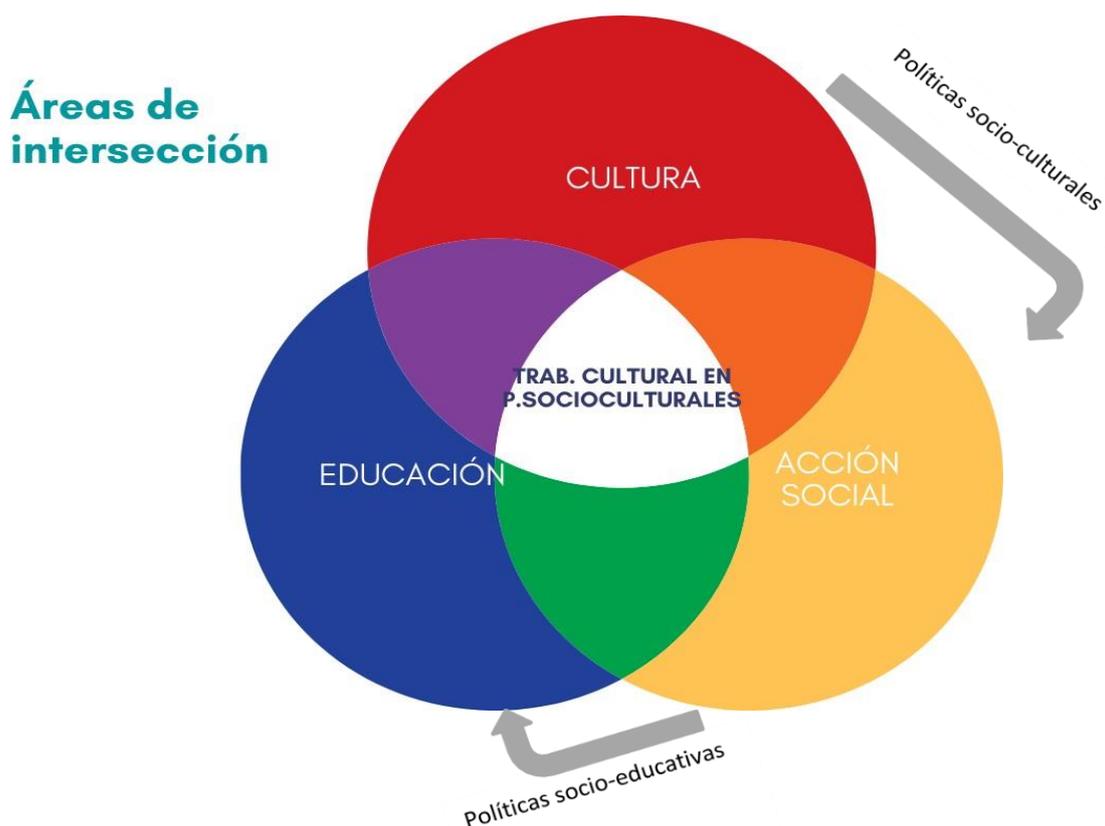
La ampliación, diversificación y los cambios de las políticas culturales en los últimos años se corresponden con la apertura de nuevos puestos laborales, actores, formaciones

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

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

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

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



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

Perfiles de trabajadores



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

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

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

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

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

Estrategia metodológica

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

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

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

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

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

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

Acerca de las entrevistas a trabajadores/as culturales

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

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

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

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

Observaciones participantes en espacios de trabajo

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

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

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

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

Acerca de la encuesta

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

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

Algunas consideraciones sobre el proceso de investigación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estructura de la tesis

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO I

El trabajo cultural en políticas socioculturales

Una caracterización

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

(Gerardo, 40 años, tallerista en Centro juvenil)

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

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

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

Primera parte. Trabajo cultural y culturalización del trabajo

1.1. Introducción al trabajo cultural

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3. Las transformaciones en el mundo del trabajo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Segunda parte

Las políticas socioculturales

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

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

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

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

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

2.1. La evolución de las políticas culturales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Algunos desafíos para las políticas culturales y socioculturales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3. A modo de síntesis

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

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

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

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

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

CAPÍTULO II

Prácticas artístico-culturales, trabajo, vocación y militancia: una mirada desde las trayectorias de trabajadores culturales

Los aspectos artísticos, laborales y militantes se combinan de diversas formas en el trabajo en políticas socioculturales. En este capítulo analizo las articulaciones entre ellos desde un análisis de las trayectorias de los y las entrevistadas, utilizando la noción teórico-metodológica de “carrera” y el “enfoque biográfico”. De esta manera, considero cómo fueron los primeros contactos con actividades militantes y artísticas, en diálogo con sus contextos de socialización primaria (el ámbito familiar, escolar y barrial, entre otros). Luego, muestro cómo estas experiencias iniciales se reelaboran en otros marcos de socialización, donde intervienen otros actores, redes sociales e interpersonales (amigos/as, docentes, organizaciones sociales). De este modo, existen tanto líneas de continuidad como de ruptura o reconversión que, siguiendo a Dubar, pueden pensarse como “transacciones biográficas” desde “identidades heredadas” a “identidades pretendidas” (Dubar, 2000). Ciertos momentos significativos en sus carreras (la decisión de dedicarse profesionalmente a las artes —muchas veces defraudando expectativas familiares— o determinadas personas que resultaron clave para que esa elección fuera posible, como algunos docentes) se ponen en juego en el marco de sus trabajos culturales actuales.

Las categorías de “vocación” y “compromiso” signan los trayectos de mis entrevistados/as de múltiples maneras, y serán exploradas hacia el final del capítulo, para entender cómo estas personas combinan vocaciones artísticas y compromisos militantes en ámbitos caracterizados por condiciones de trabajo precarias, inseguras y cambiantes. Así, los actores transitan aprendizajes para lidiar con estas condiciones, realizan reajustes y evaluaciones atendiendo a una pluralidad de compromisos, en la búsqueda de una ecuación económica que, en un sentido amplio, les permita sustentar la vida.

1. Biografía, carrera y experiencia desde el análisis sociológico

Las investigaciones sociológicas que adoptan enfoques biográficos²⁵ revalorizan al sujeto de la investigación, tienen en cuenta su trayectoria vital y los sentidos que a ella otorga, al tiempo que se preocupan por el contexto socio-histórico en que se inscribe. A través de un análisis biográfico pueden reconstruirse dimensiones subjetivas, condiciones objetivas y la imbricación entre ambas a lo largo del trayecto vital (Muñiz Terra, 2012, p. 40).

Nociones teórico-metodológicas como “biografía”, “trayectorias” y “carreras”, aunque no son reductibles entre sí,²⁶ resultan útiles para comprender las experiencias de los actores en cuanto a las formas que fue tomando su involucramiento en prácticas artístico-culturales, militancia y trabajo a lo largo del tiempo. La centralidad de las actividades de militancia o voluntariado social en las trayectorias ha sido un emergente de mi trabajo de campo. Si bien era una dimensión contemplada por la guía de entrevistas, la relevancia que cobró en las narrativas fue mucho mayor de la que podía

²⁵ La perspectiva biográfica en el análisis sociológico se remonta a la década del 20 en Estados Unidos en el marco de la Escuela de Chicago. Una obra que se considera clave, pionera e inspiradora de una serie de trabajos es *El campesino polaco en Europa y Estados Unidos*, de Thomas y Znaniecki. Ferrarotti argumenta que la noción de “enfoque biográfico” permite suponer la existencia de una variedad de caminos posibles y de una multiplicidad de razonamientos presentes en los estudios sobre historias de vida (Ferrarotti, 1990).

²⁶ Agrikoliansky (2017) destaca que las nociones de “carrera” y “trayectoria” a menudo se utilizan como términos equivalentes. Sin embargo, advierte, se trata de nociones distintas que hasta podrían ser consideradas contradictorias si se las toma en sentido estricto. Citando a Passeron (1991 en Agrikoliansky, 2017) señala que la trayectoria adquiere un sentido “balístico”, asociada a un desplazamiento del actor social en tiempo y espacio y traduce la fuerza “determinante del impulso que recibió”, esto es, su socialización inicial. Sin embargo, se pregunta Passeron: “¿quién cree que un individuo [...] sea una cosa tan simple y tan dócil que pueda actualizar de esta manera y a lo largo de su trayectoria un habitus inherente a él, de la misma manera que un punto actualiza a lo largo de la curva la función matemática que define esa curva? [...] Sin embargo, si incluso en el mundo nomológico de la astronáutica es prudente efectuar varias veces el cálculo en curso de trayectoria [...] ¿qué decir de los “campos de fuerzas” sociológicas? (1991, p. 328-329 en Agrikoliansky, 2017). Justamente podemos pensar que Becker, cuando usa la noción de carrera para analizar la desviación rompe con estas tradiciones que otorgan una influencia excesiva a la socialización primaria y sus efectos. Por esto mismo es que hace hincapié en el concepto de discontinuidad, no concibe el compromiso con prácticas o actividades sociales como una curva continua sino más bien como una serie de líneas quebradas que representan secuencias, más que un estado o una predisposición, la desviación constituye un proceso. De todas formas, hecha esta aclaración y repuesto el debate terminológico, esta tesis no tomará en cuenta esta distinción entre carreras y trayectorias, principalmente por dos razones: no constituye el foco de análisis, por un lado, y por el otro, se ha podido constatar que en bibliografía de referencia que utiliza la noción de trayectoria, se incorporan perspectivas procesuales, discontinuidades, rupturas, etc., y no se la trata como una línea recta pasible de ser inferida de manera directa de los marcos de socialización de los individuos.

prever. También estuvo presente en las respuestas a la encuesta: el 90% de las personas habían tenido experiencias de militancia o militaban en la actualidad.

La noción de “carrera” ha sido incorporada por los estudios sobre militancia (Agrikoliansky, 2017) en el marco de una sociología interaccionista de los compromisos.²⁷ Esta perspectiva permite inscribir la comprensión de las actividades (militantes, en este caso) en un análisis secuencial del compromiso, que implica restituir secuencias temporales, su encadenamiento, y cómo se articulan a las trayectorias biográficas más amplias. La biografía es entendida, en estos análisis, como alternancia de trayectos estables y fases de transición o *turning points* que habilitan potenciales bifurcaciones.

Otro punto de interés que ofrece la idea de “carrera” es el desplazamiento de la cuestión del *por qué* a la del *cómo* (Becker, 2011). Preguntar “por qué” a los actores con los que trabajamos resulta a menudo decepcionante o contraproducente, dado que nuestros interlocutores sienten la obligación de justificarse, y tienden a elaborar respuestas genéricas que explican y ponen en valor su vocación, dejando en la sombra los mecanismos que quizá hubieran salido a la luz si el tema hubiera sido abordado de otra manera. En cambio, preguntar por el “cómo” habilita a re-trazar circunstancias, hechos y experiencias que constituyen concretamente etapas de un proceso. De este modo, este desplazamiento permite pensar los fenómenos que estudiamos no tanto como resultado de causas sino de una historia, de un relato (Becker, 2011, p. 109).

A la hora de analizar los relatos biográficos, es posible adoptar aproximaciones “temáticas” o “estructurales” (Meccia, 2019). Las temáticas son aquellas que ponen foco en los acontecimientos y sucesos, en tanto las estructurales tienden a mirar más bien el cómo, la forma, los recursos y los elementos que estructuran los relatos. Resulta pertinente, sin embargo, combinar ambas vías de análisis, sobre todo porque los relatos autobiográficos son en sí mismos una articulación de hechos (lo que sucedió/sucede) y experiencias (los sentidos otorgan los actores a estos hechos). Asimismo, como ha argumentado Meccia (2019) retomando la teoría performática de los actos del habla de Austin, en una entrevista de corte biográfico las personas hacen a la vez *self telling* y *self making*, es decir, fabrican imágenes de sí (Meccia, 2019, p. 81). Lo mismo sucede

²⁷ En esta línea, destacan especialmente los aportes de Goffman, (2006), Hughes, (1996) y Becker (2018), el último en el marco de una sociología de la desviación.

con la noción de “otros significativos” (concepto retomado de George Mead), que funcionan como entidades tanto para el entrevistado o entrevistada como para quien escucha, y sirven a fines de evaluación y comparación, puesto que “contando sus vidas los individuos hacen saber qué clase de personas son o aspiran a ser” (Meccia, 2019, p. 87).

A la luz de los argumentos anteriores, cabe pensar que el relato biográfico constituye una operación que sirve tanto para capturar como para producir la experiencia. De este modo, la experiencia no estaría situada en un lugar inaccesible de los sujetos, sino que se constituye en la interacción social y en el acto de narrarla, en tanto práctica que transforma lo vivido en experimentado, al dotarlo de sentido e interpretación. Los hitos en las biografías no son solamente significativos en su carácter de acontecimientos reales sino, sobre todo, porque son revisados y utilizados constantemente cuando los actores hablan de sí mismos para dar cuenta de quiénes son (Bruner & Weisser, 1995). En definitiva, trabajar con relatos biográficos implica otorgar un lugar importante a la experiencia de los sujetos, que al tiempo que asume que ésta se encuentra articulada con marcos sociales, estructuras e instituciones, también tiene en cuenta los intersticios y los márgenes de maniobra con que las personas cuentan para operar y tomar decisiones. De esta manera, estos enfoques atienden al trabajo narrativo, simbólico y subjetivo que realizan los sujetos para dar sentido a sus vivencias.

2. Trayectorias de los y las trabajadoras: de “voluntariados” a “militancias”

Como es de suponer, las experiencias de mis entrevistados/as son heterogéneas y cada caso presenta sus matices y particularidades. En el desafío de reconstruirlas analíticamente, intentaré no borrar las heterogeneidades y las modulaciones particulares en sus trayectorias pero, al mismo tiempo, proponer ciertos marcos y categorías que habiliten una lectura de conjunto.

Por lo general, las personas entrevistadas se involucraron en actividades de militancia o voluntariado social en la infancia o la juventud temprana. Estas primeras experiencias estuvieron mediadas por instituciones, que variaban en relación con la clase social y las orientaciones ideológicas de sus familias de origen. Así, en las entrevistas surgieron instituciones religiosas principalmente por dos vías: quienes asistían con regularidad en su niñez a actividades socioculturales organizadas por las iglesias de sus barrios y

quienes lo hacían a través de escuelas privadas de orientación religiosa, mayormente católica o cristiana. En general, los primeros provenían de hogares de sectores populares y los segundos de sectores medios.

Esos tempranos acontecimientos dejaron huellas significativas y muchos/as subrayaron la importancia de haber participado, en la infancia o adolescencia, en grupos de recreación y animación sociocultural donde se hacían campamentos y retiros, o recordaban especialmente actividades solidarias en barrios populares (voluntariados en merenderos y comedores comunitarios, por ejemplo). De este modo, la participación en estas actividades funcionaba en los relatos de mis entrevistado/as como el momento del “despertar” de sus sensibilidades, vocaciones y compromisos hacia causas sociales. Se trataba, sin embargo, de un compromiso que iría cambiando en sus formas. Para entender estas transformaciones, veamos en mayor detalle el caso de Alejandra.

Alejandra tiene 38 años, vive en Montevideo, es actriz y trabaja como tallerista, docente y coordinadora de grupos de teatro tanto en instituciones de educación superior como en iniciativas socioculturales (un centro cultural que recibe personas en situación de calle y un centro juvenil en un barrio popular). Alejandra nació y vivió gran parte de su infancia y adolescencia en un barrio de la periferia de Montevideo, su madre era empleada doméstica y su padre feriante. Comenzó a trabajar desde adolescente, acompañando a su padre a vender en la feria. Cuando en la entrevista me contaba sobre sus primeras actividades de voluntariado, recordaba que habían sido a través de la iglesia del barrio y alentadas por sus padres y su abuela, que eran creyentes. También me explicaba que le “costó mucho desestructurar” los mandatos que provenían de una tradición familiar religiosa.

Lo que tiene más que ver con lo social fue a partir de la Iglesia. (...) Me acuerdo que la primera vez que visité Los Boulevares²⁸ que me acuerdo clarito fue a llevar cantidad de cosas a una señora que tenía pila de hijos, le llevamos ropa, estuvimos todo el día con ellos...me acuerdo clarito de eso. (...) Ayudar entre comillas porque la iglesia lo hace de ese lado... fue por ahí (...) Así que sí, un pasado religioso, la otra vez hablábamos con Gabi [compañera de trabajo, tallerista de danza] porque ¿quién no? Porque es generacional también, obvio que hay familias que la tienen re clara y estuvieron lejos siempre de la iglesia (...) Me acuerdo de los grupos, de los retiros de tres días, fueron muy reveladores, era una convivencia espectacular, conocer otra gente, otras realidades. Me acuerdo del poder... poder hablar, compartir, me acuerdo momentos muy claves, yo era muy tímida, y poder sacar mi palabra, ta... salado... (Alejandra, 38 años, actriz y tallerista de teatro).

²⁸ Barrio popular de Montevideo.

El relato de Alejandra ofrece ciertos puntos de interés. En su mirada retrospectiva hacia los inicios en actividades “sociales” pueden entreverse tanto continuidades como distanciamientos y rupturas. De este modo, el tránsito temprano por la iglesia era recordado con sus momentos positivos (“me acuerdo clarito”, “fueron muy reveladores”, “poder hablar”) y momentos donde la institución se convertía en objeto de crítica y distanciamiento (“ayudar entre comillas” o “hay familias que la tienen re clara y siempre estuvieron lejos de la iglesia”). Asimismo, Alejandra vinculaba estas experiencias con un nivel que trascendía su vivencia personal, por ejemplo, cuando traía a escena la conversación con su compañera de trabajo (Gabi), donde se preguntaba “¿quién no?”, inscribiéndose en el marco de toda una generación. Al hablar de sus procesos de distanciamiento respecto de la iglesia, Alejandra ofrecía un ejemplo contrastante: su pareja, cuya militancia, por el contrario, parecía haber seguido una trayectoria continua (“balística”, podríamos pensar, en los términos de Passeron, 1991) que justificaba por su procedencia familiar:

Pienso cómo eso se resignifica, es algo que hablo mucho con Ana [su pareja], su familia es todo lo contrario, políticamente muy militantes, padre preso político, el tema de la iglesia y la institución iglesia...totalmente ateos, o sea nada... cuando empezás hablar con ella es difícil y hay que entender de dónde vienen... Y más allá de la institución [católica] tenés gente con la que hiciste un puente, y tuviste una relación (Alejandra).

La historia de Alejandra habla de un trabajo de reelaboración. Esas primeras actividades relacionadas con la iglesia, se resignificaban en conversaciones sostenidas con otros y otras cercanas y significativas, como su compañera de trabajo o su pareja. A su vez, en la idea de que “más allá de la institución tenés gente con la que hiciste un puente”, se revelaba la importancia de un nivel más bien micro de los vínculos que se tramaban en estas instituciones. Es decir que “más allá” de los sustentos ideológicos de las instituciones, éstas también se vivenciaban como espacios de sociabilidad que favorecían la construcción de lazos sociales, amorosos, amicales.

El caso de Alejandra resulta ilustrativo de los procesos por los que transitaron varios/as entrevistados/as que se involucraron en actividades de voluntariado social en la infancia o temprana juventud a través de instituciones religiosas. Las nociones de “ayuda” o “caridad” asociadas al discurso católico-cristiano en relación con la pobreza, eran reelaboradas con el correr del tiempo por estos actores, e incluso criticadas, en la búsqueda de distinguirse de ellas para adherir a un vocabulario de “derechos”, “luchas”, que se ajustara mejor a las prácticas que desempeñaban. Buena parte de este tránsito se

condensaba en el pasaje de la categoría “voluntariado” a la categoría “militancia”, para redefinirse ideológica e identitariamente en relación a sus compromisos con los sectores más vulnerados.

Algunos estudios en el campo de la militancia hablan de las transacciones posibles entre distintos marcos de socialización (Dubar, 1985, 2000; Loeza Reyes, 2007; Longa, 2016). Retomando la clásica distinción entre la socialización primaria y secundaria propuesta por Berger y Luckmann (2015), ciertos análisis identifican una transformación de identidades en contextos de socialización secundaria donde “uno puede poner en cuestión las relaciones sociales interiorizadas a lo largo de la socialización primaria” (Dubar, 2000, p. 102). Dubar acuña la expresión “transacción biográfica” para explicar la dialéctica entre la identidad heredada (de la familia de origen) y la identidad pretendida, en continuidad o en ruptura con aquella.²⁹

En la trayectoria de Alejandra pueden verse dinámicas de continuidad, distanciamiento, reelaboraciones y rupturas. Existe una continuidad en su compromiso con los sectores populares y vulnerados, pero también distanciamiento en relación al “vocabulario de motivos” (Mills, 1940) y las orientaciones ideológicas que explican ese compromiso (de “voluntariado” a “militancia”, de “ayuda” y “caridad” a “luchas” y “derechos”). Podríamos también hablar de rupturas con respecto a estos primeros contextos de socialización, por ejemplo en el involucramiento de Alejandra en movimientos feministas y militancia LGTBI+.

Quienes fueron escolarizados en instituciones de orientación progresista o de izquierda, a veces conformadas como cooperativas, percibían una mayor continuidad entre sus primeras experiencias en actividades de voluntariado y sus posteriores prácticas militantes. Es el caso de Ernesto (38 años), que trabaja como gestor territorial en un programa de cultura comunitaria en barrios de Montevideo. Su infancia y adolescencia transcurrieron en un barrio popular de la capital uruguaya, donde asistió a una escuela que funcionaba en uno de los complejos cooperativos más importantes de la ciudad y donde se llevaban a cabo actividades solidarias barriales. En la misma escuela sus

²⁹ Lilia Mathieu (2010) en su análisis de “Educación sin fronteras”, encontró entre los militantes de este movimiento un proceso que llamó “socialización contra”. De este modo, los actores con los que trabajó exhibían una socialización religiosa temprana y una ruptura con la institución religiosa, que favorecía disposiciones a la crítica, una relación conflictual y acciones militantes que tomaban a su cargo las poblaciones más estigmatizadas, inclusive por la propia iglesia.

abuelos se desempeñaban como caseros, con una intensa participación en la comisión de fomento. También Andrea (38 años), coordinadora de un taller de artes plásticas en cárceles, crecida en un barrio popular de Montevideo, contaba que su colegio secundario (una cooperativa de docentes) era “super político”. En él también desarrollaba actividades de voluntariado y de animación sociocultural.

Las formas en que estas personas se involucraron en actividades de voluntariado y militancia no estaban solo ligadas a las posibilidades disponibles en sus entornos más próximos, sino que también tuvieron lugar en el marco de acontecimientos sociales y políticos de mayor escala. Por ejemplo, Francisco (40 años, tallerista de teatro comunitario en barrios populares) recordaba su escolarización en una cooperativa de enseñanza donde tenía varios docentes que habían sido sumariados o presos políticos, y compañeros nacidos en el exilio de sus padres durante la dictadura militar uruguaya (1973-1985). Las últimas dictaduras militares imprimieron marcas en sus familias, sobre todo en la generación de sus padres. Sin embargo, la experiencia social más relevante en la mayor parte de los relatos biográficos fue la crisis del 2001 en Argentina y del 2002 en Uruguay, como veremos en seguida.

2.1. Trayectos militantes, generaciones y crisis

Si bien todas las personas entrevistadas recorrieron un camino relativamente extenso de voluntariado primero y militancia social después, no siempre comenzaron en la infancia o adolescencia. En varias entrevistas, la experiencia social de las crisis del 2001 en Argentina y del 2002-2003 en Uruguay fue relatada como “determinante”, al punto de ser identificada como un momento de inflexión o *punto de giro*, como en los casos de Juan y Gabriela.

Juan y Gabriela trabajan en la coordinación de talleres de teatro en programas que funcionan en cárceles, escuelas de barrios populares y en organizaciones sociales. Gabriela tiene 40 años y Juan 43, son argentinos y ambos tuvieron que empezar a trabajar desde muy jóvenes. En sus relatos, la disposición para actividades de voluntariado o militancia se veía obstruida en la infancia y adolescencia por la necesidad apremiante del trabajo en sus hogares. Fue hacia los años 2001 y 2002, en el marco de la crisis, cuando comenzó su involucramiento en actividades militantes, algo que no abandonarían hasta al presente.

En 2000, 2001 (...) encontré un grupo, en el Banco Mayo tomaron, hicieron centros culturales y merenderos. (...) Me acuerdo que habíamos puesto un merendero, propuse la idea de pedirle a los comerciantes un litro de leche, el sábado íbamos a buscar eso o galletitas, había mucha hambre, eso funcionaba, íbamos a buscar a los chicos al barrio y hacíamos el merendero, y ahí hacíamos actividades artísticas, teatrales... Y eso me entusiasmaba mucho, esa acción, ya después tener que ir a una marcha y eso, no me identificaba todavía. (Juan, 43 años).

En las palabras de Juan podemos encontrar que estos comienzos ya articulan actividades orientadas a lo social con prácticas artísticas y culturales, algo que también estuvo presente en la entrevista con Gabriela:

La militancia aparece más grande, en un merendero. Ya cuando después del 2001, acá en Buenos Aires aparece el tema de los comedores, los merenderos. Fue en Provincia [de Buenos Aires]. Y yo conocía, yo hacía encuestas, necesitaba laburar. (...) conocía a una compañera que estaba militando en un merendero, le digo “está este merendero” y me dice “¿me acompañás?” Y fuimos juntas. Ahí empezó todo. Porque empecé con teatro del oprimido. (Gabriela, 40 años)

Los años 2000 fueron rememorados inclusive por personas más jóvenes. Por ejemplo, Flavia (25 años), educadora y tallerista de *hip hop*, que era una niña cuando la crisis del 2002 en Uruguay, contaba que en ese período conciliaba las actividades laborales de su familia —sobre todo de su madre, que era maestra— con su participación en actividades de voluntariado cultural y social:

Yo era niña, tendría 9 años, en ese tiempo estaban los merenderos, una vecina pudo armar un merendero en un club de barrio, del barrio obrero (...) Era todo comunitario, no había plata de por medio. Sacaba la harina de una donación de una junta de vecinos... Y nosotras íbamos a ayudar, nos pedía a mí y a mi hermana que hiciéramos coreografías y hacíamos algo con las gurisas. Yo era una niña, capaz más chica... Eso capaz me fue encaminando para el lado que elegí después la carrera (de educación social)... después mi madre también, trabajaba en centros juveniles porque ella es maestra, yo también estaba ahí metida de chica. (Flavia, 25 años)

Flavia daba gran importancia a estas actividades solidarias en las que se involucró durante el período de la crisis y hablaba de la influencia que habían tenido en su elección de la carrera de educadora social y en su desarrollo en prácticas artísticas, culturales, recreativas con orientación social.

A través de las experiencias esbozadas hasta aquí, es posible dar cuenta de algunas mediaciones entre distintas escalas de lo social (Fillieule, 2015), que pueden pensarse a la luz de la pertenencia a una “generación”. Si bien la comprensión sociológica de las generaciones estuvo en primera instancia relacionada con los grupos etarios (en los análisis que seguían los aportes clásicos de Wilhelm Dilthey), se fue complejizando de

manera que la contemporaneidad cronológica no es el único factor que explica su existencia. Por ejemplo, Karl Mannheim (1970) introdujo la idea de que una generación se convierte en “generación efectiva” cuando comparte la experiencia de determinadas dinámicas sociales. Para Mauger (1990), existen distintas formas de identificar una generación en el espacio social, que pueden tener en cuenta desde “la entrada en el mismo momento en una misma profesión (...) a la participación en un mismo 'acontecimiento-fundador' (como una guerra o una crisis política: la guerra de Argelia o Mayo 68), la confrontación a una misma situación (la crisis del mercado de empleo, por ejemplo)” (en Longa, 2016, p. 54). Así, ciertos autores enfatizan “la importancia de los acontecimientos históricos traumáticos en la creación de una conciencia generacional” (U. Beck, 2008, p. 20).³⁰ En ese sentido, las generaciones podrían entenderse como marcos sociales comunes de subjetivación.

A lo anterior cabe sumarle que, en el contexto latinoamericano, es hacia la década de los noventa y principalmente en torno de los 2000, cuando toma fuerza la configuración de un “nuevo ethos militante” (Svampa, 2010) forjado en el marco de experiencias organizativas que se caracterizan por el anclaje territorial, los ideales autonomistas, las orientaciones hacia la democracia participativa, las prácticas asamblearias y la horizontalidad en la toma de decisiones, que van dejando atrás los modelos militantes propios de décadas anteriores (ligados al movimiento obrero y orientados a la toma del poder estatal). Siguiendo a Svampa (2010), en estas configuraciones militantes que se afianzan a partir de los años 2000, se destacan también experiencias de activismo cultural. No se trata aquí de proponer una deducción mecánica entre el contexto de crisis y la configuración de identidades militantes en el ámbito social y cultural. Antes bien, interesa señalar cómo existen ciertas “afinidades electivas” (Weber, 1979) entre las lógicas de los movimientos sociales asamblearios en torno de las crisis del 2001-2002 y las experiencias culturales comunitarias y barriales que ya venían trabajando en

³⁰ Por su parte, Aiziczon (2018) recurre al concepto de “sentimientos epocales” de Raymond Williams, mientras que Agrikoliansky y Gobille (2011) destacan la importancia de la experiencia cosmopolita en las biografías de los militantes altermundialistas. De estos análisis no se traduce que las marcas de lo “macro” en lo “micro” expliquen por sí mismas la existencia de militantes, activistas, voluntarios, pero sí indican que tienen un rol relevante en su constitución.

sus territorios o que emergieron en esta coyuntura, donde pueden observarse relaciones de atracción, influencias recíprocas y convergencias (Lowy, 2007).³¹

3. Las prácticas artístico-culturales

Las historias de mis interlocutores en torno a su relación con las actividades artístico-culturales también son variadas y heterogéneas. Por la productividad analítica que ofrecen, he decidido concentrarme aquí en tres núcleos temáticos: a) la figura de los “docentes clave” b) la contradicción entre arte y economía y c) la vocación. A este último punto le dedicaré un análisis más exhaustivo porque la “vocación” se vincula no solo con lo “artístico-cultural” sino también con lo “social”, las dos dimensiones que confluyen en el tipo de trabajo cultural que analizo. He seleccionado estos núcleos, porque estuvieron presentes en la mayoría de las entrevistas y porque son lugares donde los entrevistados establecían puentes entre esas primeras experiencias y sus situaciones actuales.

A. Los docentes clave

En el apartado anterior veíamos que el involucramiento de las personas en determinadas actividades (sociales, de voluntariado o militancia, para el caso), no sucedía en un vacío social sino que estaba relacionada con —aunque no condicionada por— los marcos en que se socializan y se subjetivan, las redes interpersonales, los procesos sociales, económicos y políticos en que se inscriben sus trayectorias.

Cuando mis entrevistados/as contaban cómo fueron sus primeros contactos con las prácticas artístico-culturales, irrumpían determinados actantes³² en el relato: otras personas, algunas instituciones, ciertas actividades. En algunos casos, la familia era el ámbito que alentaba su formación artística, o donde existía cierta tradición en torno a las actividades artísticas. En otros, surgían en las entrevistas tres actantes “aliados” (Meccia, 2019): actividades barriales, amistades, y ciertos docentes significativos que

³¹ Esta perspectiva es retomada por Romina Sánchez (2018) cuando analiza la historia del teatro comunitario en Argentina, así es que Sánchez señala que si bien las experiencias de teatro comunitario surgieron en años previos a la crisis del 2001: “la coyuntura de la crisis (...) contribuyó a una resignificación del repertorio del teatro comunitario. O, dicho de otro modo, el teatro comunitario encontró en ese momento un escenario que reforzó su sentido” (2018, p. 65).

³² Algunas aproximaciones sociológicas a las biografías, utilizan la idea de “esquemas actanciales” (Meccia, 2019), que retoman de la teoría literaria de Greimas. Estos análisis proponen identificar ciertos actantes que en el devenir vital fueron funcionales o disfuncionales a los deseos de los individuos (actantes “ayudantes” y “oponentes”, por ejemplo).

eran retratados como “personas clave”. Se trataba de docentes a quienes mis entrevistados atribuían una importancia notable en sus vidas, tanto para el descubrimiento de disciplinas artísticas como para la decisión de continuar una carrera en el plano profesional. Así, fuera en el marco de las escuelas y liceos o en sus márgenes —por ejemplo, a través de iniciativas “extracurriculares”— el recuerdo de estos docentes y los espacios que ellos abrían cobraba gran relevancia afectiva.

Fernanda (50 años) en Buenos Aires y Ana (51 años) en Montevideo, se referían al encuentro con docentes que en su juventud actuaron como “verdaderos puentes” hacia prácticas artísticas hasta el momento desconocidas o inaccesibles. De este modo, Fernanda recordaba con entusiasmo la iniciativa extracurricular de un profesor de teatro en la secundaria a la que concurría: “[el profesor] puso con unos alumnos más grandes como un centro cultural (...) algo que no existía en ese momento, ahora es muy común. Era rarísimo. Era todo un despertar para los que nos sumábamos a eso”. En tanto Ana decía que “si bien siempre tuve desde muy niña como una clara vocación artística no vivía en un contexto familiar en donde eso existiera, no se registraba”. En sexto año del secundario “algunos docentes me pusieron sobre la mesa la idea de que el arte era algo que se podía hacer, que era una carrera, que era una profesión, que había gente que se dedicaba”. Los encuentros con estos docentes significaron para Ana un verdadero hallazgo: “estaba alucinada porque nunca se me había ocurrido que esas cosas que veías en los parques, o en los cuadros, que a mí me gustaba, las apreciaba, que eso lo hacía gente real”.

Mis interlocutores solían enlazar estos recuerdos con sus trabajos actuales y proyectarlos en su propio rol, en el sentido de aspirar a convertirse ellos o ellas mismas en “docentes clave” para las poblaciones con las que trabajaban. Es el caso, por ejemplo, de Elisa (34 años), que creció en una localidad empobrecida del interior del Uruguay, es docente de literatura, y coordina talleres en contextos de encierro (tanto en cárceles como en hospitales psiquiátricos):

Recién mi vínculo con cuestiones más artísticas fue con un taller de teatro que organizaban unas profes de literatura, antes de que existiera el bachillerato artístico, que lo hacían a contraturno, iba el que quería y fue increíble. Fueron dos años de taller de teatro que a mí... fue increíble, me cambió, fue como un giro. Porque creo que no hubiese hecho profesorado (de literatura) si no hubiese pasado por ese taller de teatro... salado. Ahí me di cuenta, es que claro, es que en realidad todos los adolescentes, ahora yo que laburo con gurises, en el liceo trato de generar instancias más allá de la clase.

Porque si el Estado no provee de espacios gratuitos después es muy difícil (Elisa, 34 años).

Elisa hablaba de su participación en un taller de teatro impulsado por profesoras de literatura como un “giro” que propició un cambio, y le atribuía un lugar importante en la elección de su carrera profesional. Además, asociaba estas tempranas experiencias a sus trabajos actuales y a la valoración de la emergencia de políticas públicas relativas al arte y la cultura que no existían en la localidad donde transcurrió su infancia y adolescencia.

En definitiva, los espacios propiciados por estos docentes se revelaban como elementos importantes en la decisión de dedicarse a lo artístico-cultural, sobre todo cuando en las familias no había una disposición o una tradición vinculada a lo artístico. Varios destacaban que en su juventud no existían talleres artísticos de acceso gratuito en sus barrios, y tampoco orientaciones artísticas que pudieran seguir en la educación secundaria, como sucede desde unos años tras la incorporación de los “bachilleratos artísticos” en Uruguay, por ejemplo. En consecuencia, revalorizaban el rol que actualmente podían jugar los espacios que abren las políticas socioculturales en que trabajan, en la “ecología de las elecciones” (Illouz, 2012)³³ de las poblaciones destinatarias.

B. La contradicción entre “arte” y “economía”

En el grupo de personas entrevistadas había quienes se definían como educadores, docentes, gestores, y hablaban de una relación personal *amateur* o con “fines expresivos” con las prácticas artísticas, y quienes se definían como artistas profesionales. Estos últimos solían recordar sus primeras elecciones como rupturas con expectativas familiares imaginadas o explícitas, dado que oponían el camino del arte a lo “económicamente rentable”. Por ejemplo, Juan (43 años), de quien he hablado antes (recordemos: actor y tallerista de teatro en una cárcel en Buenos Aires) se refería de esta forma a los conflictos familiares que había acarreado su elección de dedicarse al teatro:

³³ La “ecología de la elección” es para Illouz (2012) el entorno social que impulsa a la persona a optar por cierto rumbo en sus elecciones. El caso que trabaja es la elección de pareja amorosa: “Por ejemplo, las normas vinculadas con la endogamia constituyen un caso típico en el que la elección se ve limitada por el entorno social, que a su vez funciona como marco y excluye como posibles parejas a los integrantes de la misma familia o de otros grupos étnicos o raciales. Asimismo, la revolución sexual transformó esa ecología de la elección al eliminar una cantidad considerable de prohibiciones que operaban sobre la selección de la pareja sexual. Dicha ecología puede surgir de una serie de políticas deliberadas y elaboradas conscientemente o de una serie de procesos y dinámicas sociales que no se hayan planificado” (2012, p. 33).

P- ¿Y en tu casa había alguien más que se dedicara a algo cultural, o artístico?

J. No, no, soy la oveja psicodélica de la familia. Me costó mucho, incluso de adolescente y de adulto por ignorancia de mi familia, me hicieron como la contra... Yo quería dedicarme a algo que “no me iba a dar rentabilidad”, insistían todos... Además, mis hermanos mayores (soy el menor de cuatro), se dedicaban a la mecánica, hacían lo que hacía mi papá, mi mamá se dedicaba a la casa, no había referencias (...). Me costó mucho, me frustró mucho, me deprimió mucho. Pero también la realidad de mi entorno y la búsqueda hizo que pueda cagarme en lo que me decía mi familia y dedicarme a lo que soy... que lo tengo desde que tengo uso de razón, con terapia, con otras ayudas, pude avivarme.

La experiencia de ruptura con las expectativas familiares también podía ser reelaborada en el presente: al trabajar con poblaciones vulneradas de las que “no se espera” que se dediquen a actividades culturales o artísticas con fines profesionales, los y las trabajadoras ponían su propia vida como “ejemplo” de que era posible articular arte y economía o, más precisamente, abrazar lo artístico como una opción vital profesional. Así, Francisco, a quien presenté en el apartado anterior (40 años, tallerista de teatro comunitario en barrios en Montevideo), ante mi pregunta acerca de qué definía un buen día de taller, contestaba:

Primero que los participantes queden estimulados con el metié de la cosa. (...) Y que haya la sensación de que puede ser por ahí... Yo siempre me acuerdo que en sexto de economía, en octubre me reuní con mi familia, me senté, largué el cuajo así en la cena familiar, les dije que no iba a hacer ciencias económicas y que ta, que me iba a dedicar a algo que aparentemente no iba a sustentar los logros que mi familia había tenido, mis viejos laburaron desde niños, laburo infantil, y habían logrado un patrimonio, una cosa, que yo con el oficio que estaba eligiendo seguramente no iba a ser rentable, y viste cuando estás ahí en quinto o sexto de liceo que todo el mundo te dice ¿eso vas a hacer? Ta, bueno, sentir que la creación, y que lo artístico puede ser un camino. Y si la gente se queda con eso, es un taller bueno.

Gerardo, cuyas palabras abrían el Capítulo 1, tiene 40 años, trabaja como teatrista y realizador audiovisual, y es tallerista en un centro juvenil de Paysandú. Hablando de sus “primeras pasiones” artísticas, contaba:

No terminé el liceo. Hice hasta quinto y ahí lo dejé.³⁴ Que ese es un dato también interesante, porque siempre lo hablo con los gurises. (...) Porque yo dejo el liceo primero porque no daba pie con bola como se dice (...) no me interesaba estudiar nada de lo que había en el liceo. Y en aquel momento yo tenía dos pasiones: una era la música, después me encantaba el cine, empecé a ir a una escuela de cine, con un verdadero maestro, me dediqué al cine y a la música y dejé el liceo. Y laburaba en el almacén de mi vieja, ahí a los 16, 17. (Gerardo)

³⁴ Gerardo también comentaba en la entrevista que en el período en que cursaba el secundario no existía la orientación del “bachillerato artístico” que actualmente existe en Uruguay y se preguntaba si de haber existido hubiera continuado sus estudios.

En los relatos de Francisco y de Gerardo existe una identificación con las poblaciones “destinatarias” de sus trabajos actuales, gracias a un sentimiento de cercanía vinculado con sus propios trayectos biográficos. En el caso de Gerardo, el hecho de no haber terminado el liceo lo acercaba aún más a los jóvenes con quienes trabajaba, pues se trataba de un centro orientado a jóvenes desvinculados del sistema educativo formal.

La escena en donde Francisco comunicaba a su familia que se dedicaría al arte, es un ejemplo de una temprana escisión experimentada entre lo artístico y lo “rentable”, al tiempo que da cuenta de un camino elegido en detrimento de la carrera de ciencias económicas, que en principio seguiría. Varios entrevistados y entrevistadas ubicaban a la “economía” como punto de oposición a los recorridos formativos y profesionales que luego desplegaron. Gerardo aludía a la expectativa de que siguiera un camino vinculado al pequeño comercio familiar y, a su vez, a una etapa en su trayectoria laboral donde experimentaba malestares psíquicos y emocionales importantes:

En aquel momento en la infancia y adolescencia, (...) mi vieja era ama de casa y además trabajaba en un almacén que después pasó a ser un supermercado que tenía mi abuela, que la idea era que siguiera con el comercio (...) Ya después a los 19 me tuve que meter más de lleno en el laburo ahí en el supermercado, porque mis viejos ahí se separaron un tiempo y me metí yo a dirigir un poco eso...en aquel caos...que fa... fue tremendo, laburaba 12 horas por día ahí, estaba permanentemente en contacto con plata, cheques, cosa, y cuando me dormía soñaba con cheques y plata, era de locos...me empezó a doler mucho la cabeza (Gerardo).

En referencia a su trabajo actual, precario e inseguro, decía que no le “complica mucho la cabeza”, situación que contrastaba con lo descrito en la cita anterior: estar todo el día conectado con dinero resultaba desencadenante de estados psíquicos de estrés y profundo malestar.

En una línea similar se ubicaba Daniel (26 años), tallerista de *hip hop* y educador social, que creció en un barrio popular de Paysandú. Cuando terminó el secundario fue a estudiar la carrera de contador público en una universidad privada de Salto, con una beca:

D. Y ta después me fui a estudiar contador público [muchas risas] porque todo el mundo me decía que era muy bueno en matemática... y bla bla bla (...) me conseguí una beca en la Católica, entre como quinientos "negros" que se presentaron (risas), y todo me salió demasiado bien (...)

Pero eso, era un bicho raro, por el hecho de fumar un tabaco, o de estar becado, o no sé... Era una universidad como... los otros eran como robots... no había contacto verbal,

visual, de ningún tipo, y eso te va desgastando, porque vos estás en un lugar con una banda de gente que te hace notar que no te quiere ahí, o al menos así me sentía yo. Y yo sabía que no quería trabajar del otro lado del mostrador de la gente, digamos. Y mucho menos con plata de la gente. Porque era lo que todo el mundo pensaba cuando me decía “vos tenés que estudiar esto...”

P. ¿Y quién te decía *vos tenés que estudiar esto*?

D. Y... sobre todo algunos docentes, mi abuela. No es que hubo presión de mis viejos...pero... Bueno, yo estaba pasando mal allá, y acá también, porque si bien me habían dado no sé qué porcentaje de la beca, algo tenía que pagar, y si bien no pagaba el hogar, tenía que comer algo... y entonces acá estaban en una situación parecida, porque tenían que ayudarme (...) Llegó determinado momento que yo dije "bueno, está bien, me va bien, pero no quiere decir que esto sea pa mí"... En ese momento me vine, cuando tenía 19. Estuve trabajando, hice pintura, yeso, de todo un poco. No sabía qué iba a hacer, ni nada. (Daniel, 26 años)

Aquí, Daniel también daba cuenta de un notable malestar: “no quería trabajar del otro lado del mostrador”, “con plata”, “estaba pasando mal” y, además, del hecho de sentirse “fuera de lugar”, estigmatizado en el marco de una escolarización universitaria privada (“quinientos negros”, “los otros eran como robots”).

Los relatos de Francisco, Gerardo y Daniel exponían entonces una tensión entre experiencias formativas o laborales en el ámbito de la “economía”, lo “comercial” y los recorridos artístico-culturales que luego seguirán. Al mismo tiempo, en la interacción y las conversaciones cotidianas con los participantes de sus espacios de trabajo, ponían en juego estas experiencias a fin de “mostrarles” que el trabajo artístico-cultural podía ser una opción de vida.

C. El problema de la vocación: entre el arte y el *trabajo sobre los otros*

Vocación es una categoría que movilizaron varias trabajadoras y trabajadores para hablar de cómo se iniciaron en disciplinas artísticas como el teatro, la música, el cine, la escritura. De este modo, en las entrevistas aparecieron algunas de estas expresiones: “Si bien siempre tuve desde muy niña como una clara vocación artística no vivía en un contexto familiar en donde eso existiera...” (Ana); “[Mis padres] eran laburantes sensibles, como para alentar una vocación que se vio desde que hablé” (Federico); “Yo continué con la vocación del teatro, a partir de esa apertura que hizo el profesor en su convocatoria, y empecé a estudiar teatro y a estudiar letras porque era un poco más digerible que el teatro para mis padres, obviamente dejé letras” (Fernanda); “seguía mi instinto natural” (Juan).

Sapiro (2012) argumenta que los “oficios vocacionales” son actividades que involucran la idea de misión, servicio, “don de sí” y demandan una forma de ascesis, de “inversión total en la actividad, considerada como fin en sí misma” (p. 503). Asimismo, las actividades artísticas, caracterizadas como “vocacionales”, oponen a la rutinización de tareas y la intercambiabilidad de los individuos las nociones de carisma de una personalidad única, cuyo nombre propio constituye el capital simbólico. Oponen, también, el don individual a la competencia certificada, y la gratuidad y el desinterés al principio de utilidad (2012, p. 503).

La idea de “vocación” suele implicar una denegación de los mecanismos sociales que participan de su conformación a nivel individual y colectivo. Si bien en la mayor parte de mis entrevistas cuando las personas hablaban de “vocación” también mencionaban algunos actantes específicos (amigos, docentes, familiares, instituciones, actividades en el barrio) facilitadores de su emergencia y desarrollo, esto coexistía con la idea de algo “innato”, “natural”, explicable hasta en términos de “genes” o “sangre”. Al respecto, las palabras de Francisco resultan elocuentes:

Mi padre se fue cuando yo tenía un mes, era concertista de piano y restaurador artístico, restaurador de artes plásticas, mi abuelo también, los dos. Mi abuelo era pintor, director de restauración del Palacio Legislativo, de todo lo artístico, y mi padre también. Ese mi padre biológico, que después en mi infancia lo empecé a ver, periódicamente (...) Pero yo tuve mi padre, mi padrastro, que en realidad era soldador (...) Y mi vieja era vendedora de hierros, así se conocieron (...) Me alentaron porque se dieron cuenta que capaz que genéticamente por la otra familia que no curtía, venía lo artístico. (...) mis recuerdos de mi padre biológico era un piano y un caballete, al lado de la mesa se almorzaba con un cuadro a medio hacer. Yo agradezco esta sangre artística. (...) Pero mi familia de laburantes, relacionados a la metalúrgica... siempre me incentivó, de hecho la pensión alimenticia iba para mi formación artística, de niño me formé, y pagué mi escuela de teatro y todo con eso. (Francisco, 40 años).

Francisco asociaba su vocación artística a lo “innato” y lo “biológico” (“genéticamente”, “sangre artística”). En su esquema reflexivo también hablaba de una constelación entre el “padre obrero” y “el padre artista”, fundamental para explicarse a sí mismo su identidad profesional y militante.

Por su parte, Alejandra (38 años) y Gabriela (40 años) que trabajan en el ámbito del teatro (la primera en Montevideo y la segunda en Buenos Aires), exponían en sus relatos una secuencia muy similar en relación a cómo fueron cambiando sus vínculos con la práctica teatral en distintas etapas vitales. Así, rememoraban el surgimiento durante la infancia de una “vocación teatral” a través de la fascinación que tenían por

las actrices populares de cine y televisión; luego, en los inicios de su carrera universitaria mostraban interés por otro tipo de teatro, ligado a circuitos como lo “independiente”, lo “profesional”, lo “culto”. En sus prácticas actuales, sin embargo, ambas buscaban desmarcarse de un teatro que encuentra justificación en sí mismo, y adherían a la idea de las prácticas artísticas como canales o instrumentos al servicio de procesos de transformación social. En ese sentido, las dos se habían acercado al “teatro del oprimido”³⁵ y trabajaban con esta metodología en distintos espacios socioculturales. En la entrevista con Gabriela, además, se hacía explícito cierto desprecio moral hacia quienes hacían teatro como “mero entretenimiento”, a diferencia de quienes lo realizaban en conexión con causas sociales.³⁶

Como adelanté en la introducción de este apartado, la noción de vocación no solamente operaba en el campo artístico, también cruzaba el ámbito militante y el educativo. Así, los y las entrevistadas hablaban de que no podían “hacer otra cosa”, y apelaban a una idea fuerte de “llamado” o “destino”. En algunos casos, estos sentidos estaban amarrados a sus orígenes familiares. Por ejemplo, Gabriela, cuando me contaba de algunas situaciones límite que tenían lugar en su trabajo y del cuestionamiento que acarrearaban sobre su elección profesional, decía que no podía “hacer otra cosa” y vinculaba esta idea a la historia de su madre, proveniente de sectores populares:

P- ¿Te gusta este trabajo?

[Risas] Por momentos sí. El jueves que pasó algo en la primaria... Porque siempre, siempre pasa algo (...) y la sensación del jueves con mi compañero fue "yo hubiese elegido mesera en un pub de Palermo, sirviendo cerveza, tranquila, no esto" [muchas

³⁵ El Teatro del Oprimido es una forma de teatro impulsada por el brasileño Augusto Boal en los años 60, con fuerte influencia de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. En él se trabaja con las clases oprimidas en sus problemáticas de opresión y en general se presentan obras en el formato “teatro foro” donde se involucra a los espectadores de manera directa en la solución de los problemas sociales planteados en escena.

³⁶ Gabriela contaba:

P. ¿Y además de esto que me decías del teatro Cervantes, seguiste actuando?

-Bueno más de piba, ahora ya no. Como espectadora... antes sí, trabajé en el primer festival de teatro de acá de Buenos Aires, me contrataron para hacer unas cosas en el subte, y he trabajado en teatros más *under*, a la gorra

P. ¿Y en algún momento dejaste...?

-Sí, sí, me parecía que era un sinsentido... O sea, hacer teatro solo para entretener me daba la sensación de que quedaba chico... que no me interesaba, no. Una vez que conocí teatro del oprimido dije junto las dos cosas. Junto la posibilidad de ayudar a que la cosa cambie con el teatro. Que me encanta, le da sentido. Y hoy por hoy no volvería nunca más, eh, Ahora controlo más, pero antes era re crítica de los que hacían... horrible... porque digo todos tenemos la posibilidad de elegir, y está buenísimo, para qué meterme en ese terreno... Me agarraba bronca, me parecía hasta muy hedonista, no sé...

risas]. Una señora se descompuso en la clase, es un quilombo, el SAME³⁷ no entraba al barrio, entró gendarmería adentro de la escuela, tuve que firmar un acta, que no le pase nada a esa mujer porque está bajo mi responsabilidad (...) No, sí, también hay algo de que siento que hay que hacer algo, de que bueno, es esto. Supongo también que por la historia de mi mamá y que ella viene de ahí. Viste cuando decís: es esto lo que tengo que hacer, no puedo hacer otra cosa. (Gabriela, 40 años).

La vocación impregna y modula a los “trabajos sobre los otros” (Dubet, 2006). Si bien es una categoría que “ya no tiene buena prensa” porque evoca una “adhesión ciega, una forma de compromiso total que choca de lleno con los valores de reflexividad, de profesionalismo y de dominio de sí que hoy se imponen por todas partes” (Dubet, 2006, pp. 39-40), asistimos a un juego entre lo sagrado y lo profano en que la vocación persiste pero bajo otras significaciones. Los primeros educadores fueron militantes antes que expertos, las órdenes caritativas movilizaron religiosas para que siguieran el camino de la enfermería, los docentes han sido sacerdotes, en un contexto donde la vocación se imponía sobre el profesionalismo o donde, más concretamente, el profesionalismo no era otra cosa que la encarnación de una vocación y su desarrollo técnico. Retomando a Weber, Dubet (2006) destaca la fuente religiosa de las profesiones, e identifica a la primera figura profesional en el mago y luego en el sacerdote, que desarrolla una manera de actuar simbólica mediando entre los hombres y las divinidades. Según este autor:

Por medio del protestantismo y de la vocación profana, paulatinamente las profesiones se han racionalizado, y se despegan de su función sagrada. Pero se trata siempre de una cuestión de salvación, la de los profesionales y su altruismo, la de los individuos o grupos que ellos salvan o que condenan cuando manipulan bienes simbólicos, normas, reglas, consejos (...) (en Dubet, 2006, p. 40).

El profesional del trabajo sobre los otros, gracias a la fuerza con que aún actúa la noción de vocación, es imaginado como alguien que difiere de los demás trabajadores. Alguien cuya legitimidad no está solamente asentada en una técnica o en un “saber hacer”, sino en su adhesión a principios fundamentales, beneficiándose así de una autoridad carismática. En general, “los suponemos capaces de olvidarse, (...) sacrificarse, entregados a una causa superior; son a menudo solteros, no ganan dinero, o no tanto como podrían ganar, defienden un bien común antes que (...) intereses propios” (Dubet, 2006, p. 41). Estos atributos distintivos en los que radicaría una legitimidad específica, conviven con el escaso reconocimiento salarial percibido por los/as trabajadores/as sobre los otros, máxime si sus actividades están orientadas al cuidado, ya que ocupan

³⁷ Se refiere a la ambulancia del Sistema de Atención Médica de Emergencias de Buenos Aires.

los lugares inferiores en las jerarquías profesionales, pues “encuentran persistentes dificultades para demarcar sus jurisdicciones específicas, tanto respecto de otras profesiones como respecto de los legos” (Abbot y Wallace, 1990).

En nuestros días, la vocación es menos heroica y más “protestante”, no suele asociarse tanto al apego hacia “valores superiores” sino que se presenta más bien bajo la forma de una “realización del yo” en la actividad profesional (Dubet, 2006). Así, toma una deriva más psicológica que sagrada, pero continúa siendo uno de los criterios básicos de reclutamiento en las profesiones del trabajo sobre los otros, algo que se evidencia en los concursos laborales que realizan pruebas de personalidad, evocan relatos de vida leídos en clave de indicadores de vocación, etc.³⁸ En cierto sentido, no resulta ya tan relevante si las personas “creen” en los valores que orientan estas vocaciones, sino “saber si cuentan con las disposiciones profundas que les permitan cumplir con un trabajo irreductible a una técnica, y si ofrecen “las garantías morales” necesarias”. (2006, p. 42). En suma, para Dubet:

Aun con sordina, la dimensión vocacional persiste, ya que (...) los profesionales del trabajo sobre los otros se verán enfrentados (...) con pruebas existenciales para las que, según la creencia común, no basta con que nos paguen o que estemos formados: la muerte y el sufrimiento, la miseria, los crímenes más atroces, (...) estas pruebas descansan más sobre la virtud de los actores movilizados que sobre sus competencias (2006, p. 43).

Ahora bien, la “vocación” no solamente tiene una connotación “sacrificial”, sino que también puede estar fuertemente asociada con emociones positivas, como el entusiasmo

³⁸ La categoría vocación en ocasiones está explícita en llamados laborales en el ámbito del trabajo cultural en políticas socio-culturales. Así, por ejemplo, en una convocatoria pública de la Intendencia de Montevideo para talleristas en disciplinas artísticas para trabajo en barrios populares, la apelación a la vocación aparece en segundo lugar de en un listado de once puntos de capacidades requeridas y valoradas en el perfil buscado

“Perfil del/la Tallerista:

1. Formación y experiencia en la disciplina de referencia
 2. **Vocación de trabajo en estos ámbitos**
 3. Formación y experiencia en trabajo con grupos
 4. Habilidad y experiencia en técnicas participativas y juegos
 5. Experiencia en procesos educativos por el arte
 6. Experiencia con población de alta vulnerabilidad social
 7. Capacidad para el manejo de la diversidad, incluyendo en su quehacer la perspectiva de enero
 8. Experiencia en planificación, ejecución y evaluación de proyectos expresivo-educativos y artístico-educativos
 9. Conocimiento en preparación de muestras y espectáculos
 10. Compromiso con el cumplimiento de la tarea, responsable, con capacidad de establecer buenas relaciones interpersonales, proactivo/a
 11. Buena disposición para el trabajo en equipo”.
- (Intendencia de Montevideo, 2018, Resolución N. 5684/18)

y el placer. Abramowski (2015) plantea que la vocación es la categoría afectiva fundante de la docencia como profesión (2015, p. 68) y matiza la clásica perspectiva proveniente de la relación de la escuela con la matriz eclesiástica, la asociación entre maestro y sacerdote, que lleva a concebir a la docencia como misión o apostolado e interpretar la vocación priorizando su carácter sacrificial y abnegado. Según Abramowski, se trata de una perspectiva que se ha visto reforzada por el privilegio que ha gozado el modelo del sociólogo Norbert Elías a la hora de explicar y describir el mundo emocional moderno. En este sentido, la hipótesis de Elías sobre la represión de los afectos y el pasaje de la cultura bárbara a la civilizada que pondría en el centro al rigor, la seriedad y la vergüenza como modos de sentir predominantes, dialogaría con la centralidad que se le han dado a los afectos “rígidos, abnegados y sacrificiales” en la caracterización tradicional de la afectividad docente.

Existen motores afectivos como el gusto y el entusiasmo, que difícilmente “se encuentren a partir de privilegiar la lectura de la represión de los afectos “bárbaros” y su sustitución por unos “civilizados”. (Abramowski, 2015, p. 70). El paralelo iglesia-escuela lleva demasiado rápido a buscar al docente en la imagen especular del sacerdote y a hallar casi exclusivamente en él abnegación y entrega. Pero la vocación docente es susceptible de articularse con otros estados afectivos que permiten matizar este costado sacrificial. Así, emerge el entusiasmo con que los docentes son afectados y transformados por una “revolución que los entusiasma y los invita a “salir de sí” y a formar parte de una experiencia de sentir colectivo” (ibíd., p. 77). Entonces, el énfasis en la explicación represivo-civilizatoria de los afectos puede hacernos perder de vista la complejidad del mundo emocional y el papel de las emociones “positivas”.³⁹

Las personas entrevistadas para esta tesis, cuyos trabajos culturales pueden entenderse —al igual que el trabajo docente y el trabajo social— en tanto trabajos sobre los otros, hablaron intensamente de los afectos positivos en relación a sus trabajos: “es lo que a mí más me apasiona de este trabajo, es el otro, la otra. Yo soy un apasionado de mi trabajo, de trabajar con gente”; “Es la magia que trae todo después, cuando te llama un padre y te dice, llorando prácticamente, me encanta la canción de mi hijo” (Daniel); “Esas cosas son impagables...” (Flavia); “me divierto mucho, y me emociono mucho también. Y

³⁹ Darrin McMahon (2014) se pregunta por qué en la historia de las emociones se han privilegiado las emociones negativas como el miedo o la tristeza resultando dificultoso ubicar, por ejemplo, a la alegría.

aparte los quiero mucho” (Carolina); “si no está lo afectivo no existe, no funciona.” (Gerardo); “Y después disfrutar de los resultados que eso es lo mejor, lo mejor. Esas pequeñas victorias cotidianas son lo mejor, es como el éxtasis de este trabajo” (Federico); “me encanta, de hecho es una opción” (Juliana). En las entrevistas, a menudo los sentidos de abnegación/sacrificio y entusiasmo/disfrute coexistían o evidenciaban ambivalencias afectivas, como veremos en el Capítulo 4.

En síntesis, la categoría “vocación” (como “misión”, “destino”, “llamado”) fue ampliamente movilizada por mis interlocutores para hablar de distintos momentos de sus trayectorias. Estuvo presente en los relatos de sus comienzos en el mundo artístico-cultural pero también operaba en sus trabajos actuales. Se trata de una categoría que no puede leerse bajo una óptica inequívoca del sacrificio y la abnegación, pues está también imbuida de afectos positivos como el entusiasmo, la alegría y la pasión.

4. *Una vida monotributística. Pluralidad de compromisos*

Trabajar en políticas socioculturales, por lo general, suponía para las personas entrevistadas una forma virtuosa de articular lo “artístico” con lo “social”, pero también presentaba desafíos derivados de las condiciones laborales frágiles, la energía, el tiempo, los recursos y el trabajo gratuito que en muchos casos demandaba.

La literatura dedicada al análisis de “carreras” nos habla de la importancia de considerar las “apuestas adyacentes” que realizan los actores (Becker, 1960). De este modo, una serie de “compromisos paralelos” (profesionales, familiares, amicales, etc.) impactan sobre los sentidos, la coherencia o el costo percibido de determinada actividad. En los trayectos vitales existen tanto rupturas como pluralidad de compromisos que en ocasiones acarrear reconversiones (Agrikoliansky, 2017). Acontecimientos vitales como tener hijos/as, enfermarse, divorciarse, mudarse, entre otros, tienen efectos en las evaluaciones que las personas realizan acerca de los “costos” y las “recompensas” de sus actividades tanto en el plano laboral como en el militante. Son evaluaciones que responden menos a una estructura de cálculo del tipo costo-beneficio que a ajustes progresivos a lógicas de compromiso (Agrikoliansky, 2017).

Las personas entrevistadas daban cuenta de procesos y aprendizajes para orientarse en la articulación entre trabajo y militancia. Por ejemplo, Miguel, tallerista de radio en barrios y en una cárcel en Buenos Aires, comentaba que:

Aprendí algo con respecto al respeto por mí, milito donde elijo militar. Sé que incluso en estos trabajos remunerados, hay una voluntad no remunerada. Por ejemplo en este caso yo sé que si nada más respeto el horario del tiempo de contrato, no terminan de suceder cosas que quiero que sucedan, como piezas editadas, terminadas, subidas a la web... entonces hay una parte militante y voluntaria que es laburar horas de más para que eso suceda. Pero tampoco tanto para venirme un cuatrimestre sin saber si voy a cobrar. (Miguel, 37 años).

En ocasiones las “voluntades no remuneradas” de las que hablaba Miguel, se percibían como una suerte de “plus” de compromiso que distinguía a estos trabajadores. Por ejemplo, Andrea subrayaba la existencia de “un compromiso, que me parece que hace diferente al programa de otros, y se genera así (...) Por más que uno después dice pero al final no me pagan por esto y lo otro: pero tiene que salir, y a veces es así”. Carolina aludía a un trabajo de evaluación cotidiana de su compromiso, no solo en base a la tarea que realizaba sino también en relación a sus actividades paralelas en el ámbito de la música. De este modo, explicaba: “me pasa algo ahí, me siento comprometida con el trabajo que estoy haciendo, y renuevo el sí acá estoy, y también me pasa que cada vez menos yo me estoy dedicando a la música, entonces me lo replanteo”.

A menudo las personas entrevistadas movilizaban la noción de “compromiso” para calificar la relación que tenían con sus trabajos. El compromiso puede entenderse como una exigencia de lealtad, que involucra la proyección de uno en el tiempo (Giraud, 2013). Se trata de una proyección que está articulada con el deseo, por lo que la esperanza es uno de sus componentes fundamentales, así como la acción voluntaria, dado que el compromiso se caracteriza por una voluntad que lo diferencia de los comportamientos obligatorios (Giraud, 2013, pp. 16-17).

Sin embargo, el compromiso no es unívoco, los individuos se encuentran inmersos en una pluralidad de compromisos que se afectan mutuamente. Así, mis interlocutores daban cuenta de ciertos eventos clave en sus trayectorias, como tener hijos, que impactaban y modificaban las valoraciones sobre sus condiciones laborales. Por ejemplo, Carlos (40 años), que trabaja con música en un hospital público psiquiátrico de Montevideo, comentaba que:

A lo largo de los años por supuesto que ha cambiado. El entusiasmo cambia. El ver que tampoco tu vida no está remunerada acorde a tu laburo, eso por muchos años no pesó, pero después sí, por ejemplo tengo una hija, soy responsable de una hija entonces ya no soy solo que la puedo *jipiar*. Necesito una mejor calidad de vida, y no la tengo. Por ejemplo en el sector que yo trabajo el que está más cerca de la realidad de los usuarios soy yo.... Comparto vivienda con otras personas, para estar en una zona céntrica, que me puedo mover en bici, mis trabajos están cerca. Me doy cuenta que soy yo el más cercano en esos aspectos. Después hay otros técnicos que ganan muy bien, y está bárbaro. Lo que está mal es que personas que están en roles como los míos ganen lo que ganan. En un momento empecé a no estar bien con esa situación, y empecé a modificar cosas (...) pero por otro lado trae otro montón de satisfacciones el laburar con personas (...) Yo no podría trabajar en una oficina por ejemplo (Carlos, 40 años).

Haber tenido una hija colocaba a Carlos frente a un malestar respecto de su escasa remuneración, algo que durante muchos años “no pesó” y lo llevaba a “cambiar algunas cosas” en relación a sus inversiones de tiempo y energía. Miguel también ubicaba el nacimiento de su hijo como un acontecimiento que trastocó su ecuación entre trabajo, tiempo, militancia, deseos y proyectos. Así es que Miguel evaluaba cómo continuar en un ámbito laboral inestable e inseguro que, sin embargo, proveía mayores satisfacciones que un trabajo “de oficina”.

Y, tengo una vida bastante monotributística digamos [risas]. Desde el año pasado en realidad que tuve a mi hijo, que empecé a cambiar mi ecuación de mi vínculo con el dinero y el trabajo, digamos, y el tiempo. Y también la posibilidad de pensar el tiempo-economía con respecto a los veranos que siempre fueron un momento, no te digo de desesperación pero sí de decir se cortan un montón de laburos del monotributismo y hay que salir a inventar un proyecto de verano, o salir a vender mis libros, o conseguir un trabajo extra hacia fin de año que me permita dejarme un resto (...) Y en un momento cuando empecé este cambio de ecuación me propuse cómo no abandonar los deseos... no caer en la típica "tengo un hijo tengo que tener un laburo de oficina de 8 horas". Y me propuse qué quiero hacer ante este nuevo panorama. (Miguel, 37 años).

Miguel y Carlos exponían una tensión entre distintos compromisos, que intentaban resolver sin tener que abandonar sus múltiples trabajos para “estar ocho horas en una oficina”. En ese sentido, la pluriactividad no respondería solo a una necesidad de supervivencia sino que también “correspondería a la emergencia de una economía plural, de actividades diversificadas en las cuales cada individuo podría realizarse, escapando a los horizontes limitados del empleo monoactivo” (Bureau et al., 2009, p. 25). Por su parte, la flexibilidad característica de estos trabajos instaura una “negociación cotidiana del orden” (De la Garza, 2011) que puede vivenciarse de manera ambigua. De hecho, existen “satisfacciones residuales” que las personas pueden alcanzar en trabajos flexibles (Buraway, 1989). El tiempo no remunerado, por ejemplo,

en ocasiones se asocia al gusto y al placer que reporta una actividad en donde se experimenta cierta “libertad respecto de las relaciones entre medios y fines”, al decir de Sennett (2009) o un “trabajo liberado” que celebra “lo no rentable, (...) la indefinición de los medios y los fines, (...) la experimentación que no lucra, el trabajo que libera, el esfuerzo impagable” (Gómez, 2010, p. 18).

5. Articulaciones entre trabajo y militancia

A partir del material de campo es posible identificar tres articulaciones típicas entre militancia y trabajo cultural remunerado: 1) intermitencias, 2) superposición e indistinción y 3) relación secuencial. De esta manera, era usual que el trabajo en políticas socioculturales comenzara de manera militante y luego obtuviera reconocimiento salarial (relación secuencial), pero también que por la propia fragilidad e inestabilidad de las políticas existieran nuevos períodos en que los contratos se suspendían o se retrasaban considerablemente los pagos (intermitencias). La idea de superposición e indistinción se manifestaba toda vez que los y las entrevistados/as calificaban su actividad simultáneamente como trabajo y como militancia.

En relación a las intermitencias, Carla, tallerista de literatura en cárceles en Buenos Aires, contaba:

En esos años pasé de no cobrar nada, a después cobrar muy bien (...), después llegó el 2016 y se cortó, entonces me dejaron de pagar. Trabajé un año cobrando y después volví hacer lo mismo gratis. (...) seguí porque yo había trabajado tres años gratis, como militancia (...) Ya incómoda igual ¿viste? Ya no me gustó (...) Distintos niveles, de no cobrar nada y poner plata yo para comprar una birome a tener un programa en que cobrás, y así (Carla, 31 años).

Respecto de la superposición o indistinción, encontramos frases del tipo “trab...milité en el bachillerato (...) Y además milito, bueno, para mí el programa en cárceles si bien es mi trabajo también es militancia” (Carla) o “siempre estoy militando, todo lo que hago tiene que ver con una lucha”, “¿si me decís qué siento yo? He militado, más que trabajado. Digo por la dinámica más cotidiana de este trabajo” (Ernesto).

Un ejemplo de relación secuencial lo encontramos en la trayectoria de Juliana (31 años), quien realizaba actividades de voluntariado en barrios populares y asentamientos de Montevideo a través de la escuela católica a la que asistía. Los vínculos que allí construyó sirvieron de base para que en su vida adulta continuara trabajando en estos

contextos, aunque desde una posición ideológica distinta —como también veíamos a través del caso de Alejandra—, y como actividad remunerada.

A lo anterior se suma que los y las entrevistadas dedican muchas horas por fuera de las que sus contratos contemplan en reuniones de equipo, gestiones con otros actores e instituciones, eventos, muestras, presentaciones los fines de semana o en horarios que están por fuera de los remunerados. En el caso de quienes trabajan en cárceles, a todo esto se le agregan largas horas de viaje. Quienes se desempeñan en disciplinas que requieren elaborados trabajos de edición, como por ejemplo piezas audiovisuales, suelen reportar aún mayores inversiones de tiempo, además de recursos tecnológicos propios, y trasladar gran parte de su trabajo al espacio doméstico y a sus fines de semana.⁴⁰

La díaada trabajo/militancia presenta una serie de pruebas a los y las trabajadoras, que afectan el vínculo con la institución donde trabajan y las tramas vinculares que tejen con los y las destinatarias. De este modo, se realizan tareas que exceden en mucho las contempladas en sus horas de contratación, suceden continuas intermitencias en las contrataciones (“venirme un semestre sin saber si voy a cobrar”) y emergen “voluntades no remuneradas” para que el trabajo llegue a buen puerto. Así, los actores parecen tener que negociar continuamente qué es aceptable y qué no, cuáles son los límites de su rol, cuánto de “voluntad no remunerada” es posible/deseable en cada situación. Respecto a los vínculos con las y los destinatarios, debido a que trabajan en contextos de agudas problemáticas sociales, se vuelve un reto cotidiano para estas personas determinar los alcances de su implicación (tema en el que profundizaré en próximos capítulos).

Desde una mirada crítica, es posible alertar acerca de una “utilización perversa” o estratégica del compromiso militante de los trabajadores y trabajadoras, por parte de las instituciones en que se insertan, en pos de sostener políticas frágiles, poco reconocidas y valoradas, con escaso e inestable presupuesto, sin recursos materiales y en espacios que no son los adecuados. Tanto el compromiso como la vocación pueden estar en la base de condiciones de trabajo precarias y flexibilizadas, y algunos analistas advierten que existe un arraigado imaginario autoprecarizante entre los trabajadores, como vimos en el

⁴⁰ En esta línea, varios estudios sociológicos dan cuenta del modo en que la flexibilización laboral trastoca la tradicional diferenciación entre casa y lugar de trabajo Sennett (2006) habla de la pérdida de referentes espaciales que situaban al trabajo en un espacio concreto de operaciones, Beck y Beck (2001) argumentan que el terreno de lo público en que tradicionalmente se desarrollaba el trabajo se desplaza cada vez más hacia territorios privados de la vida social, en tanto Bolstanky y Chiapello (2002) identifican como elemento propio del trabajo flexible el borramiento de fronteras entre casa y trabajo.

capítulo anterior (Lorey, 2006; Mauro, 2018). Esta lectura, de innegable pertinencia para el ámbito que me ocupa, cobra ciertos matices cuando se miran las experiencias situadas de los actores.

En mi trabajo de campo, he constatado que las personas eran conscientes de sus condiciones precarias de trabajo y activaban algunas tácticas tanto en el plano colectivo como en el individual para contrarrestar esa precariedad. A su vez, los actores evaluaban y reevaluaban sus compromisos en el marco de una pluralidad de inscripciones organizadas por regímenes de valor a veces no conmensurables. Muchas veces, aquello que las personas consideraban más valioso en sus trabajos entraba en el terreno de lo “impagable”. Ante eventos clave en sus trayectorias vitales, como tener hijos, se desataban búsquedas para “no renunciar” a los deseos individuales y a los ideales colectivos y al mismo tiempo garantizar las necesidades básicas para la reproducción social. Los resultados de estas búsquedas llevaban a realizar múltiples actividades que, desde una mirada restringida o “economicista”, pueden verse como prácticas deficientes e incluso contraproducentes. No obstante, como argumentan Narotzky y Besnier (2020) explorar las formas en que la gente se “gana la vida”, tiene sentido en el marco de una comprensión amplia de la vida económica, que implica también entender cómo se construyen vidas que merezcan ser vividas.

6. A modo de síntesis

En este capítulo he analizado cómo los trabajadores culturales se involucraron en prácticas militantes y artísticas y cómo dotaban de sentidos a estas experiencias en distintos momentos de sus trayectorias. Para ello, utilicé la noción de carrera y el enfoque biográfico. De este modo, vimos cómo los inicios en estas prácticas se inscribían en determinados contextos de socialización: sus familias, lugares de residencia, escuelas, iglesias. Identifiqué una serie de “transacciones biográficas” (Dubar, 2000) que habilitaban líneas de continuidad, ruptura o reelaboración, desde las primeras experiencias en “voluntariado” social —mediadas por escuelas religiosas, iglesias presentes en sus barrios o escuelas con orientaciones progresistas— hasta el involucramiento en organizaciones, movimientos y espacios de “militancia”. Consideré, asimismo, la articulación del nivel individual con algunas experiencias colectivas y ciertos procesos sociales, como la pertenencia a una generación atravesada por la crisis socioeconómica del 2001-2002. En relación a las prácticas artísticas, la temprana

contradicción experimentada entre “arte” y “economía” y la figura de los “docentes clave” para el desarrollo formativo y profesional en el mundo artístico, se ponían en juego y se proyectaban en el presente de sus trabajos culturales.

La categoría “vocación” resultó transversal tanto para significar las prácticas artísticas y militantes como para referir al tipo de trabajo cultural que realizan, que puede considerarse como un “trabajo sobre los otros”, siguiendo a Dubet (2006). El aspecto vocacional de estos trabajos resulta complejo y ambivalente. Si en ciertos sentidos se opone a “lo profesional”, en otros resulta una categoría afectiva que está en el núcleo de determinadas actividades y profesiones. En clave de afectos, el compromiso y la vocación pueden ligarse a ideas de sacrificio y abnegación pero también comportan buenas dosis de placer y de entusiasmo, emociones positivas que habilitan experiencias de realización, no solo personal sino también colectiva.

Con una mirada atenta a los procesos, puede observarse que la pluralidad de compromisos en distintas esferas de la vida social (laborales, artísticas, militantes, familiares) tiene efectos en cómo estas personas evalúan y reevalúan su implicación en trabajos culturales caracterizados por condiciones laborales frágiles e inestables. La superposición de sentidos entre trabajo y militancia en políticas socioculturales puede estar en la base de condiciones particularmente efectivas de precarización y flexibilización laboral. A su vez, los actores despliegan estrategias cotidianas y transitan aprendizajes para enfrentar estas condiciones, reajustan sus “ecuaciones” económicas en un sentido amplio, y tienen el constante desafío de que la combinación de actividades con que obtienen su sustento material, no implique una renuncia a sus deseos individuales ni a sus ideales colectivos.⁴¹

⁴¹ Resulta inevitable preguntarse por el rol de la pandemia por Covid-19 en varios temas tratados en este capítulo. Si pensamos que ciertos eventos sociales traumáticos impactan en la conformación de las generaciones y dan lugar a “nuevos ethos”, por ejemplo, en el ámbito de la militancia, como vimos a raíz de la crisis de los años 2000, cabría preguntarse si estamos asistiendo a la emergencia de prácticas nuevas. Hasta el momento, hemos asistido a una respuesta a la crisis por parte de las organizaciones culturales comunitarias en los barrios latinoamericanos, que se reconvirtieron rápidamente para garantizar la supervivencia en los sectores más golpeados por la crisis, a través de la organización de ollas populares, por ejemplo. Como vimos en el primer capítulo, la pandemia también puso la discusión sobre el trabajo en primer plano y cuestionó la sustentabilidad del “emprededurismo”, al tiempo que produjo desplazamientos y reavivó el debate por la formalización del trabajo, las garantías de seguridad social y el rol del Estado. Si bien, como señalé en la Introducción, el trabajo de campo de esta investigación tuvo lugar en la “pre-pandemia”, son conversaciones que están en pleno auge en el sector artístico-cultural en el momento en que esta tesis se escribe.

CAPÍTULO III

Gajes del oficio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Configuraciones de un rol múltiple

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

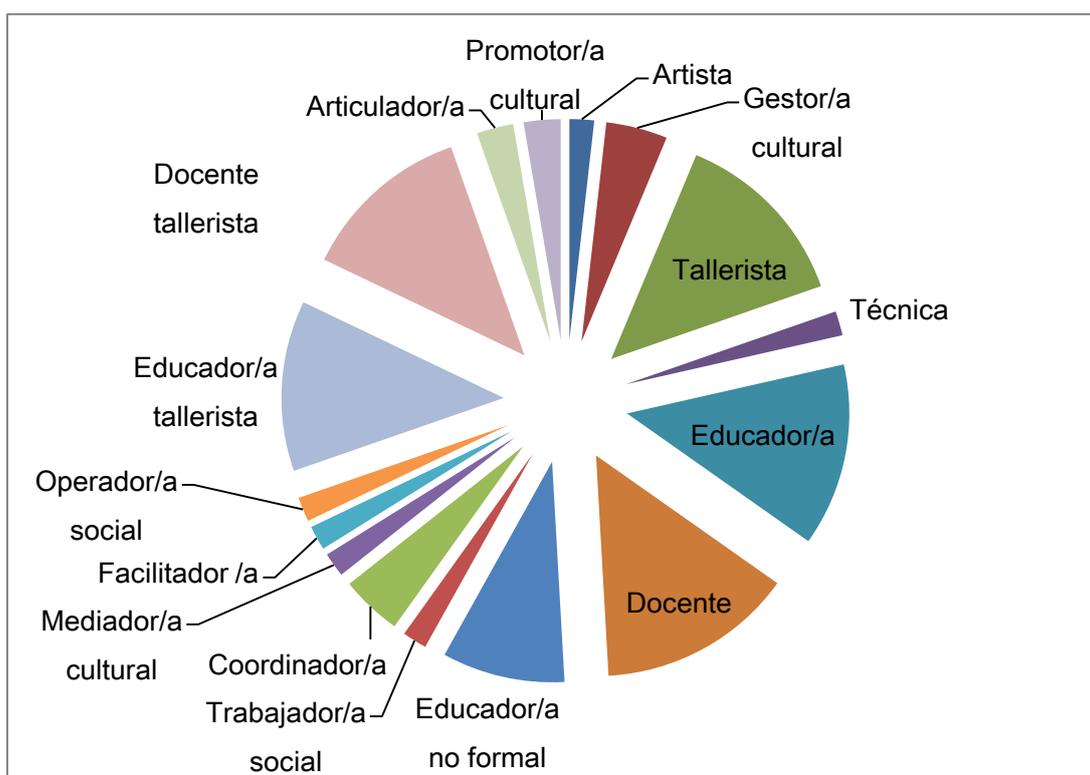
(Francisco, 40 años, tallerista teatro comunitario en barrios)

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

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

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

Roles en el trabajo cultural



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta 2019.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. La polivalencia de tareas

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

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

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

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

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

⁴⁵ Conceptos que retoma de Bureau y Sapiro, 2009.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

A. Los “docentes” y la falta de empeño

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

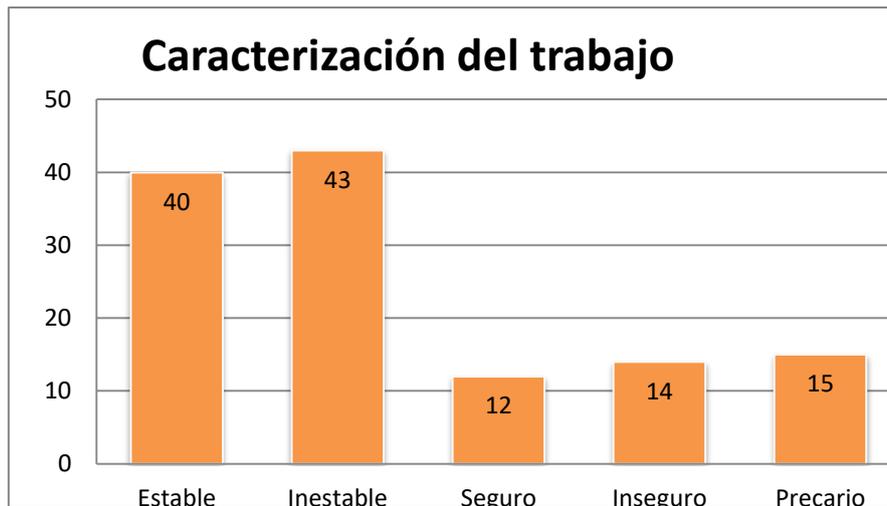
tiempo podía estar en la base de la indistinción entre la militancia y el trabajo, como veíamos en el capítulo anterior, y funcionar como un factor que eclosionaba las fronteras de la acción y habilitaba condiciones de trabajo frágiles, precarias, flexibles, a la vez que los relegaba a un menor estatus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

3. Estable inestabilidad: percepción de las condiciones laborales

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

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

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



Fuente: elaboración propia con base en encuesta.

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

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

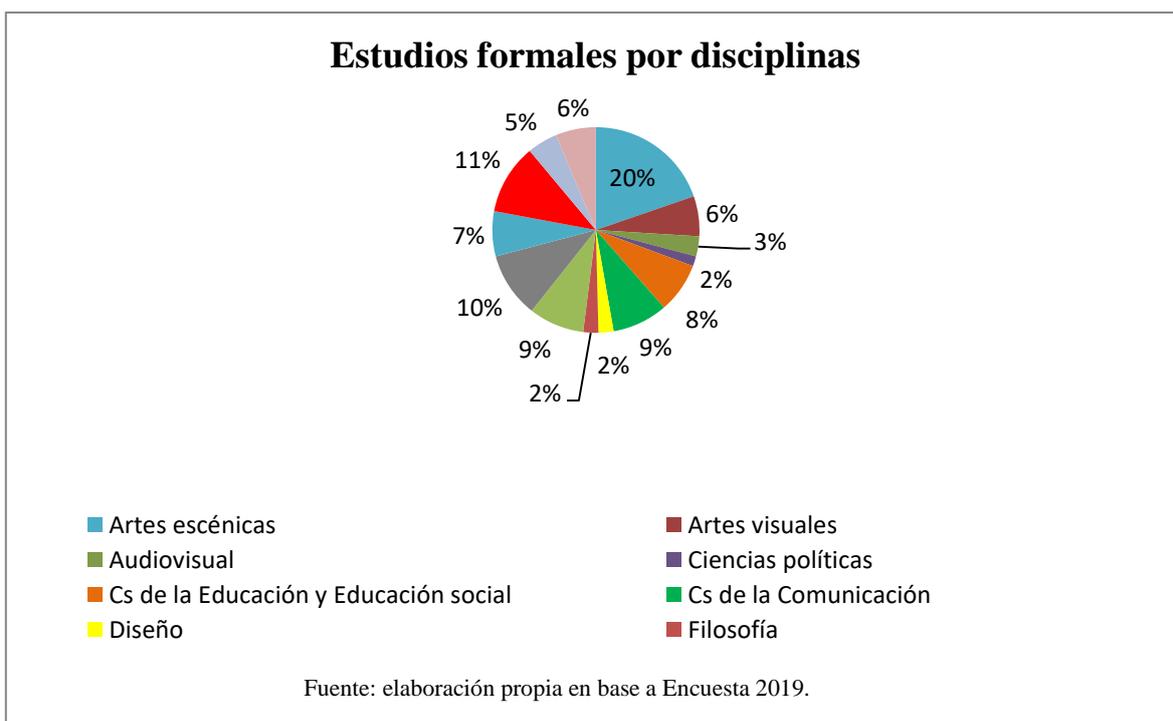
relación a la “estable inestabilidad” en estos trabajos, regidos por regímenes flexibles y contrataciones de corto plazo. Ahora bien, a la indeterminación y polivalencia de los roles y las tareas se le suma la diversidad de perfiles profesionales que componen el ámbito de trabajo cultural en políticas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

4. Perfiles de trabajadores culturales

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

4.1. Formación disciplinar

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fuente: elaboración propia.

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

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

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

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

El siguiente cuadro sintetiza las últimas dimensiones mencionadas:

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

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

Fuente: elaboración propia.

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

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

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

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

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

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

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

5. A modo de síntesis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO IV

Emociones, cuerpos y moralidades en políticas socioculturales

Este capítulo se propone analizar las dimensiones afectivas e intersubjetivas en la cotidianidad de las políticas socioculturales. Si en los análisis dominantes sobre políticas culturales se dedica escasa atención a las emociones y los procesos intersubjetivos (Ochoa Gautier, 2003), en las prácticas que tienen lugar en el marco de estas políticas se aprecia lo opuesto: una exacerbación de las emociones y una enorme valoración de cualidades de transformación personal y social que parecerían inherentes a las actividades artísticas. Estos sentidos no solo circulan entre trabajadores/as sino que se extienden entre participantes.

En primer lugar exploro los repertorios emocionales y los enlaces relativamente claros entre las emociones de los/as trabajadores/as y sus situaciones laborales. Asimismo, daré cuenta del trabajo emocional, las “actuaciones profundas” y “superficiales” en las que se embarcan las personas entrevistadas y sus estrategias de cuidado emocional en relación con las enormes cantidades de energía que invierten en sus trabajos.

En general, tanto trabajadores/as como participantes refieren a experiencias emancipadoras y “humanizantes”, mediadas por las políticas socioculturales, que de algún modo suspenden, cuestionan o subvierten asimetrías y estigmas sociales. Es por eso que en este capítulo he incluido algunas experiencias de participantes, para entender de qué manera se producen intercambios de reconocimientos y tienen lugar ciertos reposicionamientos subjetivos en el marco de estas políticas.

Por último, me referiré al “régimen físico” en estos contextos, es decir, la manera en que los usos y sentidos de los cuerpos y los espacios físicos revelan representaciones mutuas entre grupos sociales, activan afectos y movilizan repertorios morales, protagonizan situaciones disruptivas y, en un juego de “distancia/proximidad”, evidencian asimetrías sociales que a menudo permanecen tácitas en el plano discursivo.

1. El análisis de las emociones desde una perspectiva sociológica

Las emociones han gozado de un estatus ambivalente como objeto de estudio en las ciencias sociales, principalmente por considerarlas un fenómeno perteneciente a la esfera individual —asociada a la experiencia psíquica singular— y a la esfera de lo natural —asociada a lo universal—, lo cual contribuyó a situarlas en uno de los dos polos fundadores de las ciencias sociales: individuo-sociedad y naturaleza-cultura (Coelho, 2010). Uno de los aspectos que subyacen a la prolongada ausencia de las emociones como objeto de reflexión sociológica es la arraigada antítesis entre razón y emoción (Ariza, 2016).

Aunque la sociología y la antropología de las emociones abrevan en los aportes de figuras de referencia en ambas disciplinas (Mauss, Durkheim, Simmel, Elías),⁵⁴ el área de estudios propiamente dicha empieza a sistematizarse en las dos últimas décadas del siglo XX (Ariza 2016; Coelho y Rezende, 2011). De este modo, conceptos como “reglas del sentir”, “cultura emocional”, “trabajo emocional” empleadas por el andamiaje conceptual de estos campos, se inspiran en la sociología durkhemiana, la dramaturgia social de Goffman, el interaccionismo simbólico y las teorías del intercambio (Ariza, 2016: 12).

La sociología de las emociones parte del doble supuesto epistemológico de que las emociones tienen naturaleza social y de que los fenómenos sociales poseen dimensiones emocionales (Bericat Alastuey, 2000). Asimismo, su análisis sociológico implica situarlas fuera de la psique y de la fisiología (aun reconociendo que estas participan), y entenderlas como experiencias “sentidas” mediante circunstancias sociales, como una propiedad más de la interacción social. Ahora bien, la mirada sociológica no niega el carácter personal de las emociones y los afectos sino que las trata como encarnaciones individuales de experiencias con orígenes fuertemente sociales, generadas en configuraciones vinculares específicas (Denzin, 2009), y como bisagra entre lo

⁵⁴ Illouz (2007) señala la presencia de numerosas referencias a las emociones en figuras fundadoras de la sociología: por ejemplo, el análisis de Weber acerca de la ética protestante, o los trabajos relativos a la autoridad carismática y al rol de la pasión en la labor científica; el concepto de alienación en Marx; los análisis de Durkheim sobre la solidaridad y la eferescencia social en los rituales colectivos; los ensayos de Simmel sobre la intimidad, los sentimientos que impregnan la interacción con los otros, y la actitud moderna de reserva y sobriedad cristalizada en el término *blasé*, que deben asumir los individuos para vivir en la metrópoli. Más adelante, los trabajos de Norbert Elias, donde la vergüenza tiene un lugar central en el desarrollo del “proceso civilizatorio”; o los trabajos de Goffman sobre el *embarrassment* en la interacción social.

institucional-estructural y lo individual (Barbalet, 1998). En esa línea, las llamadas “emociones morales” (como la vergüenza, orgullo, indignación, culpa, humillación, gratitud) cobran relevancia sociológica, al conectar a la persona con la estructura social y la cultura. A su vez, las emociones se generan históricamente en relación con códigos culturales compartidos y resultan parte medular de la formación de la identidad de los actores sociales, por medio de los roles que desempeñan en distintos ámbitos (Ariza, 2016: 17).

Catherine Lutz y Lila Abu-Lughod (1990) abogan por un abordaje contextualista⁵⁵ que atienda a la dimensión micropolítica de las emociones, en tanto vía de acceso para la comprensión de relaciones de poder y desigualdades sociales. La existencia de una dimensión micropolítica explica la capacidad que las emociones tienen de actualizar, en la vivencia subjetiva e intersubjetiva de los individuos, aspectos de nivel macro de la organización social (Coelho, 2010, p. 265). Comprendidas de esta manera, las emociones son tributarias de relaciones de poder entre grupos sociales, y sirven simultáneamente para expresar, reforzar y contestar estas relaciones.

En cuanto a las dimensiones emocionales y afectivas⁵⁶ en el mundo del trabajo, destaca la noción de “trabajo emocional” (Hochschild, 2008, 2012) especialmente importante en el sector de servicios, que retomaré más adelante. Por su parte, Beck (2006) reconoce en el “obrero intelectual” a un tipo de trabajador que realiza un “mercadeo” o “puesta de sí”, es decir que ofrece al mercado, además de su fuerza de trabajo, determinados recursos personales como carisma, buen humor, sensibilidad, habilidades sociales, creatividad, capacidad de decisión rápida, entre otros. Al decir de Bolstanki y Chiapello (2002) el “nuevo espíritu del capitalismo”, más que alienar la subjetividad de los trabajadores, la reconoce y capitaliza.

⁵⁵ El abordaje contextualista tiene como inspiración teórica la noción de *discurso* de Foucault, entendido como un habla que forma aquello sobre lo que habla, en vez de mantener con ella una relación de referencia, como si fuera externo.

⁵⁶ No utilizaremos aquí una distinción conceptual más fina entre afectos y emociones, pero cabe decir que forma parte de una discusión desplegada en este campo de estudios a partir de la década de los noventa. Algunos autores proponen que hablar de afectos o afectividad es más abarcativo porque involucra la dimensión corporal. Otros ligan las emociones al universo del lenguaje y el significado, proponiendo que las emociones pueden entenderse como experiencias sentidas capaces de ser capturadas en el lenguaje (Lara & Domínguez, 2013). Hay quienes entienden que afectos y emociones son dimensiones indistinguibles cuya separación analítica no favorece una mejor comprensión de estos fenómenos (Scribano, 2012).

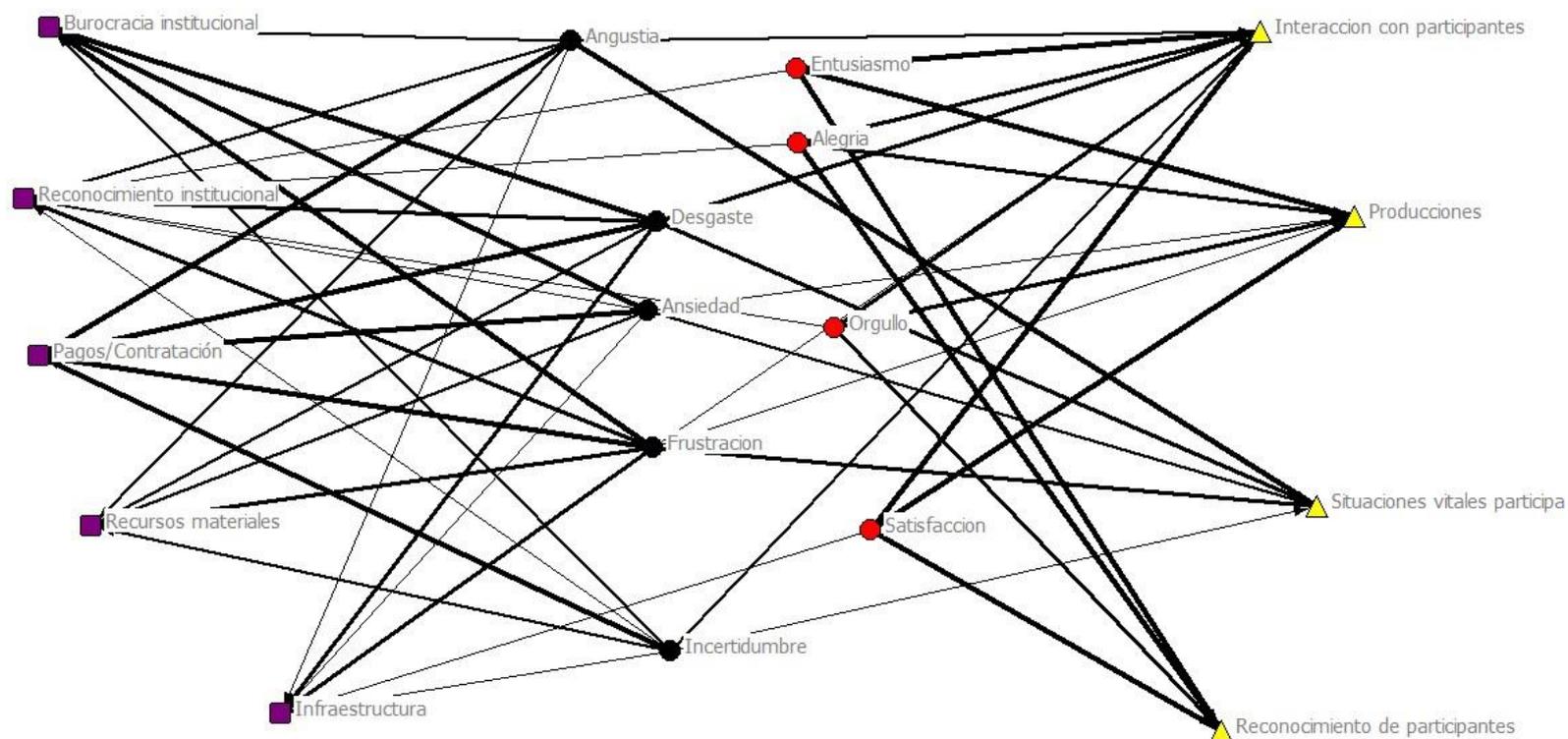
A nuestros fines, y dadas algunas propiedades comunes entre este tipo de trabajo cultural y el trabajo en educación, resultan relevantes los análisis de las dinámicas afectivas en el trabajo docente, que se han incrementado en las últimas décadas y han mostrado que el manejo de las emociones tiene un rol central en el aula (Abramowski, 2010b; Nobile, 2013; Sutton, 2007; Sutton, Mudrey-Camino, y Knight 2009) y que los docentes despliegan una batería de estrategias emocionales laborales (Pekrun y Linnenbrink-Garcia, 2014). En líneas generales, estos análisis conciben la labor docente como un proceso de trabajo inmaterial, cada vez más centrado en la dimensión afectiva-vincular y articulado en torno a sentidos y propósitos morales (De la Garza, 2011; Fullan, 1993).

2. Emociones en el trabajo cultural. Una cartografía posible

Entre quienes trabajan en políticas socioculturales, existe un repertorio de emociones que, lejos de explicarse en términos individuales, muestra patrones y recurrencias relativamente claras. De este modo, aun cuando las personas entrevistadas se desempeñaran en distintos contextos (tanto geográficos como institucionales), fue posible identificar una cartografía de emociones compartida en líneas generales.

Un conjunto de emociones se liga tanto con determinadas situaciones de interacción cotidiana (en particular la relación con los y las participantes de las políticas socioculturales) como con aspectos de las condiciones laborales e institucionales (infraestructura, recursos materiales o formas de contratación). Por ejemplo, los actores entrevistados solían manifestar de manera recurrente emociones como desgaste o frustración en relación con sus condiciones laborales y alegría, entusiasmo, satisfacción cuando se referían a los vínculos con los y las participantes, a los procesos creativos y a los intercambios afectivos que se generaban en el marco de sus trabajos. A los fines de exponer dichas articulaciones, en base al material de campo, cuantifiqué la díada emociones-situaciones laborales, utilizando el software *Ucinet*.

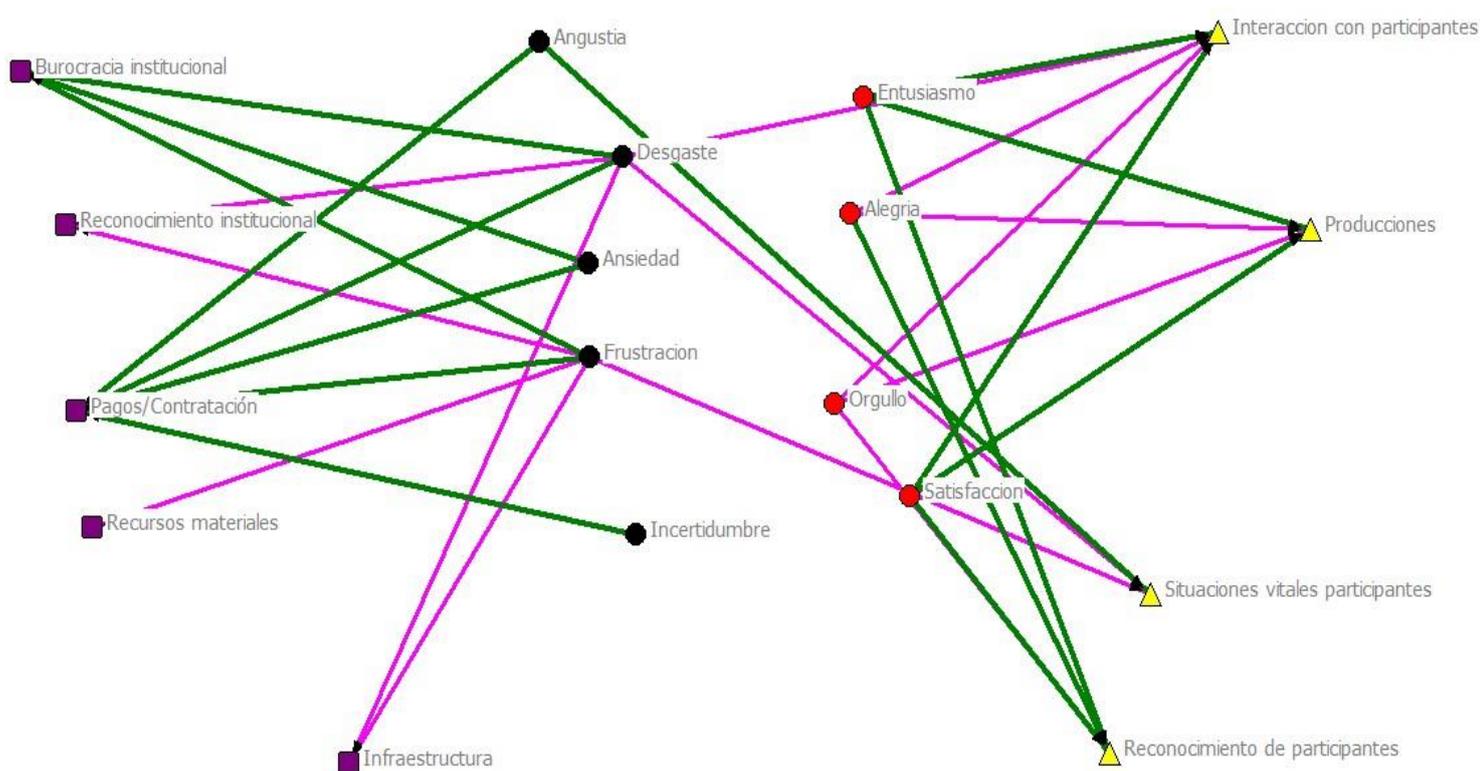
Red I. Emociones y situaciones laborales



Fuente: Elaboración propia con base en entrevistas

En el centro de la red pueden verse las emociones más recurrentes, agrupadas según la valencia positiva (nodos rojos) o negativa (nodos negros) que mis interlocutores les otorgaban. A la izquierda del cuadro, identificados con nodos en color violeta, están las situaciones y los aspectos que refieren a las condiciones laborales (infraestructura, recursos materiales, contratación y salarios, reconocimiento institucional, burocracia institucional). Los nodos amarillos corresponden a emergentes y aspectos de la interacción cotidiana con los y las participantes. El grosor de las líneas indica la densidad de estos vínculos. Si solo tomamos los vínculos más densos, obtenemos la siguiente red:

Red II. Emociones y situaciones laborales. Vínculos de mayor densidad



Fuente: Elaboración propia con base en entrevistas

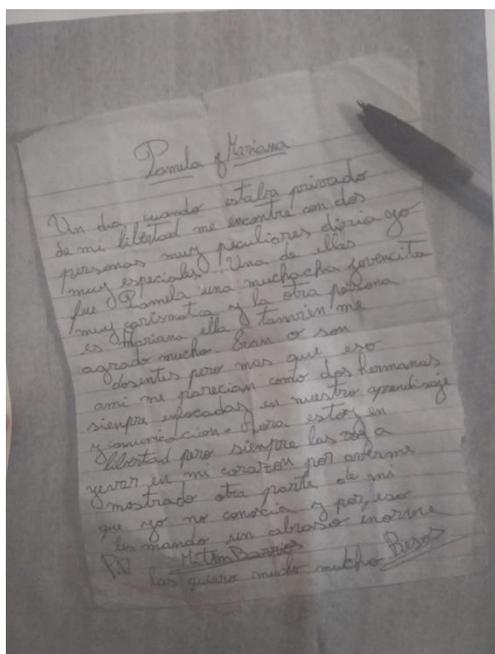
Como puede verse, la densidad de la relación entre un grupo de emociones positivas e interacción con los y las participantes es bastante alta, lo que está ligado a una serie de retribuciones/recompensas afectivas y morales que los y las trabajadoras obtienen en la dimensión vincular de sus trabajos.

Si bien las dinámicas afectivas y emocionales que la literatura identifica para el trabajo docente muestran puntos en común con lo que aquí sucede, existen algunas diferencias. Por ejemplo, Hargreaves (2000) encuentra en la “gramática emocional” de la escuela que las emociones docentes responden al tipo de relaciones que habilita el modelo de

organización escolar. Si la escuela secundaria, gracias a su orientación curricular-enciclopédica, no favorecería la emergencia de relaciones fluidas donde profundizar el conocimiento mutuo entre docentes y estudiantes —lo que constituye una fuente de emocionalidad negativa en la labor docente, según Hargreaves—, en el trabajo cultural en políticas socioculturales, por el contrario, si hay algo que funciona como fuente de emocionalidad positiva son las relaciones que se establecen entre trabajadores/as y participantes.

Expresiones del estilo “las satisfacciones son satisfacciones en serio” se usaban con frecuencia en las entrevistas para hablar de las recompensas que proveían estos trabajos. Como señalé, el origen de esa satisfacción a menudo eran los/as participantes, sus procesos de transformación, y los reconocimientos afectivos que de ellos/as recibían. El “encuentro” y el intercambio eran caracterizados como fuentes de gratificación, alegría y placer, aspectos valiosos en sí mismos. Se trata de gratificaciones sin duda esenciales para la renovación de un compromiso con trabajos que tienen una cuota muy alta de desgaste y demandan grandes inversiones de energía.

En general, las retribuciones afectivas que recibían los y las trabajadoras eran manifestaciones efusivas de cariño y agradecimiento. Por ejemplo, una tallerista que trabajaba con literatura en cárceles, llevó al bar donde nos encontramos para la entrevista una carta de despedida de un participante que recientemente había recobrado la libertad (y que publicaron —como se ve a continuación— en la contratapa de un *fanzine* con textos elaborados en el marco del taller).



“Un día cuando estaba privado de mi libertad me encontré con dos personas muy peculiares, diría yo, muy especiales. Una de ellas fue Pamela, una muchacha jovencita muy carismática y la otra persona es Mariana, ella también me agrada mucho. Eran o son docentes pero más que eso a mí me parecían como dos hermanas siempre enfocadas en nuestro aprendizaje y comunicación. Ahora estoy en libertad, pero siempre las voy a llevar en mi corazón por haberme mostrado otra parte de mí que yo no conocía, y por eso les mando un abrazo enorme. Las quiero mucho. Besos”

Fuente: *Diario La Voz de Papel*, 2016.

Este tipo de manifestaciones de afecto y agradecimiento parecían valorarse —y “atesorarse”— especialmente *porque* provenían de personas en situaciones de gran vulnerabilidad social, con lo cual también se convertían en una retribución moral, tema sobre el que volveré más adelante.

3. Afectos ambivalentes en la interacción con participantes

Sin embargo, en tanto fuente de emociones, la interacción con los y las participantes acarrea no pocas ambivalencias afectivas y demandaba un trabajo emocional específico por parte de los y las trabajadoras, principalmente porque implicaba estar en contacto directo con situaciones de sufrimiento extremo.

Prácticamente la totalidad de las personas entrevistadas se referían a procesos que llevaban a “ponerse más duro”, “crear un escudo”, “protegerse”. El factor temporal era relevante en el aprendizaje del control, la gestión y cuidado emocional, algo que se ponía en evidencia al ver que eran los y las trabajadoras más jóvenes quienes más afectados/as decían estar y quienes menos mecanismos de protección parecían haber desarrollado. Así, Flavia (25 años), refiriéndose al trabajo con niños y adolescentes institucionalizados en un centro de menores en Paysandú, expresaba:

Me afecta mucho, paso nervios, no puedo dejar de pensar, no puedo dormir. Tengo pesadillas. Sé que tengo que llevarlo diferente. Las compañeras que entraron conmigo renunciaron todas, no aguantaron la toma como quien dice, porque es muy difícil (Flavia, 25 años).

En contraste, Felipe (39 años) explicaba que con el correr del tiempo había desarrollado “la dureza a las situaciones límites. Me he vuelto un poco más duro para que me afecten pero no me perjudiquen, que no me paralicen”, en sus palabras, se trataba de “un acto no consciente” porque “la vida misma te va llevando a que te pongas un poco más duro”. Si bien es cierto en términos generales que a mayor tiempo de trabajo mayores eran los recursos de protección ante las situaciones extremas, en ocasiones la definición de un “hasta dónde” emocional era un trabajo de elaboración cotidiano, inclusive para trabajadores que tenían una extensa experiencia en estos ámbitos. Por ejemplo, Carlos (que trabajaba en un hospital psiquiátrico con talleres de música desde hacía varios años), señalaba que:

También es jodido, uno se arma de sus herramientas para protegerse, porque los laburantes como en mi caso no tenemos un apoyo psicológico, también vos laburás con

las emociones de las personas, y las tuyas también. Hay una cuestión de cuidarse. Es muy jodido el medirse, hasta dónde me meto acá, hasta dónde me comprometo allá, hoy puedo hasta acá pero hoy no, no estoy abierto como para eso, pero sin embargo somos permeables, no nos es ajeno (Carlos, 40 años).

Pocos eran los casos en que el cuidado emocional presentaba algún grado de formalización, y no quedaba bajo estricta responsabilidad de los individuos. Uno de los programas dependientes del Ministerio de Educación y Cultura en Uruguay, preveía que las personas no trabajaran más de tres años en un mismo sitio (por ejemplo, en una misma unidad penitenciaria), lo que explícitamente se concebía como una estrategia de cuidado. Aunque en parte los/as trabajadores/as del programa valoraban este aspecto, también sentían que limitaba la profundidad de los procesos que podían llevar a cabo con los/as destinatarios/as, y a la vez hacía que perdieran cierta legitimidad en el interior de instituciones como cárceles u hospitales adquirida a través de vínculos construidos a lo largo del tiempo con el resto del personal.

Los sentimientos de cansancio y agotamiento fueron expresados con recurrencia durante las entrevistas, y solían asociarse a la “energía” que ponían en juego. De un lado, la energía era una experiencia corporal (“en el taller siento que estoy enchufado a 220”), que les resultaba difícil traducir en palabras. De otro, el adecuado manejo de la energía se concebía como una competencia necesaria para la coordinación de grupos: “siempre hay que tener la energía un poquito más alta que el participante que tiene la energía más alta”, decía un tallerista y aclaraba que “no se trata de estar eufórico” sino más bien una energía que “va por dentro”.

Del mismo modo que sucede en el trabajo docente en educación formal, en las políticas socioculturales las y los trabajadores realizaban una puesta de sí, y es de esta condición “teatral” que derivaba buena parte del impacto emocional (“quedar vaciado” “agotado”). De hecho, el trabajo docente puede entenderse como una “performance” (Tenti Fanfani, 2009), donde hace falta invertir los recursos psíquicos, las habilidades comunicativas, sociales, expresivas, el entusiasmo y los aspectos carismáticos de la personalidad. Según afirma Dubet, en los docentes esto lleva a desarrollar un “estilo” propio de trabajo antes que la acción de apoyarse en un rol (Dubet, 2006, p. 94).

Para mis entrevistados/as, un buen día de trabajo o un buen taller no era tanto aquel en donde se intercambiaron “conocimientos” o “técnicas”, como aquel en donde los y las participantes quedaron “entusiasmados” y “motivados”, estados que se alcanzaban

mediante una inversión grande de energía.⁵⁷ Gerardo (40 años) me explicaba que, en su taller de expresión escénica y audiovisual en el Centro juvenil: “Si yo [a los/as adolescentes] no les muestro, si no les transmito, que lo que hago me apasiona, que me encanta, la cosa no funciona, no existe”. Mientras que Gabriel, en relación a su trabajo con música en una cárcel, decía:

Es como si estuviera agarrando un cable de 220 (...) porque a mí me funciona de que los puedo convencer y llevar a lo que yo quiero desde ahí, los contagio. Es una cosa extraña. Si bien hay cosas que son técnicas (...) y hay temas de la dinámica para el grupo que están planificadas, (...) va más allá de eso. Esas dinámicas te funcionan si hay esa energía.⁵⁸ (Gabriel, 38 años)

Cabe notar que no necesariamente hay una oposición entre la energía invertida en transmitir/contagiar entusiasmo, motivación, pasión, y el intercambio e incluso la transmisión de ciertos “contenidos”. Es decir, esos afectos pueden también pensarse como facilitadores en el logro de determinados objetivos artísticos y pedagógicos, y no solo como fines en sí mismos.

En ocasiones, mis interlocutores distinguían entre clases de energía. Por ejemplo, hablaban de una “energía mental”, “emocional” o “física”, que variaba según el tipo de población y lugar donde desarrollaban su trabajo. A su vez, la sensación de ser responsables por los efectos emocionales que sus propuestas pudieran desencadenar, en personas que estaban en situaciones críticas, les requería una energía “extra”, que podía derivar en un sentimiento de agotamiento profundo.

Volviendo a las relaciones con el trabajo en educación, algunos estudios identifican ciertos “placeres pedagógicos” (McWilliam, 1999) o afectos propiamente magisteriales (Abramowski, 2010a). En paralelo, varios investigadores alertan, con perspectiva crítica, que el excesivo énfasis en la afectividad docente se relaciona con una peligrosa pregnancia de un discurso y un *ethos* terapéutico en la práctica pedagógica (entre otros Dubet, 2006).

⁵⁷ Collins (2009) describe la energía emocional compartida como un fenómeno propio de los rituales de interacción, en el que la proximidad corporal favorece una consonancia rítmica con la emoción de los otros. Para Collins, la energía emocional constituye un *continuum* que va desde lo más “alto” –confianza, entusiasmo- hacia lo más “bajo” –depresión, falta de iniciativa, de la solidaridad a la falta de solidaridad.

⁵⁸ La forma de referir a este proceso puede comprenderse a la luz de la Teoría del Contagio Emocional (Hatfield et al., 1994) que señala que el contagio emocional se produce cuando se intercambian emociones durante las interacciones e interrelaciones sociales compartidas en las organizaciones.

Para McWilliam (1999), la mayor cantidad de información que actualmente los maestros y docentes pueden obtener acerca de sus estudiantes pone a disposición placeres específicos, como el de ser confiable o el haber penetrado en determinados “escudos” para lograr transformaciones identitarias relativamente profundas. Si bien estos hallazgos tienen cierto correlato en mis entrevistas y observaciones, las emociones derivadas de la profundización del vínculo entre trabajadores y participantes revestía mayor complejidad. Por ejemplo, Carolina, tallerista de música en una orquesta infanto-juvenil, decía:

Yo me emociono mucho ahí. Ayer por ejemplo una nena me dice «ay, me gusta tanto tanto venir a la clase que a veces me pongo triste porque... yo me quiero ir a vivir con vos». Ella me dijo eso y a mí me dio una mezcla, una emoción muy compleja. [risas] Me dio como mezcla de alegría y de... o sea medio lo mismo que le pasaba a ella que le gustaba tanto, tanto que se ponía triste. Me dio una alegría enorme y a la vez una retorcida de corazón, también. (...) O situaciones muy tremendas que tienen algunos en la vida (...) Hubo una nena el año pasado que me contó que su hermano abusaba de ella, y ella se abrió en ese espacio, es algo que no estaba diciendo. Y bueno eso para mí... pasé por todas las emociones, por un lado la alegría, o no sé si la alegría pero el “qué bueno que encontró un espacio donde decirlo”, que confió en que lo puede decir, en que ahora nosotros podemos hacer algo, pero de repente te encontrás con una pared muy grande para hacer algo. Ahí se empezó todo un proceso con el servicio local de la niñez, y la familia de ella, en la mitad se murió su papá. Una situación que al día de hoy no se termina de resolver y ella está ahí. Bueno, niños que se abren con sus situaciones con vos, y vos podés hacer y a veces es una impotencia (...) de todos modos estar agradecida como de que te de el lugar de poder ayudarlo pero todo, todo muy complejo, de la mano de la alegría viene la angustia y así (Carolina, 27 años).

En las palabras de Carolina se verificaba tanto una “alegría” atribuible a ser confiable (por ejemplo, en el caso de una niña que encontró un espacio propicio para contar una situación de abuso intrafamiliar) que convivía con sentimientos de frustración y de impotencia ante las condiciones en que los y las niñas se encontraban y las situaciones dolorosas que atravesaban.

Las “situaciones límite” que irrumpían en los espacios de trabajo resultaban desencadenantes de un proceso de reflexividad sobre las fronteras de su propia intervención. Algunos/as entrevistados/as hablaban de procesos de aprendizaje que implicaban un progresivo reajuste de sus propias expectativas, muchas veces defraudadas en el espacio de trabajo. Estos aprendizajes podían llevar a extender y flexibilizar los alcances del rol, atendiendo a las motivaciones, estados y caracterizaciones que hacían de las personas con las que trabajaban, sin por ello resignar

los objetivos que se trazaban. Gerardo (40 años) comentaba que debía “apelar mucho a la intuición” y saber que “en cualquier momento podés tener que variar todo lo planificado”. Contaba que suele “armar planificaciones mentales y espontáneas, y tengo como diez puertas. Entonces llego, vamos a abrir la 1, ah no, entonces la 5. Sé para dónde vamos, pero sé que pueden haber muchos caminos para llegar a eso”.

Sin embargo, las operaciones que flexibilizan el rol en ocasiones acarreaban sentimientos de culpa y cuestionamientos morales, como se ve en el siguiente relato de Gabriela:

Con menores el año pasado llegando el calorcito ya no querían (...) hacer nada más y era jugar al truco. Y me acuerdo que estuve cuatro encuentros, solo jugando al truco. Le decía a mi jefa, mi coordinadora, “vení a ver y decime en qué fallo”. Yo sentía que estaba yo robando, y para ella ya el vínculo con los pibes, ahí conmigo, mientras jugábamos al truco íbamos tirando temas, estaba el tema al derecho al aborto, como ir... metiendo... Porque si bajábamos línea los pibes no vienen más, y los perdés, ¿y qué significa perder?: se vuelven arriba a la celda. (Gabriela, 40 años)

Entonces, los procesos referidos como “de aprendizaje” aludían a una reelaboración continua de expectativas, que podía acompañarse de sentimientos de frustración (por no cumplir con los objetivos que se proponían) y de culpa (por no “hacer bien” su trabajo), y, a la vez, reconocer los aspectos vinculares del rol como centrales y definitorios.

Como mencioné antes, en los espacios de trabajo era común que irrumpieran experiencias —en ocasiones de mucho sufrimiento— de los y las participantes, frente a las cuales mis interlocutores se preguntaban qué hacer, cómo se encauzaban, a la vez que imponían límites a sus intervenciones. Gabriel (38 años), también en referencia al taller que coordinaba en una cárcel, reflexionaba:

El otro día hubo uno que es de Brasil, los abuelos viajaron dos días enteros con el padre hasta acá, se vinieron a visitarlo. Y cuando llegaron, después de viajar dos días, no pudieron entrar porque no tenían documento. El tipo llorando nos empezó a contar eso. Se generó una situación espantosa. Todo el mundo empezó a decir “sí, estos hijos de puta...” Y vos pensás ¿con qué corto? ¿con qué saco para otro lado? Y no tenés que sacar...es parte, tiene que ver con el lugar donde estás. Tenés que manejar eso, se genera eso y tenés que manejarlo (Gabriel, 38 años)

A fin de “manejar” situaciones como las que describía en la cita anterior, Gabriel valoraba el trabajo colectivo y el intercambio “práctico” (los saberes del hacer) con otros y otras talleristas, cosa que oponía, de manera crítica, a la “teorización” que

visualizaba en los encuentros formativos del programa en que trabajaba, como he analizado en el capítulo anterior.⁵⁹

Si bien aprender a “manejar” situaciones cargadas de angustia y tensión como las que exponía el entrevistado formaba parte de la tarea, en ocasiones podía desbordarla al punto de hacerla inviable. En esa línea, Carla, tallerista de literatura en cárceles, recordaba un momento donde se ponían en jaque sus posibilidades de acción:

Nos pasó una vez que vino una chica (...) estábamos proponiéndole “bueno vamos a hacer el taller de encuadernación... vos ya sabés encuadernar...” “sí, sí ¿dónde queda el baño?” Fuimos, la acompañamos, una piba de 17 años y dice “che, les hago una pregunta”, se levantó la remera, se tocó la panza y nos dijo “¿estoy embarazada?” Y yo ¿qué hago con esto? (...) estábamos mi compañera de coordinación y yo y ¿qué hacemos con esto, ¿qué hacemos con ella? Esto fue hace varios años (...) ahora tenemos más herramientas. Y fue como un golpe en la cara, porque era entender, están pasando otras cosas, a veces no están dadas las condiciones, a veces el chico o chica que se acerca es por otras razones. Eso nos interpela mucho porque (...) hay un montón de cosas que nos exceden (Carla, 31 años).

Las palabras de Carla actualizaban las nociones de aprendizaje y proceso, en tanto explicaba que “ahora tenemos más herramientas”: colectivo de trabajo, redes y derivación de situaciones de los y las participantes hacia otras instancias, organizaciones o instituciones. Sin embargo, más adelante en este capítulo veremos que las situaciones límite empujaban a los y las trabajadoras a un cuestionamiento profundo acerca del sentido último de la tarea que realizaban.

4. Las condiciones laborales y el trabajo emocional

Como mostré a través de los esquemas de redes, mis interlocutores ligaban emociones predominantemente negativas a sus condiciones de trabajo. El atraso, la interrupción o la incertidumbre respecto de sus salarios, las precarias condiciones de contratación, la inseguridad que genera trabajar en políticas que corren continuo riesgo de desaparecer en base a voluntades políticas que están fuera de su control, las “burocracias” institucionales, el escaso reconocimiento simbólico que reciben, las situaciones reiteradas de vulneración de derechos humanos —sobre todo en cárceles, pero no únicamente—, la falta de recursos materiales, resultaban fuentes de emociones que iban

⁵⁹ En esta línea comentaba Gabriel: “Otra cosa que pasa es que se teoriza muchísimo, se hacen actividades al pedo como esos encuentros. Lo único que está bueno son los piques prácticos y necesarios que tenés de un tallerista a otro. Cómo te manejas en esta situación. Por ejemplo salta uno y dice «¿sabés por qué yo estoy acá? porque maté a no sé quién [gritando] », eso le pasó a una tallerista y ella no supo qué hacer, se puso a llorar. Entonces surgió ¿qué se le dice al tipo ese?”

desde la indignación a la angustia. A su vez, estas condiciones activaban un permanente cuestionamiento acerca del sentido (o la falta de) de sus acciones. Elisa (que, recordemos, coordinaba talleres literarios en cárceles y hospitales psiquiátricos en Montevideo), ante mi pregunta de si se proyectaba en este trabajo en el futuro, decía:

Eso me lo pregunto yo [risas] hay días que digo ta, voy a parar. Yo me cuestiono mucho, no sé si es un trabajo para hacerlo demasiado tiempo, creo que tiene un ciclo, no sé si me veo muchos años más. Exige... es un desgaste emocional que a veces depende de la situación de vida que estés atravesando, a veces estás más fuerte... a veces sentís que está bueno lo que hacemos pero todo el mazazo de la institución te hace cuestionar mucho hasta qué punto sirve, hasta qué punto incide... en los participantes seguro que incide en sus procesos... eso lo ves, eso es lo que te motiva a seguir, pero después entrás a cuestionarte, tenés muchas dificultades a veces para laburar... es una cuestión de cuidarse uno mismo... no tengo tan claro si es un laburo para hacer muchos años más. Un psicólogo me acuerdo que nos decía “yo laburé muchos años”, nos decía, “pero chicas ustedes piensen, después que tuve mi hijo, me cambió un montón”, hacia dónde ponés la energía, yo no tengo hijos todavía. (Elisa, 34 años).

De este modo, mientras el trabajo con los y las participantes podía ser un motor de entusiasmo y motivación, el desgaste por las condiciones institucionales ponía en cuestión la deseabilidad de continuar, sobre todo cuando el trabajo se inscribía en una pluralidad de compromisos vitales, entre los que destacaban los familiares, como vimos en el Capítulo 2.

A fin de manejar algunas de las emociones mencionadas, estas personas realizaban determinado “trabajo emocional” (TE). Este es un concepto que fue acuñado por Hochschild (1983) y refiere a la existencia de prescripciones sobre las emociones de personas envueltas en roles que requieren inducir o suprimir sentimientos “con el fin de mantener la apariencia externa que produce en otros el estado mental apropiado” (1983, p. 7). De este modo, las reglas del sentir (*feeling rules*) delimitan cuáles son las expresiones emocionales acordes con cada situación laboral y las personas invierten energía y estrategias para conseguir esa concordancia. El trabajo emocional se entiende como el manejo de sentimientos a fin de crear una demostración corporal públicamente observable por un salario (Hochschild, 1983, 2008). Por su parte, Morris y Feldman (1996) definen el TE como “el esfuerzo, la planificación y control necesarios para expresar la emociones organizacionalmente deseables durante las transacciones interpersonales” (p. 987).

Según Hochschild, el TE es una exigencia que en general busca facilitar la consecución de objetivos laborales. Algunos oficios en los que éste se evidencia son: médicos,

enfermeros, psicólogos, profesores, policías, camareros, cajeros, teleoperadores, etc. La “fuerza de trabajo emocional” está compuesta por una serie de recursos afectivos y psíquicos, que pueden observarse por ejemplo en los procesos de reclutamiento y selección de las personas, en donde se solicitan “habilidades sociales”, “vocación de trabajo en equipo”, “capacidad comunicativa”, entre otros atributos.

Aunque el trabajo emocional ha sido conceptualizado como un “arma de doble filo”, porque en el ajuste de las emociones a las expectativas del rol pueden desencadenarse procesos de malestar y deterioro en los y las trabajadoras, en algunos casos mis interlocutores identificaban ciertas habilidades asociadas a la realización de TE que tenían impactos positivos en otros ámbitos de su vida cotidiana. Por ejemplo, aprender a “poner límites” o desarrollar estrategias emocionales para protegerse ante situaciones críticas, se convertían en recursos que luego podían poner en juego en otros trabajos, situaciones vitales o relaciones familiares.

Es común que los y las trabajadoras se enfrenten a alguna clase de “disonancia emocional”, es decir, una discordancia entre emociones sentidas y expresadas a fin de ajustarse a las expectativas del rol. La disonancia emocional, dependiendo de la frecuencia y la intensidad con que se manifieste, puede derivar en procesos de deterioro para las y los trabajadores.⁶⁰ Aunque la experiencia y la expresión emocional se distinguen analíticamente, no son instancias completamente independientes (Ashforth y Humphrey, 1993). A menudo “simular” sostenidamente en la expresión de una emoción deriva en experimentarla.

Con el fin de ajustarse a las reglas del sentir, las personas pueden embarcarse en actuaciones profundas o superficiales. La *surface acting* se refiere al esfuerzo por regular y expresar una emoción sin necesariamente sentirla, es decir “de afuera hacia adentro”, mientras que la *deep acting* implica esfuerzos emocionales, cognitivos y comportamentales a fin de cambiar determinados estados emocionales, de “adentro hacia afuera” (Hochschild, 1983). En sus correlatos empíricos, frecuentemente las personas mezclan actuaciones profundas y superficiales. Por ejemplo, hablando de las

⁶⁰ Algunos análisis encuentran una correlación positiva entre niveles de disonancia emocional y el *burnout*, otros llaman la atención sobre las interferencias con la ejecución de roles privados, por ejemplo en el ámbito familiar. En ocasiones, los individuos tienen dificultades para “desconectarse” del rol laboral y regular sus emociones en el ámbito privado conforme a normas personales (Martínez Íñigo, 2001)

habilidades que ponía en juego a la hora de coordinar un taller de música en la cárcel, Gabriel decía que necesitaba mostrar “seguridad física” porque si bien “nunca lo pensás” y “somos muy *heidis*⁶¹ en eso”, lo cierto es que “trabajamos en el pabellón...quedamos encerrados con veinte tipos, que se han amotinado, y se pueden amotinar contigo adentro”.⁶² No sería extraño que el empleo de técnicas corporales para manifestar seguridad favoreciera la emergencia del sentimiento de seguridad y confianza.

En la conversación con Gabriel se ponía también de manifiesto que emociones como el agotamiento o la falta de autenticidad a menudo resultaban de la *discordancia* entre los principios que regulan el trabajo emocional y los que las personas consideran éticos. En este punto, creo que vale la pena recuperar textualmente las palabras de Gabriel, a pesar de su extensión:

Vos sabés que no me venía pasando en realidad deirme con las problemáticas, o deirme pensando...y últimamente este año sobre todo, tuvimos cinco encuentros y parece que hubiera tenido seis meses de trabajo (...)

Super exigente. El año pasado no me pasaba, deirme **deshecho, cansado, agotado**. Son dos horas semanales, pero me cansa tremendamente. Me demanda una energía tremenda y además a eso se le suma esa cosa de que hay tensiones todo el tiempo(...).

Y me está pasando, sobre todo este año, **cuestionarme para qué hago lo que hago**, si sirve para algo, si no sirve para nada. Me cuestiono muchísimo, siempre eso. De alguna forma sos el sostén del Estado para que esas poblaciones no revienten, la situación en esos lugares no explote. Hay una función de válvula, **sos una válvula**, sos el que hace que los tipos liberen su energía, y no se me amotinen y eso no me genere lo que genera: muertos en la cárcel, cuestiones que tienen que ver con un peso político.

(...) Llegué a una conclusión, pero pasé por varias etapas primero. La primera fue ¿para qué sirve lo que hago, de qué le sirve al tipo lo que yo estoy haciendo acá? Sentarse y golpear un tambor, de dónde viene el tipo, y si sale hacia dónde va, qué hay después de que sale de ahí adentro. Y en ese pensamiento **te volvés loco**, porque viene de abajo de una chapa, sale y se va a meter abajo de una chapa, no hay acompañamiento de ningún

⁶¹ Inocentes, ingenuos.

⁶² Al respecto de las situaciones de violencia, como los motines en las cárceles, Míguez (2002), analizando los usos del cuerpo en la constitución identitaria de jóvenes delincuentes que participan en programas de rehabilitación estatales, señalaba que “la capacidad de resistir mediante el uso de la violencia produce efectos diferenciados en la reacción y adaptación del personal. El personal profesional que ha recibido todo su entrenamiento en aulas universitarias, donde el cuerpo no juega ningún papel significativo, tiene temor a la agresión física –lo que ha sido explícitamente manifestado por varios psicólogos y trabajadores sociales. Por eso, suelen evadir el contacto directo con los internos (lo cual implica en realidad eludir tareas) y cuando establecen esos contactos tratan de hacerlo en el espacio físico destinado a los profesionales, donde el control sobre la capacidad de violencia de los jóvenes es más factible –en los pabellones el nivel de control es menor y la exposición a la violencia mayor. El personal no profesional, por su lado, no puede evitar el contacto físico. Es más, como no tienen adiestramiento especializado, toda su experiencia laboral es construida directamente por su permanencia en los pabellones en contacto con los internos. Esto tiene el efecto de generar mayor familiaridad con los internos, y una mayor adaptación a la capacidad de estos de ejercer violencia” (Míguez, 2002, p. 17).

tipo para esa persona. Entonces decís ta, **no sirve** para un carajo. ¿Cuál es el porcentaje? A ver, a ver que alguien me diga cuál es el porcentaje de gente que tiene logros del tipo que sea ¿el tambor le movió algo que hizo que el tipo encare para otro lugar? Creo que es el 0,5 de la población de cárceles que se mete a estudiar, que termina el liceo y que encara a buscar a trabajo, o que agarra un trabajo, es nada. La nada misma. Entonces no sirve para mucho. Después dije no, ta, lo estoy pensando como algo re utilitario, no está bueno. (...) Me pasó un par de encuentros atrás que uno de los presos dijo: «me penaron, no pude venir, estuve en el calabozo, ¿sabe lo que hice? ¿Vio que no tenemos patio?» No los dejan salir al patio grande. No ven el sol, no salen al sol, no hay sol. «Entonces en el patio interno donde estábamos estaba entrando un poquito de sol en la reja, y me acerqué a la reja, y me dijeron que no podía estar ahí, yo fui y me paré, y puse la cara al sol. Y me llevaron al calabozo». Ah... y después todo el mundo hablando de derechos humanos.

Entonces, claro, hablando con una amiga veterana que tengo, y contándole que estoy **requemado, hice una catarsis, no sé para qué carajo sirve lo que estoy haciendo** (...) no entiendo, hay gente que hace bombas, otras que la tira, y uno está haciendo algo para otro, con otro, está tirando una onda desde el arte...pero no me convence, no siento que sea útil. Y ella me decía que claro que es útil, o sea, «vos ponele todo el pienso y los peros que vos quieras, y toda la injusticia que le encuentres, pero de alguna manera sos el sol en la cara para muchos de los tipos». Y dije «¡diablos! tiene razón...»

Sí, está eso, es real. (Gabriel, 38 años. El subrayado me pertenece).

Gabriel exponía que los sentimientos de desgaste y agotamiento se relacionaban con cuestionamientos y recaudos éticos. Se preguntaba “para qué” servía su trabajo, y si finalmente no era utilizado de manera perversa para la contención y el control de la población carcelaria. Asimismo, cuestionaba la “utilidad” y los “efectos” de lo artístico y lo cultural en las trayectorias típicas de las personas privadas de su libertad. Pero también terminaba valorando su trabajo en tanto fuerza que se oponía, a nivel micro, a la injusticia y la vulneración de derechos humanos en las cárceles.

Según Andrea (coordinadora de talleres de plástica), el desafío consistía en no “institucionalizarse” ni “acostumbrarse” a determinadas situaciones que ocurrían en la cárcel donde trabajaba y que involucraban buenas dosis de tensión y angustia, por ejemplo:

Nosotros estamos sufriendo... justo hoy tuvimos una reunión, estamos sufriendo, nos cambió el taller, los dos años anteriores fue los viernes, ahora son los lunes, que es posterior al fin de semana de visitas, y es el día del reviente emocional... Porque muchas de las emociones que están ahí o que afloran ahí, tienen que ver con el afuera, más con el afuera que con el adentro, porque la visita va o no va, que si no va está demenos,⁶³ pero si va también... Estamos teniendo mucho disturbio... todos los lunes...no solamente que el taller deja de funcionar o nos sacan participantes porque el disturbio hace que tranquen todo...sino que los disturbios están *heavy*s. (...) Tiros. Muchos tiros. La policía. Mucha bomba federal, que es la bomba de gas, nosotros estamos en un espacio abierto ahora porque estamos tratando de pintar un mural. (...) Es una situación compleja, no de miedo, yo la verdad nunca tuve miedo, ellos respetan mucho los

⁶³ Expresión coloquial en Uruguay para referirse a una situación desagradable.

espacios educativos y artísticos, y nos respetan mucho a nosotras, pero ya han habido conflictos (...) y los “conflictos” son armas blancas, ¿no? Y hay que estar en esa situación, pasar por eso (Andrea, 38 años).

La expresión más común con que los/as trabajadores hablaban de sus condiciones laborales era “desgaste”. Cuando se referían a la interacción con los y las participantes podían expresar tanto satisfacción, entusiasmo y motivación como “agotamiento”. Si nos remitimos al campo de asociaciones semánticas que abren estas expresiones, aparecen algunas diferencias que, aunque sutiles, nos remiten a experiencias divergentes. La idea de “desgaste” se comprende mejor como resultado de una “fricción” continua que en estos trabajos se producía tanto respecto de las condiciones laborales precarias, como en relación a una contradicción entre los principios éticos a los que las personas entrevistadas adherían y las situaciones recurrentes de vulneración de derechos humanos en las instituciones en que trabajaban. Por su parte, el sentido del “agotamiento”, en vínculo con cierto carácter performático o “de puesta de sí” que tienen estos trabajos, remite en cambio a la imagen de un vaciamiento, de una “entrega” que realizan los y las trabajadoras en sus interacciones cotidianas con los/as participantes.

5. Reconocimientos y reposicionamientos mediados por prácticas artístico-culturales desde la perspectiva de los/as participantes

En la amplia mayoría de las entrevistas a los/as trabajadores/as, los sentimientos de satisfacción, alegría y placer estuvieron asociados con un “encuentro” desde lo artístico-cultural al que se le atribuía la propiedad de trascender e incluso subvertir posicionamientos sociales y etiquetas estigmatizantes, un encuentro emancipador y humanizante. La explicación nativa sugería que, contrariamente a otras políticas que trabajan con la misma población, en las iniciativas socioculturales se concebía a “la persona” por sobre el “dispositivo institucional”. De este modo, las representaciones que los y las trabajadores tenían de los/as participantes, intentaban desmarcarse tanto de las etiquetas que circulan en la sociedad (“las locas”, “los incapaces”, “los delincuentes”, etc) como de las que permearían otras instituciones y políticas.

La idea de que las prácticas artístico-culturales actuaban como espacios para disputar estigmas y generaban experiencias emancipadoras y humanizantes también estaba presente en los discursos de los/as participantes entrevistados/as. En ambos grupos podía encontrarse una representación del arte como medio donde se expresa el “yo profundo”, donde se vive la subjetividad como una experiencia a distancia de lo social (Martuccelli, 2007). Entender las experiencias artísticas como plataforma para “trascender particularidades” y “sentirnos iguales” en tanto que “humanos” (“lo sensible tiene esa capacidad”, “ahí te das cuenta de que no somos tan distintos”), se liga a la idea del arte como experiencia de singularización, inscrita a su vez en un fenómeno social más amplio y de gran escala, a saber: la afirmación estructural de la singularidad. Como señala Martuccelli (2007), curiosamente, muchos individuos encuentran en experiencias de masa (la religión, los conciertos, las marchas, lo deportivo) una experiencia de sí que perciben como “asocial”.

Los/as participantes del centro cultural Urbano, que en su mayoría se encontraban en situación de calle, expresaban que las prácticas artístico-culturales servían para dismantlar los estigmas sociales que los atravesaban y percibirse a sí mismos/as como personas capaces de crear. Juan Carlos (55 años), que asistía con regularidad desde hacía al menos seis años a este centro, decía que allí encontraba la posibilidad de ser “auténticamente humano”. En sus palabras: “en el refugio soy solamente un usuario, un factor económico para el refugio, para el MIDES⁶⁴ soy un problema social, acá cruzo la puerta y se terminó todo eso (...) El arte es la única forma de ser humano”. La vivencia referida por Juan Carlos se construía por oposición a lo que experimentaba en el contacto cotidiano con otros actores y dispositivos (refugios, políticas sociales). Podemos pensar que esta persona está fuertemente estigmatizada por esos otros que menciona. Reflexionando sobre la construcción identitaria de las personas estigmatizadas, Goffman (2006) argumentaba que: “creemos (...) 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, p. 15).

Por su parte, Marisa (35 años), participante del mismo centro cultural, comentaba: “me encanta ir a los eventos, museos, otros espacios, porque estos espacios tienden a

⁶⁴ Ministerio de Desarrollo Social.

visibilizarnos, somos gente de la calle pero hacemos cosas, sirve para desmitificar prejuicios, que independientemente de cómo estés uno puede crear”. “Somos gente de la calle *pero* hacemos cosas”, decía Marisa. Subrayaba, así, la importancia de otra clase de reconocimientos, que se tornan importantes para personas cuya vida está signada por procesos discriminatorios, situaciones sociales no solo de invisibilidad sino de “visibilidad negativa” —en términos de Honneth (1997)—. En ese sentido, la puesta en circulación de las producciones culturales de los y las participantes, cobra un rol central en los procesos de visibilización de grupos sociales. La construcción de imágenes alternativas a los estigmas y estereotipos con que suelen ser representados, participa, así, en la disputa por las “formas culturales de mirar a los otros” (Moguillansky, 2014, p. 163).

Al estudiar el problema de la desviación, Becker (2014) señala que su primera inquietud fue abordar lo que expresa un personaje de Doris 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 desviado se impone por sobre otros estatus que pudiera tener un individuo. De igual modo, la categoría “situación de calle” parecería imponerse sobre todas las prácticas que llevan adelante los individuos. Las personas no tienen motivación de reivindicar o identificarse con un “nosotros” asociado a la “situación de calle”, todo lo contrario.⁶⁵ En una línea similar, Gabriela Wald (2011), analizando la participación de jóvenes provenientes de sectores populares en orquestas juveniles, señalaba que muchos utilizaban esta experiencia como forma de mostrar o demostrar que no formaban parte de los jóvenes “de la calle”, lo que les permitía diferenciarse de los relatos estigmatizantes que circulaban en torno a ellos.

La obtención de otros reconocimientos y los reposicionamientos subjetivos que de ello derivaban, no era algo que sucediera únicamente en relación con “la sociedad” sino que también involucraba a personas mucho más próximas. Pongamos por caso la siguiente nota de campo en ocasión de mis visitas a un taller de radio en una cárcel de Buenos Aires:

⁶⁵ En otro momento, Juan Carlos me contaba que en su vida cotidiana intenta “disfrazarse” para no “parecer” una persona en situación de calle, a fin de gestionar tácticas de supervivencia, como la entrada a centros comerciales, oficinas, etc.

Entramos a un salón y nos disponemos en círculo. El tallerista muestra un video en la TV: es una charla TEDx sobre las emociones y la voz. La que habla es una cantante argentina, al parecer famosa, aunque no la conocía. Miramos el video. Luego Miguel nos propone el siguiente ejercicio: escribir un sueño (de esos que uno sueña cuando duerme, no un deseo), que hayamos tenido, y luego leerlo a todo el grupo siguiendo una serie de indicaciones sobre cómo pararse y cómo poner la voz y el cuerpo en general. Nos tomamos un tiempo para escribir, y cuando terminamos el tallerista nos invita a leer en voz alta. Se hace un silencio largo y nadie parece animarse a “pasar al frente”. Para romper el hielo, me pongo de pie en el centro del círculo y leo lo que escribí: la pesadilla que más terror me causó en mi vida. Cuando termino de leer, recibo aplausos. Uno de los participantes toma la posta y pasa al frente. Luego, uno a uno se van sucediendo estos hombres contando sueños, parados frente a sus compañeros. Hay sueños sobre reencontrarse, en el mar, con los hijos. Hay sueños sobre el clásico boca-river y una persecución que nos arranca lágrimas de risa. Hay sueños sobre encontrar la propia tumba. Hay sueños sobre caerse de un árbol y ver que los pies duelen y despertar y sentir ese dolor en los pies. Hay quien sueña que se le caen los dientes. Hay quien sueña, nuevamente, con sus hijos y el reencuentro. Hay quien sueña con el mar. Algunos tienen mucha vergüenza, y el resto del grupo alienta para que se animen. Lo hacen, finalmente todos leemos. Entretanto, Miguel va dando algunas indicaciones sobre las pausas, la tensión, la voz, las manos. Cuando salgo, Brian me comenta: “mirá si en el pabellón se nos iba a ocurrir contarnos los sueños...” (Nota de campo, setiembre 2019)

Como ilustra la nota, a través de la mediación de propuestas artístico-culturales los/las participantes producían imágenes de sí mismos/as y de sus compañeros/as distintas a las que tenían en otros ámbitos de su cotidianeidad en el encierro. Los relatos de los y las participantes permiten pensar que las políticas socioculturales generan plataformas desde donde experimentar otra clase de reconocimientos tanto a nivel de las imágenes de sí como respecto de los estigmas sociales que los y las atraviesan.⁶⁶

⁶⁶ Excede los propósitos de este capítulo determinar el alcance de estas experiencias en las trayectorias de los y las participantes. Un análisis más exhaustivo de la participación en el centro cultural orientado a población en situación de calle puede encontrarse en Simonetti (2018a). Para profundizar en otros casos puede consultarse el trabajo de Wald (2011) donde analiza los usos y apropiaciones de la participación en dos Orquestas juveniles por parte de jóvenes de sectores populares con una mirada atenta a sus trayectorias y a las de sus familias de origen. Si bien no fue lo que investigué para esta tesis, mis indagaciones previas y mi propia experiencia profesional marcan que no “cualquier persona” sostiene la participación en espacios e iniciativas de este tipo. Una de las conclusiones del trabajo de Wald es que hay una “afinidad electiva” entre valores y prácticas alentadas por los proyectos de música en barrios populares y repertorios morales y culturales en que los jóvenes participantes han sido socializados. Es decir que sostener la participación en estos proyectos depende de mediaciones y de una serie de “prerrequisitos” de los jóvenes, sus trayectorias, sus familias y sus orientaciones previas, y no solo de lo que ofrecen las políticas culturales en sus barrios. Entre otros aspectos, la autora señala que las familias de los jóvenes de las orquestas, que pertenecen a los sectores populares, tienen al menos un miembro del grupo con empleo formal, han estabilizado su situación habitacional, comparten una serie de adscripciones morales, entienden al estudio como la base para conseguir un “buen trabajo”. Entre los valores por los que se orientan, destaca la idea de “hacer cosas productivas” en el tiempo libre, la noción

6. El régimen físico en políticas socioculturales. Cuerpos y espacios

En el Capítulo 3 mencioné que el cuerpo y los sentidos que se le atribuían, servían a las y los trabajadores culturales para definir sus identidades laborales distinguiéndose de otras. Así, “poner el cuerpo” nombraba una clase de profesional contrapuesto a aquellos que “solo miran, anotan, vigilan”. Esta expresión, de suyo, contenía un juicio y una jerarquización moral.

Daniel Miguez (2002), analizando programas estatales de rehabilitación de “jóvenes delincuentes”, decía que allí convivían “distintos cuerpos”. Por un lado, los “cuerpos profesionales” de egresados universitarios—psicólogos, trabajadores sociales, etc.—, y por el otro, los cuerpos de los jóvenes, por lo general provenientes de sectores populares. Si en los profesionales tanto los usos como las nociones del cuerpo mostraban una influencia importante de la matriz cartesiana (el cuerpo como recipiente del ser, pero el ser como “otra cosa”, que no es el cuerpo), con una performance corporal que no era relevante para la constitución identitaria de estos actores, contrariamente, para los jóvenes usuarios de los programas, el cuerpo era un componente clave. Asimismo, las disposiciones espaciales de los programas de rehabilitación, tácitamente reproducían la idea de que la transformación y la constitución identitaria⁶⁷ son procesos que atañen al universo mental y reflexivo. De este modo, espacios como talleres y aulas exhibían una disposición material que alentaba la suspensión del cuerpo y la preponderancia de la mente, con sus sillas orientadas en un mismo sentido, el privilegio de la vista y el oído —la información tenía que procesarse mediante la mente—, mientras que los gabinetes en donde psicólogas y trabajadoras sociales realizaban sus entrevistas, en general, constaban de una mesa y dos sillas.

Las disposiciones físicas descritas por Miguez (2002) y sus correlatos simbólicos están presentes en varias instituciones que llevan adelante políticas socioculturales. Sin embargo, las prácticas artístico-culturales involucran un trabajo corporal relativamente

de “progreso” y la importancia de “tener objetivos”, así como la cultura del “esfuerzo” para lograrlos (2011, p. 201).

⁶⁷ Se parte de la base de que todas las políticas que trabajan con jóvenes delincuentes buscan operar algún tipo de transformación identitaria en los usuarios.

intenso y en cualquier caso muy distinto del que tiene lugar en la cotidianeidad de algunas de estas instituciones (centros educativos, cárceles, hospitales psiquiátricos).

Los espacios de trabajo cultural proponen usos del cuerpo particulares y “extracotidianos” (Battezzati, 2017) que, además de a fines artísticos, sirven al propósito de regular emociones. En el caso de talleristas de teatro, por ejemplo, algunos empleaban metodologías donde “si vamos a lo psicológico se va desde el cuerpo, no desde la historia”. También solían trabajar con momentos ritualizados, como los de entrada y de salida. Por ejemplo, Alejandra, proponía un “ritual de bienvenida”, que implicaba una disposición de las personas en círculo, la conexión desde la mirada y la unión de las manos, en cuyo centro se depositaba, metafóricamente, lo que se había vivido durante la semana y se deseaba dejar atrás. Al final del encuentro las personas volvían a formar un círculo con sus manos, pero esta vez para incorporar en él las cosas que querían llevarse. A menudo tenían lugar momentos pautados de relajación, concientización de distintas partes del cuerpo, registro de los otros cuerpos, desplazamientos por el espacio, ejercicios con la voz para descargar y para modular emociones.

En general, los/as talleristas proponían técnicas corporales para favorecer tanto el control como la liberación de emociones. Como vimos anteriormente, las situaciones de catarsis y expresión de circunstancias de dolor por parte de los y las participantes resultaban moneda corriente, y mis entrevistados/as no solamente buscaban limitarlas (“no trabajo con las causas” “no me interesa saber qué hiciste”, “no importa tu diagnóstico clínico”), sino que utilizaban métodos propios de los lenguajes artísticos donde o bien trabajarlas mediante la distancia que propicia la ficción o bien tomar estas expresiones como materia prima, pasible de ser transformada o traducida en otros lenguajes —como el sonoro, el teatral, etc.— y abrir sus significados en direcciones distintas a las que habilita la palabra. De esta forma, en una de mis visitas a un taller de música en una cárcel de varones, apuntaba:

Hoy el taller es ligeramente distinto, van a grabar un trabajo que hicieron con cartas que los participantes escribieron, en un aula que está en el piso de arriba, que no suelen usar. Me cuentan que el trabajo con las cartas fue cambiando mucho. Al principio querían hacer una historia de ficción. Los talleristas proponían eso, pero los participantes traían la necesidad de hablar de la realidad que vivían. Entonces acordaron escribir cartas. De todas las cartas escritas, quedó una, que fueron corrigiendo y co-creando entre varios. Sobre ese texto van a montar sonidos. Trabajan con la idea de paisaje sonoro (...) Un

participante lee la carta. Sofía, que es tallerista de teatro, le hace indicaciones sobre la entonación, las pausas, las respiraciones, los tiempos. Gabriel adopta el rol de un director de orquesta. Asigna los instrumentos, indica momentos en que tienen que entrar, momentos de silencio, ritmos y compases. Los instrumentos, de lo más variados, están sobre una mesa. La voz que lee la carta va diciendo que se levanta a las siete de la mañana, que se da una ducha, que se toma un mate, habla de su buena conducta, del respeto hacia los compañeros, habla de que extraña el silencio, que extraña a su familia, que extraña la calle. Nombra las goteras, el ruido de las puertas, los pasos, el griterío, los cortes de luz, las conversaciones, otra vez los gritos. Luego dice “gracias por escucharme, espero que me entiendas”. En simultáneo, los participantes que ejecutan instrumentos van reproduciendo e interpretando los sonidos que aparecen en la carta e incorporando otros.

(Nota de campo, abril 2019)

Las técnicas para limitar o —en palabras de mis entrevistados— “encuadrar”, la catarsis y traducir las experiencias de padecimiento en producciones colectivas valiéndose de lenguajes artísticos, constituían también una vía para “correrse” de los relatos personales que afloraban en los espacios de trabajo, muchas veces con el fin de diferenciarse de los abordajes que predominan en el tratamiento que otros/as técnicos/as y operadores sociales realizaban de las situaciones de vulnerabilidad social.⁶⁸

También los sentidos físicos (como el olfato, el tacto, el oído) estaban involucrados en las dimensiones afectivas de los vínculos entre trabajadores y participantes. Por ejemplo, en su trabajo en una cárcel de mujeres, Gabriela traía la siguiente anécdota:

(...) Yo me pongo como un perfumito, uno de Natura. Esto es re como... no sé si te sirve tanto [risas] Bueno, unos perfumes que no sé, que me duran en la piel, y cuando voy a la cárcel de mujeres quiero oler bien todo el día, entonces ellas me terminaron diciendo que, cuando me veían, me olían porque usaba perfume, y eso era un olor lindo que yo traía de afuera... Uf, como toda una cosa con el olor, el perfume, que se daba en la cárcel de mujeres y en ningún otro lugar. (...) Muchas me decían: «yo afuera compraba perfumes Natura, o jabones Natura y cuando vos entrás me recordás el afuera, porque olés a Natura» Obvio que ahora cada vez que voy me pongo eso, tengo un

⁶⁸ En ese sentido, como alertan diversos investigadores, el “relato personal” aparece cada vez más como la clave para el tratamiento de problemáticas sociales estructurales. Para el caso de la “situación de calle”, por ejemplo, Gabriela Petti (2012) explica que 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 argumenta que “la recogida de testimonios biográficos puede ser considerada como un procedimiento de individualización de la desigualdad social” (Castel & Haroche, 2003) susceptible de transformar la condición de pobreza extrema en un conjunto informe de historias de fracaso personal. Por su parte, Fassin advierte que “traducir las desigualdades en términos de sufrimiento social o la violencia en términos de traumatismo psíquico hace volver a considerar estos problemas desde un punto de vista individual y a inscribirlos en el espacio del cuerpo físico o mental” (Fassin, 2017, p. 354). En ese sentido, este proceso podría estar también en la base de la dificultad que estas personas en general tienen de pensarse en términos colectivos (más allá de los mecanismos que activan para diferenciarse de identidades estigmatizadas ya mencionados aquí).

perfume especial para ir a la cárcel [risas]. Porque es hermoso lo que me dijeron, claro que lloré cuando me lo dijeron. (Gabriela, 40 años).

En definitiva, las prácticas artístico-culturales que implicaban mediación de los y las trabajadoras en determinados lenguajes (teatrales, musicales, literarios, de danza) proponían usos *extracotidianos* del cuerpo y de la palabra, en buena medida disruptivos de los *habitus* de las personas. Estos usos podían influir en la generación de otras visiones del mundo, contribuir a transformaciones colectivas y personales, propiciar imágenes de sí que diferían de aquellas que se generaban en el contacto cotidiano con otras políticas, especialmente de asistencia social.⁶⁹ Pero hay todavía otras maneras en que los usos sociales del cuerpo (Boltanski, 1975), entraban en la escena cotidiana de las iniciativas socioculturales: para expresar asimetrías, desigualdades y jerarquías.

6.1. Cuerpos y asimetrías en el trabajo cultural con poblaciones vulneradas

En el análisis de dimensiones morales de la vida social existe un escollo metodológico importante, dada la dificultad de interrogar directamente a los actores sociales por ellas (Noel, 2016). Dificultad que en principio obedece al carácter normalmente irreflexivo del comportamiento moral, que se moviliza en base a *disposiciones incorporadas* que las personas dan por sentadas. Así es que una pregunta directa o hipotética puede suscitar un “ejercicio de racionalización *ad hoc*” cuyo vínculo con las prácticas no puede determinarse con claridad. A lo dicho se suma que “las interrogaciones referidas a la moral y lo moral, en virtud de su misma naturaleza contestada (Howell, 1997) se vuelven con frecuencia susceptibles de recibir respuestas políticamente correctas”, que si bien pueden servir para “develar los valores y posicionamientos que el interrogado supone comunes con quien lo interroga, una vez más discurren por planos distintos del comportamiento moral de los actores en situación” (Noel, 2016, p. 95). La salida sugerida por diversos investigadores a este problema consiste en atender a las *disrupciones*, las situaciones en que las certezas habituales se ponen a prueba o resultan impugnadas, situaciones límite.⁷⁰ De este modo, resulta fructífera la búsqueda de

⁶⁹ La clara diferenciación que los/as participantes realizaban entre dispositivos asistenciales y dispositivos artístico-culturales, por más que fueran impulsados por organismos estatales, muestra una diferencia importante con los hallazgos de Merklen (2016) respecto del relacionamiento conflictivo de los sectores populares con las bibliotecas barriales en la periferia parisina, donde verificaba una activación de la dicotomía “nosotros” y “ellos” (incluyendo en “ellos” a todos los “intervinientes sociales”).

⁷⁰ Se trata de “coyunturas en las que las disposiciones morales de los actores los empujan a una suerte de *reductio ad absurdum* que los obliga a «detener la marcha» para reflexionar sobre ellas y sus

escenarios conflictivos que pongan a prueba las capacidades de los actores para gestionarlos, poniendo en juego sus recursos morales.

He mostrado ya que las situaciones límite, referidas por los y las trabajadoras, funcionaban como un sitio fértil para observar el constante trabajo de limitación de sus roles. Pero los escenarios de conflicto, las “vulnerabilidades interaccionales” (Barbosa, 2018) y, más ampliamente, las circunstancias donde la pregunta “qué hacer” emerge de forma punzante, revelan una potencialidad analítica en otro sentido: contribuyen a esclarecer la complejidad afectiva y moral de los vínculos que estos trabajos envuelven.

El material de campo sugiere que, además de las condiciones propuestas por Noel (2016), los escenarios de tensión en estos trabajos se caracterizaban por algún tipo de trastocamiento en el régimen físico (tanto en el orden de los cuerpos, como de los espacios), lo cual en cierta medida refuerza la idea de que las disposiciones morales se encuentran, precisamente, incorporadas.

Páginas antes señalé que, en los discursos de los trabajadores culturales entrevistados, existía una tendencia a concebir los espacios de “encuentro” a través de prácticas artísticas como lugares de “trascendencia” de límites y fronteras sociales. Ahora bien, es igualmente posible, con una mirada sociológica atenta a las dinámicas corporales y los afectos movilizados en ellas,⁷¹ complejizar esta visión. En línea con los planteos que Canevaro (2018) realiza para las afectividades en el mundo del trabajo doméstico, aquí puede verse una coexistencia de *razones* que igualan y *afectos* que jerarquizan. El ámbito de lo corpóreo-afectivo (Sabido Ramos, 2010a) se transforma en un reducto

consecuencias (Malinowski 1993, Zigon, 2007 en Noel, 2016). Para Zigon (2007) las situaciones de “quiebre moral” abren paso a la ética, que entiende como un momento de problematización o reflexión de las moralidades.

⁷¹ De acuerdo con el clásico planteo goffmaniano, el orden de la interacción es aquel que se da en situaciones sociales donde dos o más individuos están en presencia de sus respuestas físicas respectivas (Goffman, 1967). De este modo, el cuerpo y sus signos confirman o defraudan expectativas que orientan la acción de las personas. La sociología cuenta con una vastísima tradición de estudios que dan cuenta de cómo el cuerpo es fuente de información y constructor de marcos de sentido *in situ*. Tempranamente, Mauss (1979) señaló la cultura está en la base de las “técnicas del cuerpo”, esto es, la forma en que en las distintas sociedades las personas saben “cómo usar” sus cuerpos. Por su parte, Mary Douglas postula la existencia de “dos cuerpos”: cuerpo físico y cuerpo social, y señala que “el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico” (Douglas, 1978). Los “usos sociales del cuerpo” están para Boltanski (1975) determinados por una serie de normas que rigen las conductas físicas de las personas constituidas en un sistema que denomina “cultura somática”. El cuerpo es, en efecto, “un signo de la posición social —quizá el más íntimo y por eso el más importante de todos— cuyo significado simbólico resulta más importante si tenemos en cuenta que a menudo no es percibido como tal y que nunca se desvincula de la persona a la que pertenece” escribe Boltanski (p.31).

privilegiado para comprender cómo operan las jerarquías, “los aprecio y los desprecios” de una sociedad, dinámicas muchas veces imperceptibles y soterradas aunque, tal vez por lo mismo, arraigadas.⁷²

Para iluminar estas dinámicas puede servir el siguiente relato de una tallerista, que contaba la siguiente situación con una participante del taller literario que coordina en cárceles:

E. Hay [una participante] en la cárcel que cada vez que me ve me abraza, pero zarpado me abraza, me levanta (...) Y a mí eso en principio me incomodaba porque es como... [risas, silencio]

P. ¿Cómo qué?

E. No sé... “encuadremos nuestro vínculo.” Y lo sigue haciendo hasta ahora. Y un día hablé con ella, y le digo “¿qué pensás que es esto de que me andes revoleando cada vez que me ves?” Y me dice “perdón, perdón si te incomodé, si te incomoda no lo hago más”. Le digo “no, no, quiero que lo hablemos y que entendamos juntas esto”. Y ella me decía “yo no recibo visitas, ustedes, las profes, talleristas, son las únicas personas que yo veo de afuera. Que no son ni el servicio penitenciario ni mis compañeras presas, y vos... vos sos la persona que viene de afuera”.

Aun a riesgo de sobreinterpretar el relato, entiendo que la secuencia del abrazo, la incomodidad de la tallerista, y la forma en que se resuelve la situación, alumbrando aspectos relevantes en la dimensión relacional de estos trabajos, a menudo bastante más sutil que lo que puede aparecer tras una pregunta directa por este tema. Para leer esta situación, propongo *una* interpretación tomando los conceptos de “crítica”, “justificación”, y “disculpa” (Boltanski & Thévenot, 2006; Werneck, 2013), y más ampliamente la idea de *account* (Scott & Lyman, 1968). Definiré a continuación brevemente estos conceptos.

La *crítica* supone un momento de discontinuidad en una rutina, caracterizada por la irreflexividad y el no cuestionamiento. Sucede cuando personas que estaban involucradas en relaciones cotidianas, coordinando sus acciones, llegan por algún motivo a la conclusión de que algo falla y de que no pueden mantenerse así por más

⁷² Sabido Ramos pregunta “¿Cómo aceptar al otro si apesta, es desagradable, no habla bien y se mueve torpemente? ¿Cómo incorporar su música a nuestro repertorio si el sonido es antinatural y ruidoso? ¿Cómo admitirlo si su presencia es asquerosa?” Y propone “privilegiar una dimensión específica de lo social que a fuerza de su carácter habitual y familiar generalmente pasamos desapercibida. Tras las huellas de Simmel, busco destacar aspectos aparentemente de «mínima monta» que se conectan con procesos altamente sofisticados de la constitución de lo social” (Sabido Ramos, 2010b, p. 82).

tiempo.⁷³ La crítica —que en esto se asemeja a la acusación— es una manera de indicarle al otro la relación entre él y lo ocurrido, negativizándolo moralmente (Werneck, 2013, p. 711), además de ser un momento en el que se manifiesta fuertemente una discordancia.

La *responsabilización* que se sigue de una crítica constituye fundamentalmente una pregunta por el sentido de la acción. Pregunta que, en la situación referida anteriormente, no tiene ni que deducirse, dado que está explícita: “¿qué pensás que es esto?”. La respuesta desencadena entonces la acción de justificarse y el ofrecimiento de disculpas por parte de la participante, o más ampliamente un *account*, es decir: “un dispositivo lingüístico empleado siempre que se somete una acción a una indagación valorativa” y una “afirmación hecha por un actor social para explicar un comportamiento imprevisto o impropio, sea este comportamiento suyo o de otra persona”, en palabras de Scott y Lyman (1968, p. 35). En tanto dispositivos lingüísticos, justificación y disculpa,⁷⁴ lo son en respuesta a juicios morales y se movilizan a partir de señalamientos que apelan a una “agencia mal usada” (Werneck, 2013).

Entonces, volvamos sobre la situación narrada por la tallerista: se trata de una incomodidad que se produjo a raíz de una acción reiterada en el tiempo —que implicaba directamente al cuerpo—, percibida como discordante, y acerca de la que se reclama un sentido. En pos de otorgarlo la participante moviliza el “dispositivo moral” de disculpa (Werneck, 2011). Cuando la tallerista dice “hablemos de esto”, está induciendo a una situación de reflexividad con el fin de revisar las pautas que para ella ordenan el vínculo, y que se vieron alteradas, pautas que a su vez permanecen tácitas y a menudo inconscientes hasta que se trastocan por algún motivo. Ahora bien, ¿cómo puede entenderse la incomodidad de la tallerista y la posterior demanda de un *account*?

⁷³ Por lo general, el momento en que una de las personas se da cuenta de que algo está mal en la situación, coincide con el momento en que percibe que no puede soportar más ese estado de cosas, razón por la cual la mayoría de las veces no permanece en silencio ni guarda sus sentimientos para sí (Werneck, 2013)

⁷⁴ Justificación y disculpa son antes que nada dispositivos de respuesta a juicios morales, y surgen delante de críticas o acusaciones. Según Scott y Lyman, las justificaciones son *accounts* en que alguien acepta la responsabilidad por el acto en cuestión, pero reniega de la cualificación peyorativa de ese acto, mientras que disculpa es un tipo de *account* en donde alguien admite que en el acto en cuestión hay algo que está mal, que es inapropiado o errado, pero niega tener plena responsabilidad en él. En la justificación el actor dice: yo sabía exactamente lo que estaba haciendo, y por eso justamente lo hice. En la disculpa: lo que hice fue equivocado, pero no sabía lo que estaba haciendo, no tenía agencia efectiva porque otra cosa o persona fue más fuerte que yo para determinar lo que estaba sucediendo. En la disculpa no hay, entonces, una disputa ni un desacuerdo de principios, en la justificación sí.

Si pensamos que el tacto es, por excelencia, el sentido de lo cercano y coincidimos con Mary Douglas (1978) en que todo “ambiente social establece límites a la posibilidad de alejamiento o acercamiento con respecto a otros seres humanos” (p. 93), límites conectados con los sociales, vemos que la incomodidad aludida nos pone sobre aviso que estos límites no se disuelven en las interacciones entre trabajadores y participantes. Como persuasivamente argumenta Douglas, el interés que revistan las aperturas del cuerpo “dependerá de la preocupación por las salidas y entradas sociales, las rutas de escape e invasión. Donde no exista una preocupación por preservar los límites sociales no surgirá tampoco la preocupación por mantener los límites corporales” (Douglas, 1978, p. 95). De este razonamiento se sigue que allí donde la estructura de roles sea más densa y más claramente definida se tenderá hacia un comportamiento de “tipo formal” que implica distanciamiento social y una distinción clara de roles, mientras que lo informal se “aviene a la confusión de roles, a la familiaridad y a la intimidad”.⁷⁵

Sin perjuicio de los motivos que despliega la participante, la situación se comprende mejor a la luz de las características —ambiguas, difusas y polivalentes— del trabajo de estos actores y de la centralidad que ocupa la dimensión afectiva en él. Dicho de otro modo, pienso que la posibilidad de que se produzca esta “confusión” respecto de los usos “correctos” del cuerpo en la interacción, responde en buena medida a los atributos de este tipo de trabajo y los actores que lo llevan a cabo (mucho más que a un hipotético “desconocimiento” de la participante, cuya vida cotidiana en la cárcel está plagada de interacciones físicas sumamente regladas con distintos profesionales).⁷⁶

Finalmente, las distancias sociales también se evidencian en relación con otros sentidos físicos, como el oído. Por ejemplo, Carolina, en su trabajo con música con niños y jóvenes habitantes de una villa bonaerense, explicaba que tuvo que “desandar” su concepción de silencio:

⁷⁵ De este modo, el control del cuerpo es tributario a un tipo de sociedad que valoriza toda clase de formalidades (p 96). Naturalmente, dice Douglas, “todo ser humano se mueve en diferentes planos de la vida social; en unos de ellos las formalidades resultan apropiadas y en otros no. En algunos aspectos de la conducta pueden tolerarse profundas discrepancias. La diferenciación de esos aspectos puede establecerse con respecto al tiempo, al lugar o al *dramatis personae*, como ha demostrado Goffman al estudiar el criterio que siguen las mujeres para decidir cuándo pueden o no salir a la calle en zapatillas y con redecilla en la cabeza (1959: 127). Hay individuos que cuidan de todos los aspectos de su apariencia con la misma exactitud mientras que hay otros que atienden especialmente a algunos de ellos y abandonan el resto.” (p.97).

⁷⁶ Con esto no quiero sugerir que la incomodidad hacia el contacto sea la regla en estos trabajos (de hecho, hay quienes resaltan la importancia de “romper la barrera física”, “darles un abrazo a los pibes”).

Pedir silencio en la villa, mi idea de silencio no va. O no es una idea compartida de silencio. Y para un trabajo en grupo, a mí me parecía muy importante poder hacer silencio, y sobre todo en música... es un conceptazo el silencio... o sea, la mitad de la cuestión está en el silencio, es sonido y silencio. Bueno, yo tuve que desandar, destejer esas ideas. Con lo cual me pidió, por mi situación particular, de pertenecer a otra clase, entender que estaba en una visión muy situada digamos. (Carolina, 27 años).⁷⁷

En definitiva, atender a los afectos que se intercambian en las situaciones de interacción cuerpo a cuerpo permite captar con mayor sutileza y complejidad las características de vínculos afectivos atravesados por asimetrías sociales, que no se disuelven en la relación entre trabajadores y participantes.

6.2. Distancia-proximidad. Los contextos para la interacción

En capítulos anteriores vimos que los contextos de trabajo eran variados y que demandaban capacidad de adaptación por parte de los/as trabajadores/as. En algunos casos, la inadecuación y el deterioro de los lugares y las interferencias que tenían para trabajar eran percibidos como afrentas a la dignidad y contribuían a sentimientos de desvalorización.

Por lo general, aquellos trabajadores/as que respondían al perfil “social-pedagógico”, formadas/os en disciplinas como la educación, la psicología, el trabajo social, encontraban que la flexibilidad, imprevisibilidad (asociada a la idea de desafío y desrutina), apertura y posibilidad de ser creativos/as, constituían fuentes de satisfacción que experimentaban en su trabajo en políticas socioculturales en mucho mayor grado que en sus otros ámbitos laborales. No obstante, dichas cualidades tenían límites, coordinadas espacio-temporales bastante precisas (horarios y lugares de trabajo). El perfil artístico-cultural tendía a una relación más laxa con estas coordenadas, lo que en ocasiones podía generar cuestionamientos éticos. Por ejemplo, Daniel (26 años) me comentaba que pasaba a buscar en un taxi o en el auto de su padre a los adolescentes con los que trabaja por sus barrios de residencia, para acudir a competencias de *hip hop*, algo que sucedía con cierta regularidad, por más que su trabajo “debería” estar ceñido al

⁷⁷ Carolina comentaba además que la sensación de “aturdimiento” la acompaña después del trabajo, en el retorno a su casa: “llego a mi casa y no doy más, de la cabeza y del cuerpo. A veces llego y está Pedro [su pareja] escuchando música y es tipo “por favor, necesito que apagues todo porque no puedo escuchar más nada”. Imaginate el nivel de bardo sonoro que se genera a veces (risas) cuando se va de las manos...” La experiencia de la saturación de los sentidos acompaña también a Gabriela: “[en la cárcel] es todo el tiempo ruido, digo los sentidos...es tremendo. (...) la posibilidad de mirar a lo lejos, que uno dice, nada estoy acostumbrada, es parte de mi vida, por qué me gusta tanto el horizonte en el mar, es una cosa que se descansa la vista, que dejás de escuchar tanto. Acá todo es muy próximo, son muchas”.

edificio del liceo, en un caso, y a un centro de rehabilitación, en otro. En el razonamiento de Daniel, a pesar de que “eso está como prohibido” y “vos podés pensar: no es ético”, tampoco “es ético ofrecerle al pibe algo que no puede hacer”, para el caso: ir a un evento cultural (de *hip hop*, pero no únicamente) después de las 20 horas viviendo en un barrio alejado del centro de la ciudad, donde el transporte público corta a las 21. También era común que algunos adolescentes en situación de calle o “muy metidos en las drogas”, pasaran por su casa pidiendo darse una ducha o comer, algo que ponía a Daniel frente a un dilema respecto de cómo este tipo de situaciones repercutirían luego en el espacio de trabajo propiamente dicho y cómo “manejarlo”.

Daniel, además, tenía un estudio de grabación montado en su casa, adonde invitaba a jóvenes y adolescentes para que pudieran darle mayor calidad a sus producciones musicales, pero donde también tenía un colchón para poder recibirlos cuando estaban a la intemperie de otras instituciones. De este modo, comentaba:

Un gurí que precisa bañarse... ¿qué hago yo? ¿éticamente? No es que éticamente yo pienso “si yo no lo dejo bañarse él va a poder conseguir su baño propio”. No. O sea, se tiene que bañar. Cuando pasa eso, ya se transforma el vínculo. O a veces precisan lavar ropa, porque están en situación de calle. Los fines de semana no hay comedor. Y vos pensás ¿qué sistema es ese? Comés 5 días y 2 no. Entonces el otro día pasan y qué sé yo, ¿juntás un par de cosas o no? comé hoy y tratás de motivarlo. O sea tenemos que ser personas, educadores y personas también. (...) Y ahí tenés que ir viendo, qué habilitas, qué no, cómo le explicas al otro, “bueno yo trabajo allá”, hay cosas que te puedo habilitar y cosas que no. Se entiende que hay un día que hay una terrible tormenta y estás durmiendo en la calle, bueno, tenés un colchón. (Daniel, 26 años).

Como es evidente, el grado de ductilidad en relación a cuáles serían los espacios propicios para la interacción y cuáles no, puede verse mejor en los casos donde los participantes no estaban en contextos de encierro, como cárceles u hospitales psiquiátricos. En estos últimos, una variante del espacio podría encontrarse en la comunicación personal a través del celular o las redes sociales (había quienes favorecían y alentaban esta comunicación, quienes la limitaban y quienes directamente no la habilitaban).

Asimismo, cuanto más cerca estaban los actores de representar su trabajo como militancia, menores eran las regulaciones en este plano. Así es que frecuentemente borraban la distinción espacio doméstico-espacio laboral, tanto en lo que refiere a “llevarse el trabajo a la casa” como en la habilitación de encuentros con participantes en

sus hogares o en otros lugares por fuera de las coordenadas espacio-temporales previstas por el trabajo.

Páginas atrás señalé que varios/as entrevistados/as entendían que las políticas socioculturales habilitaban espacios que permitían cuestionar los estigmas y asimetrías sociales. Sin embargo, esta idea coexistía con una valoración particular, una suerte de “plus” que tenían tanto las producciones artístico-culturales como los reconocimientos afectivos, justamente por provenir de personas en situaciones de vulnerabilidad. En este punto, resulta interesante volver a poner en diálogo las experiencias de los/as trabajadores/as entrevistados/as con el análisis que realiza Perelmiter (2016) acerca de la “burocracia plebeya” (asimilables a los “burócratas de calle” según el clásico planteo de Lipsky, 1983), y al que me he referido en el capítulo anterior. La autora señala que uno de los rasgos centrales de la “burocracia plebeya” es su orientación a la producción de vínculos de apego para “salvar distancias”, para lo cual subvierte jerarquías de estatus y otorga valor positivo a actividades y personas que no son socialmente valoradas, y lo hace justamente por eso. No obstante, para que dicha subversión sea posible, las jerarquías deben permanecer tácitas. De este modo: “para que la subversión sea efectiva, necesita que los esquemas dados de valoración social no se subviertan en general, sino que permanezcan como telón de fondo” (p. 16)⁷⁸. De esta manera:

Subvertir jerarquías en los detalles más mundanos de las prácticas estatales altera la distribución del valor social concedido a los componentes de una relación jerárquica, pero no disuelve dicha relación, más bien la supone. De allí que sea necesario, por ejemplo, que un funcionario tenga un vínculo asimétrico con una persona que le envía una carta solicitando ayuda, para que el hecho de llamarla por teléfono y escuchar sus problemas produzca no solo apego, sino también honor en el gesto (Perelmiter, 2016: 16).

El planteo de Perelmiter permite volver sobre lo que señalaba en las primeras páginas de este capítulo: las recompensas afectivas que recibían los/as trabajadores culturales por parte de los/as participantes, se transformaban también en retribuciones morales. En ese

⁷⁸ Para esclarecer el argumento, Perelmiter recurre al siguiente ejemplo “Cuando una persona utiliza la expresión popular “A mí no se me caen los anillos por lavar los platos”, ¿qué quiere decir? En principio, dice que está dispuesta a realizar una tarea que no tiene prestigio social –como lavar los platos–, a pesar de que, como lo denotan sus anillos, su posición social sí lo tenga –así sea que tener anillos signifique que se es dueño, hombre, jefe o cualquier posición ubicada en el polo privilegiado y prestigioso de un vínculo jerárquico–. Pero la expresión también sugiere que hay cierto honor en la persona que manifiesta tal predisposición: el punto es, precisamente, que los anillos no se le caen. Es el contraste entre posición y acción lo que valoriza el estatus de la persona que actúa. Podríamos, entonces, reemplazar “lavar los platos” por casi cualquier actividad, porque lo crucial no es el valor social de la actividad, indeterminable en sí misma, sino su vínculo con el estatus de la persona que la lleva a cabo, en la situación en la que esa persona se encuentra” (2016, p. 17).

sentido, si por un lado las políticas socioculturales habilitaban encuentros que alteraban las jerarquías y asimetrías presentes en otros espacios de la vida social, por otro, para que esta alteración fuera posible, debía ser contextual.

7. A modo de síntesis

Las políticas socioculturales son ámbitos donde se producen encuentros intersubjetivos, que involucran emociones, afectos, moralidades, experiencias corporales. La dimensión relacional y afectiva es central en la definición misma del trabajo cultural en estas políticas, pues los vínculos en copresencia que allí se generan constituyen una de sus bases fundamentales. Participantes y trabajadores se referían a la emergencia de nuevos reconocimientos, reposicionamientos subjetivos, transformaciones personales y sociales mediadas por prácticas artísticas, que a su vez servían para disputar y cuestionar estigmas y desigualdades.

En base al material de campo, he propuesto una cartografía emocional compartida en líneas generales por los/as trabajadores/as entrevistadas/os. De este modo, los actores encuentran fuentes de emociones negativas —desgaste, frustración— en sus condiciones institucionales de trabajo, y un repertorio de emociones tanto positivas como ambivalentes en su interacción con los/as participantes. En este plano, experimentan satisfacción y disfrute a partir de los procesos de transformación que observan en los/as participantes y reciben de ellos/as recompensas afectivas, reconocimiento, agradecimiento, manifestaciones de cariño, que también actúan como retribuciones morales. Al mismo tiempo, las personas entrevistadas dan cuenta de un trabajo emocional que llevan adelante para cuidarse y protegerse de los impactos de una actividad que implica distintas clases de energía (física, mental, psíquica) y estar en contacto directo con situaciones de extremo sufrimiento y vulneración de derechos humanos. Quienes más tiempo de trabajo tenían, mayores mecanismos de protección han desarrollado, aunque en ocasiones encontrar equilibrio entre la intensidad o el distanciamiento afectivo constituye una búsqueda cotidiana.

Hemos visto que las dimensiones emocionales se entraman con las morales y las físicas. Por un lado, las prácticas artístico-culturales proponen usos extracotidianos del cuerpo, que pueden servir al fin de regular emociones. Por otro lado, tanto en los/as trabajadores/as que responden al perfil “artístico-cultural” (Capítulo 3) como en quienes

experimentan su trabajo como militancia, hay una gran labilidad de las fronteras de tiempo y espacio para el trabajo y para los vínculos que allí se generan. Sin embargo, situaciones que trastocan los contextos y las formas que de algún modo ordenan la interacción entre trabajadores/as y participantes, pueden (y suelen) desencadenar cuestionamientos éticos. En ese sentido, considero que explorar los usos y sentidos de los cuerpos y los espacios físicos es una vía propicia para dar cuenta de las configuraciones morales y las asimetrías vinculares en iniciativas que, en el plano discursivo, podían presentarse exclusivamente como lugares de trascendencia de los límites sociales.

CAPÍTULO V

Arte y cultura en políticas socioculturales. Usos, representaciones y sentidos disputados entre trabajadores

En el primer capítulo me referí a una serie de debates que atraviesan el campo de las políticas culturales y socioculturales. Mencioné las críticas a los modelos de “democratización cultural” que dieron paso a paradigmas de “democracia cultural”.⁷⁹ Señalé también que la literatura problematiza los usos de las artes y la cultura en tanto “recursos” para el desarrollo social (Yúdice, 2002), alerta sobre la utilización que paradigmas asistenciales, de control y de contención de las poblaciones hacen de estas prácticas, y el énfasis en las propiedades “redentoras” que tendrían a la hora de revertir problemáticas sociales. En consecuencia, pueden invisibilizarse los condicionamientos estructurales y las desigualdades sociales para celebrar y ponderar las “diferencias culturales”.

Ahora bien ¿cómo funcionan estos debates en las prácticas de quienes trabajan cotidianamente en políticas socioculturales? Como veremos en este capítulo, los/as trabajadoras culturales conocen en buena medida estas discusiones y toman posiciones críticas en ellas. Son posturas que se forman en contextos específicos donde sus decisiones cotidianas y criterios prácticos cobran relevancia fundamental, habida cuenta de que las orientaciones programáticas de las políticas culturales suelen ser escasas o ambiguas.

Este capítulo se divide en dos partes que responden a dos grandes núcleos de representaciones y sentidos disputados en el trabajo cultural en políticas socioculturales. En la primera, con el fin de comprender mejor las posturas críticas que toman los y las trabajadores/as, será preciso reponer brevemente cómo se instalan y legitiman las

⁷⁹ Ver capítulo 1. En síntesis: en las primeras configuraciones de las políticas culturales a nivel institucional, aparecía con fuerza el paradigma de la democratización cultural. En gran medida impulsado desde publicaciones y recomendaciones de la Unesco, se promovían programas de vasta difusión (una concepción difusionista de la cultura), y el acceso a instituciones artísticas y culturales. Ese paradigma entra en declive debido, principalmente, al cuestionamiento de que subyace a él una definición elitista de la cultura, además de una imposición paternalista acerca de qué es o no es cultura. Otra crítica a este modelo es que si bien enfrentaría los efectos de la desigualdad entre clases sociales, no altera las formas de producción y consumo de bienes simbólicos. El paradigma de la democracia cultural estará enfocado en la participación social y parte de la base de que no hay una cultura legítima, en consecuencia, como afirma García Canclini: “la política cultural no debe promover solo la hegemónica sino dar posibilidades a todas de desarrollarse” (1987, p. 51).

políticas socioculturales en Latinoamérica, especialmente en relación con el paradigma de la cultura como “recurso” para el desarrollo social, que empieza a cobrar relevancia hacia la década de los noventa, en un contexto de agudización del modelo neoliberal en la región. Luego, me detendré en las posiciones críticas de las personas entrevistadas, que apuntan a la “utilización”, “resemantización”, “subalternización” y “sobreeposición” de las prácticas artísticas de orientación social, por parte de las instituciones en que se desenvuelven.

La segunda parte del capítulo está dedicada a un segundo núcleo de sentidos y representaciones en disputa que se abre cuando entendemos a las políticas socioculturales en tanto espacios donde existen “procesos”, “productos” y “circulación” artístico-culturales. En su mayoría, quienes trabajan en estos ámbitos enfatizan la importancia de los procesos de trabajo por sobre los “resultados” (las producciones artístico-culturales que en ellos surgen). Sin embargo, encontramos formas divergentes de entender cuál es el papel de la mediación sociocultural en estas prácticas. Además, el problema de la “calidad artística” está lejos de desaparecer y los/as trabajadoras culturales activan distintos criterios al momento de asignar valor a los “productos”. Por su parte, la “circulación” de las producciones artístico-culturales en “espacios públicos” o “emblemáticos” (Merklen, 2016) puede derivar en ciertas controversias que dividen aguas entre trabajadores/as y participantes, y desencadenar dilemas ético-políticos de resolución incierta.

Primera parte

1. Arte y cultura ¿transformación o recurso?

La ligazón entre arte-cultura y estrategias de transformación e inclusión social no es un fenómeno nuevo, pero hacia los años noventa se afianza, reconfigura y cobra renovada legitimidad (Belfiore, 2002; Infantino, 2019; Texeira Coelho, 2009; Wald, 2011; Yúdice, 2002). En las páginas que siguen retomaré brevemente algunas lecturas críticas a este proceso.

Según George Yúdice (2002), la comprensión actual que tenemos de las políticas culturales está asociada a la idea de la cultura como “recurso” económico, social, político. Esta idea se forja en el marco de una creciente desmaterialización de fuentes nuevas de crecimiento económico y de masificación en la distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial (turismo, films, internet, etc.), de lo que resulta un protagonismo de la esfera cultural mayor a cualquier otro momento.

Durante los años noventa, entran en el campo de las políticas culturales organismos internacionales como la Unión Europea, el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo y distintas fundaciones, que comienzan a percibir a la cultura como una esfera crucial para la inversión, y en consecuencia terminan tratándola como cualquier otro recurso. De este modo, en estos años el discurso de los bancos multilaterales de desarrollo empieza a poner a la cultura en primer plano, atribuyéndole el carácter de catalizadora del desarrollo humano. El giro en la concepción de cultura está relacionado al reconocimiento de que pese a las sustanciales ganancias económicas en la década de 1990, la desigualdad social había crecido exponencialmente. La premisa del beneficio indirecto de la teoría económica neoliberal no se ha confirmado. Por consiguiente, se ha recurrido a la inversión en la sociedad civil y en la cultural, como su principal animadora (Yúdice, 2002, p. 28).

El giro global hacia la cultura como “recurso” en la resolución de diversas problemáticas sociales, se vincula entonces con una profunda crisis de los paradigmas productivistas y economicistas de desarrollo. Así, la promoción y el incentivo de la cultura se presentó como un paliativo frente a las crisis sociales y económicas

estructurales en el contexto de políticas de corte neoliberal (Bayardo & Lacarrieu, 1999; Yúdice, 2002).

La conexión entre cultura y desarrollo, cultura y paz, cultura y diversidad, viene ganando cada vez más espacio en la agenda de los foros de investigación, de las recomendaciones de organismos internacionales y de las políticas estatales. Así, en las últimas décadas escuchamos hablar incesantemente acerca del “potencial de la cultura”. Para Texeira Coelho (2009), se torna políticamente correcto hablar de la positividad de la cultura, volviéndose ella misma positiva y políticamente correcta (p. 14). Desconocer la complejidad de los fenómenos culturales lleva a ver en la cultura solamente un recurso para apaciguar, conformar y, en última instancia, controlar a distintos sectores sociales (ibíd.). Podemos acordar con Yúdice cuando observa que:

Hoy en día es casi imposible encontrar afirmaciones públicas que no instrumentalicen el arte y la cultura, ya sea para mejorar las condiciones sociales como en la creación de tolerancia multicultural o participación cívica, desde convocatorias participativas al estilo de la Unesco para la ciudadanía y los derechos culturales, o para darle un empuje al crecimiento económico a través de proyectos de desarrollo cultural urbano y la consecuente proliferación de museos para turismo cultural que alcanzan su máxima expresión en el número creciente de franquicias del Guggenheim (Yúdice, 2002, p. 21).

Alexandre Barbalho (2020) argumenta que la cultura se posiciona hegemónicamente en el mundo contemporáneo tanto desde el paradigma de la generación de ingresos como desde el de la inclusión social, modelos que lejos de ser excluyentes son interdependientes y se erigen como los principales responsables de la pérdida de conciencia crítica de la cultura (2020, p. 12). Esta visión, con matices, es también sostenida por Eleonor Belfiore (2002), quien plantea, para el caso británico, que existe una continuidad entre las justificaciones de la inversión en cultura en la Inglaterra neoliberal de los años ochenta (basada en sus réditos económicos) y de los años noventa (basada en sus impactos sociales). De este modo, en varios países del mundo occidental donde entran en declive los Estados de Bienestar, invertir en cultura empieza a requerir justificaciones en términos económicos o sociales. Así, en lugar de un debate sobre cómo y qué se hace en materia cultural, las instituciones y los grupos que llevan a cabo políticas culturales deben demostrar “de qué manera han contribuido a resolver las problemáticas instaladas en las agendas políticas más amplias, como, por ejemplo, la prevención del delito o el fracaso escolar” (Barbieri et al., 2011, p. 484).

En Latinoamérica, la creciente apelación institucional al “recurso” de la cultura coincide con el proceso de focalización de las políticas sociales (Wald, 2011) y la redefinición de la “cuestión social”,⁸⁰ que deja progresivamente de pensarse en términos de “trabajo” y “explotación” para pensarse en términos de “nueva pobreza” y “exclusión” (Boltanski & Chiapello, 2002; Merklen, 2005). Asistimos a la transformación de una política de “protección” (del trabajo) a una de “activación” (de las personas, para que “logren salir” de la pobreza), y de políticas universales a focalizadas. En ese sentido, en lugar de acciones para revertir las relaciones sociales estructurales y los modelos de acumulación que generan pobreza, se afianzan políticas centradas en los sujetos, en “los pobres” y sus “estrategias de activación” (Merklen, 2005).

Desde una perspectiva crítica, puede considerarse que las propuestas que trabajan desde el arte, la cultura y la transformación social, encontrarían una nueva legitimidad en el marco de discursos que responsabilizan a los individuos por la pobreza y la exclusión social, diluyendo las causas estructurales para explicarla y combatirla. Muchas de estas iniciativas hallarían un contexto propicio para justificar sus intervenciones en “paradigmas preventivos” que pregonan el arte “como un instrumento para “ayudar”, “contener”, “asistir”, “salvar”, “incluir” y “gestionar el riesgo social” (Infantino, 2019, p. 38). De esta manera, artistas y colectivos culturales que venían llevando a cabo acciones sociales a través del arte, empiezan a enmarcarse (o a ser enmarcados) en términos de “los impactos sociales” de sus prácticas, en donde lo social queda restringido a la “asistencia”, a la “gestión del riesgo” o a su potencial de “desarrollo”. Como señala Gabriela Wald, “la reducción de gastos fiscales derivada de la aplicación de recetas neoliberales en la mayoría de países (...) no fue, como muchos creyeron, impedimento para la multiplicación de programas culturales sino su condición de posibilidad” (2011, p. 57).

Sin embargo, los sentidos sociales de las artes y la cultura son movilizados por diversos grupos con muy distintas orientaciones políticas e ideológicas, por lo que a menudo encontramos usos diferenciales y estratégicos de los mismos términos. El “recurso de la

⁸⁰ La idea de “cuestión social” se expande en la academia a partir de Castel (1997) y Rosanvallon (1995) en Francia, que postulan la emergencia de una “nueva cuestión social”. En la definición de Castel, la cuestión social refiere a “la aporía fundamental en la cual una sociedad experimenta el enigma de su cohesión y trata de conjurar el riesgo de su fractura” (Castel, 2006, p. 20). En este momento habría una metamorfosis de la cuestión social, que implica otras formas de entender cómo se preserva la cohesión de las sociedades, que en los Estados de Bienestar estaba centrada en las relaciones salariales.

cultura” es utilizado no solo por actores que detentan mayor poder, sino también por múltiples grupos y colectivos artísticos-comunitarios con fines políticos y sociales divergentes que, aun a riesgo de ser “cooptados”, reciclan y reutilizan los lenguajes que proveen los organismos internacionales en la disputa por, entre otras cosas, recursos de financiación (Wright, 1998; Yúdice, 2002).

Pero además, la cultura es el espacio donde los grupos sociales se proyectan hacia el futuro, donde elaboran práctica e imaginariamente sus conflictos de identidad y realizan sus deseos. En ese sentido, “gran parte de lo que llamamos cultura no tiene utilidad práctica” (García Canclini, 1987, p. 60). Sabemos que los pueblos invierten una serie de recursos (tiempo, energía, dinero) en producir festividades y objetos, pintar el entorno y sus propios cuerpos, y desarrollan actividades que tienen por finalidad el disfrute estético o la comunicación. Se trata de prácticas que son, además, efímeras. Resultan significativas en términos de placer, de experiencia, de imaginación y creación de otros horizontes de lo posible (García Canclini, 1987).

Las prácticas artísticas y culturales que se encaminan hacia ideales de cambio y transformación social tienen una larga historia en nuestro continente. Desde las manifestaciones de teatro barrial-militante, las murgas, la canción de protesta, etc., características de los años sesenta y setenta, crudamente reprimidas por las dictaduras latinoamericanas, hasta el resurgimiento a partir de las crisis de los 2000, especialmente en Argentina, de centenas de colectivos y organizaciones artístico-culturales (bibliotecas populares, muralismo, circo social, teatro comunitario, grupos de *hip-hop*, medios de comunicación alternativos) que luchan por formas de vida más justas, democráticas y participativas en sus territorios. Como hemos visto en el Capítulo 2, muchas de las personas entrevistadas para esta investigación tuvieron experiencias militantes sostenidas en estos ámbitos.

El trabajo de Infantino (2011), para el caso de las artes circenses en Argentina, identifica diferencias sustanciales entre los usos de la cultura para reconstruir identidades negadas y acalladas e impulsar procesos de transformación social, y aquellos usos que apuntan a “gestionar” la pobreza, a construir y mantener la hegemonía (2011, p. 78). La autora retoma la noción procesual de hegemonía de Raymond Williams (1977) para explicar que los sentidos alternativos y resistentes pueden ser incorporados y reapropiados por los hegemónicos, nutriéndose en muchos casos de esas

resistencias (Williams, 2008). Hay quienes sugieren que se trata de una “colonización” de los reclamos y resistencias, que actúan por la vía discursiva más que por la represiva, resemantizando el discurso de los oprimidos (Murillo, 2006 en Infantino, 2019). En todo caso, es preciso comprender el modo en que las categorías circulan y se usan de maneras diferenciadas atravesadas por relaciones de poder (Infantino, 2019, p. 39). La noción procesual de hegemonía lleva a considerar que las apropiaciones y reapropiaciones de sentidos no tienen una sola dirección, puesto que los actores sociales generan tácticas y usos estratégicos de los conceptos para disputar su resemantización acrítica (Infantino, 2019, p. 39).

De forma esquemática, las orientaciones sociales del arte y la cultura pueden enmarcarse en paradigmas preventivo-asistenciales o en paradigmas de inclusión-transformación anclados en la ampliación de derechos (Infantino, 2019). Como señaló, desde el eje de la prevención y el control, la cultura se presenta como recurso para paliar efectos indeseables del neoliberalismo, especialmente en la “gestión” del “riesgo social”, por regla general atribuido a los sectores más pobres y precarizados. En cambio, en el paradigma de inclusión-transformación, encontramos iniciativas contrarias a la retórica del control, que pregonan estrategias redistributivas, ampliación de derechos, disputan inequidades y visiones estigmatizantes de los sectores populares y vulnerados, buscan igualdad en el acceso a la participación y la producción cultural (Infantino, 2019, p. 40). Las prácticas e iniciativas artísticas con horizontes de transformación social, disputan también los modos hegemónicos de producción, validación y circulación artísticas, las jerarquizaciones canónicas que establecen qué circuitos son legítimos, quiénes pueden considerarse artistas, y construyen movimientos sociales y asociativos en la lucha por políticas culturales democráticas y participativas.⁸¹

⁸¹ Como mencioné antes, un caso emblemático en la región es el movimiento por las Culturas Vivas Comunitarias, que tiene un fuerte diálogo con el modelo brasileiro de políticas culturales de “tercera generación”, con el impulso del Programa Puntos de Cultura en el gobierno de Lula da Silva. Para un desarrollo en profundidad puede consultarse el trabajo de Santini, (2017). Este movimiento nuclea decenas de organizaciones sociales y artísticas de base territorial en toda Latinoamérica. La llamada Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria a nivel latinoamericano, creada en el 2004, ha realizado ya cuatro congresos de carácter continental (Bolivia 2013, El Salvador 2015, Ecuador 2017, Argentina 2019) con presencia de 17 países latinoamericanos y logró efectivizar programas y cambios normativos en distintos países en apoyo a estos procesos. 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. La categoría “cultura viva comunitaria” mostró una

En suma, lo que interesa enfatizar aquí es que tanto en las políticas culturales impulsadas desde los Estados como en aquellas que provienen de la sociedad civil organizada en torno a las nociones de arte, transformación social, derechos culturales, democracia cultural, entre otros, existen intervenciones disímiles que, aunque operan con conceptos similares, se apoyan en proyectos políticos e ideológicos que no solo son diferentes sino que pueden resultar hasta antagónicos.

Estas discusiones y debates forman parte de la vida cotidiana de las políticas socioculturales, y se manifiestan en la constante reflexividad que despliegan sus trabajadores y trabajadoras, como veremos a continuación.

2. Representaciones y posturas críticas de los/as trabajadores/as culturales

Las personas entrevistadas tomaban posturas críticas ante, por lo menos, cuatro conjuntos de problemas que pueden enunciarse esquemáticamente de la siguiente manera:

- A. La utilización del arte y la cultura como recurso funcional al control e invisibilización de condiciones de desigualdad e injusticia social.
- B. Los procesos de subalternización/sobreexposición de las producciones artístico-culturales por parte de las instituciones en que trabajan.
- C. La distancia y el desajuste percibido entre “discursos” y “prácticas” de las instituciones.
- D. La resemantización de lo que se hace en arte y cultura en estos contextos por parte de actores que detentan mayor poder.

A. “Utilización”. Las políticas socioculturales “venden”

Según las apreciaciones críticas de algunos de mis interlocutores, las políticas culturales orientadas hacia poblaciones vulneradas “venden”. Desde esta visión, la cultura y las artes funcionarían en la actualidad como una suerte de eslogan celebratorio que opaca

efectividad en términos de injerencia en políticas estatales, y se planteó en continuidad con anteriores como la red latinoamericana de Arte y Transformación Social. El movimiento Cultura Viva Comunitaria reclama el 0,1% de los presupuestos nacionales sea destinado a experiencias culturales comunitarias.

inequidades e injusticias sociales. La idea de que estas políticas servirían para invisibilizar condiciones desiguales o para hacer un “simulacro” de transformación social incluso por parte de gobiernos progresistas, que asumen en nuestra región tras un período de agudización del neoliberalismo, estuvo presente en los discursos de los/las entrevistados/as, por ejemplo, de la siguiente manera:

Yo creo que [estas políticas culturales] aparecen en el marco de neoliberalismo radical, después de los gobiernos de la derecha en los países de la región. Particularmente el menemismo, el lacallismo. Aparecen las políticas ‘pseudoprogresistas’ y nuestra ‘pseudoizquierda’, según yo, y va apareciendo de a poco el trabajo con la cultura con las poblaciones vulnerables como un nuevo paradigma. Pero claro, es un discurso que vende, y mucho. (...) Las políticas culturales con estas poblaciones, y te hablo del área [donde trabajo] a nivel *marketing* funcionan mucho. Nuestro programa podría funcionar mucho a nivel *marketing* si tuviéramos menos principios, lo venderíamos mucho mejor. Pero aparece el trabajo con la cultura después de que fracasaron muchos otros modelos anteriores de trabajar con personas en situación de calle, con nenes en situación de calle, con locos, con todos los pobres ¿no? Y la cultura se va transformando, según lo veo, cada vez más en una especie de herramienta idónea para hacer “como que cambio algunas cosas”, pero no las cambio radicalmente. (...) Le es funcional a la lógica de una izquierda que no se propone hacer ningún cambio profundo. Es el viejo y querido ocultamiento de la pobreza.⁸²

Las reflexiones anteriores encuentran cierta coincidencia con la literatura crítica examinada en el apartado anterior. En ese sentido, el entrevistado apunta a que, tras el “fracaso” de una serie de políticas sociales dirigidas a combatir la exclusión social, aparecía la apelación al recurso de la cultura por parte de proyectos políticos progresistas, que no se proponían cambios profundos en las estructuras sociales ni en los modelos productivos sino más bien un “simulacro de cambio” que “oculta” e “invisibiliza” la pobreza, dejando intactas las condiciones estructurales que la producen.

En el capítulo anterior veíamos cómo un tallerista de música que trabajaba en cárceles se cuestionaba si finalmente su trabajo funcionaba como “una válvula del Estado” para que las “cárceles no revienten”. De ese modo, lo que preocupaba al trabajador es si su práctica (queriéndolo o no) se inscribía en un paradigma de prevención, contención y control de las poblaciones, en donde lo artístico y cultural actuaban como paliativo que promovía la gestión de poblaciones que, más que “en riesgo”, ponían en “riesgo” a otros.

⁸² En la medida en que algunas personas me han solicitado explícitamente no ser identificadas de ninguna forma en ciertas posiciones críticas hacia los ámbitos en que trabajan, he optado por borrar cualquier referencia, en determinados casos.

B. Subalternización o sobreexposición de las prácticas artístico-culturales

Los/as trabajadores/as también se mostraban críticos/as en relación con “dos extremos” en el tratamiento de las producciones artístico-culturales, por parte de las instituciones en que se inscribían. Así, percibían tanto una subalternización de las prácticas artístico-culturales a fines “realmente importantes”, como una sobreexposición que, desde sus perspectivas, no tenía sentido o respondía a un uso instrumental, propagandístico.

Ya he señalado en los capítulos previos que mis interlocutores percibían que los procesos artístico-culturales se subordinaban institucionalmente a finalidades “más importantes” como la “rehabilitación”, la educación, etc. Este proceso derivaba en el sentimiento generalizado de una falta de reconocimiento y estaba en la base del desgaste y la frustración que varios expresaban. De este modo, Fernanda (que trabajaba con internos en un hospital), contaba que:

Yo tenía que un participante, usuario, encontraba un lugar en el taller de arte, lo encontraba él, y luego en los profesionales o en la institución no le daban la misma cantidad de puntos. Entonces si yo necesitaba para que eso continuara, por ejemplo, que saliera la edición del libro, porque la publicación era importante para él, la institución no lo veía, lo veía casi hasta como si te dijera un capricho mío. O bueno, me daban unas hojas que le habían sobrado (...) «ah mirá te conseguí estas hojas». No, no me conseguiste. Eso lo sufrí mucho, toda una lucha (Fernanda, 50 años).

Para mis interlocutores, con frecuencia la subordinación del trabajo artístico-cultural conectaba con una disputa entre distintas formas de concebir a los sujetos:

O sea, yo a los participantes los considero.... no los considero esquizofrénicos, como yo no me considero una diabética, yo puedo tener diabetes, bajo esa pátina de poner de modo secundario las cuestiones artísticas y sus demandas en una institución de salud mental, está eso de «bueno no es tan importante lo que hizo el sujeto, sí, que pinte, que pinte» Pero para...el problema de pintar, es un problema que te puede llevar la vida. (...) Yo lo que tuve que aprender a poner en valor los efectos, demostrar... demostrar que el «mundo de la cultura» validaba como buenos objetos artísticos que habían hecho los sujetos ahí...Bueno, también me divertí haciendo todo ese quilombo. (Fernanda, 50 años).

Los procesos de “subalternización” tienen cierta correspondencia con el modelo que indica que el trabajo con arte y cultura “sirve” exclusivamente por sus transversalidades y externalidades (Barbieri et al., 2011), es decir, en términos de lo que aporta a otras políticas sectoriales como educación, salud o desarrollo social. Estos procesos eran más claramente percibidos por quienes trabajaban en instituciones o políticas externas al

sector propiamente cultural. Es decir que aunque las instituciones y los organismos a cargo de cárceles, salud mental, desarrollo social o educación cada vez más llevan adelante políticas culturales, lo hacen justificando su aporte en términos de sus objetivos centrales. Pero además, estas justificaciones a menudo resultaban tan difusas que poner en “valor” lo artístico-cultural demandaba a mis interlocutores un continuo trabajo que les implicaba mostrar y demostrar “resultados” a quienes coordinaban estos programas, de manera de obtener una legitimidad que no estaba dada.

En cuanto a la “sobreexposición”, la crítica de los/as trabajadores se relacionaba con el uso propagandístico de las producciones artístico-culturales por parte de las instituciones. De este modo, algunos decían ser “antimuestristas” y posicionarse contra una lógica “de los políticos” donde primaría “la foto”.

Daniel —recordemos: tallerista de *hip hop*, 26 años— respecto del liceo donde trabajaba, contaba que había experimentado un deslizamiento de la subalternización a la sobreexposición. De este modo, se había pasado de “ignorar” el trabajo que realizaban a exponerlo en “todos los actos”: “Yo hablé con el director porque bueno, si me invitás a algo que tenga sentido con rapear...pero porque sea el día del ojo no voy a ir a rapear”. Para él, el costado positivo de estos actos era que en ellos estaban “los docentes, los padres, los directores” y los participantes comenzaban a ver “que la gente aplaudía de verdad” y no por compromiso y deseando que se terminara como en la mayoría de los actores escolares, lo que generaba una sensación de “dignidad” y “satisfacción con vos mismo”. Así, contaba Daniel: “en esa institución tenemos que ver cómo equilibramos que no nos usen como el payaso del circo, pero cómo también nos gusta que nos armen un escenario y poder rapear”.

C. La distancia entre el “discurso” y la “práctica”

Quienes trabajaban en políticas llevadas a cabo desde instituciones u organismos pertenecientes al sector cultural, como puede ser el caso de los ministerios o direcciones de cultura, exponían continuamente una tensión entre “discursos” y “prácticas”. De esta manera, se mostraban críticos ante la gran presencia de categorías como “ciudadanía cultural”, “cultura para todos”, “democracia cultural”, en las apariciones y actos públicos de las jerarquías institucionales, en los informes de gestión, o en las exposiciones que se realizaban a nivel internacional, que contrastaba con la fragilidad

institucional de estas políticas, la escasez de presupuesto y las dificultades “prácticas” en su implementación.

Por ejemplo, el coordinador de un programa cultural en Montevideo me explicaba que:

Cuando viene alguien de afuera y se enteran de este programa se quedan con la boca abierta, no lo pueden creer. Pero el programa que tenemos en el hospital psiquiátrico no funciona (...) Nosotros caemos como paracaídas y no es lindo caer así. Estamos cuestionados (...) Ahora si mañana me dicen andá a España a hacer una ponencia, y digo que tengo ese programa adentro de un hospital psiquiátrico todo el mundo dice “uuuuuhhhh”. Vendo ¿vendo o no vendo? Me dan un premio.

De las entrevistas realizadas se desprende que el reconocimiento simbólico del que parecían gozar estas políticas culturales no se traducía en mayores recursos presupuestales ni en mejores condiciones materiales para su funcionamiento cotidiano.

D. Resemantización ¿por parte de quién?

Para entender cómo circulan los sentidos enunciados, es preciso establecer quiénes los movilizan, qué posiciones ocupan y qué cuotas de poder tienen. Los/as trabajadores solían percibir que las prácticas artísticas de poblaciones vulneradas se tramitaban socialmente o bien desde el estigma —que las descalifica—, o bien desde la romantización —en términos celebratorios y acrílicos—. Podríamos pensar que son dos caras de un abordaje esencialista.

El romanticismo (y también el etnocentrismo y el “pensamiento mágico”, al decir de Wald, 2011) suele ser el tono con que los medios de comunicación retratan estas prácticas, pero no únicamente. Es una perspectiva también identificable en algunos informes de gestión, manuales, reseñas de “buenas prácticas”, y también impregna las representaciones de algunos/as trabajadores/as culturales en terreno (cosas que no siempre pueden diferenciarse).⁸³

La figura del “chorro poeta” resulta una imagen elocuente de los abordajes “románticos”. Una tallerista me explicaba que consistía, justamente, en una “romantización”, que también algunas trabajadoras hicieron, estimuladas por el hecho

⁸³ Wald (2011), en un relevamiento de una serie de estudios de impacto sobre programas artísticos con poblaciones vulneradas, daba cuenta de cómo “arriban a resultados casi idénticos a los objetivos que se proponen sus gestores y promotores —cuando no son los gestores mismos o gente muy cercana a ellos quienes los realizan”. (2011, p. 24).

de que “entrás a la cárcel y ves que hay una proliferación de la lectura y escritura creativa tremenda. Tal vez más que en otros ámbitos”.⁸⁴ Sin embargo, se trataba de una perspectiva de la que, para mi entrevistada, era preciso apartarse:

Si nosotros construimos un discurso en el cual son chorros poetas seguís etiquetando. Lo que nos une es el espacio educativo, cultural, el momento literario. Por eso nunca pregunto las causas, si me las cuentan me las cuentan (...) El taller no busca salvar a nadie (...) Y en realidad también son construcciones colectivas, eso del chorro poeta para mí no se sostiene porque siempre son procesos colectivos, de construcción de distintas organizaciones sociales, de distintas instituciones educativas, procesos, que armamos redes, nunca es una persona sola... Es la manera que tiene el neoliberalismo de hacer con eso ¿qué hacemos con eso?

En el fragmento citado, se criticaba la resemantización del trabajo artístico-cultural por parte de actores que detentan mayor poder (como los medios de comunicación masivos), y que inscribían estas acciones en perspectivas individualizantes, contrapuestas con el planteo colectivo que muchos y muchas defienden.⁸⁵ No sucedía lo mismo cuando sentidos cercanos a la “romantización” eran movilizados por los/as participantes —personas privadas de su libertad, para el caso—. Es así que la misma tallerista comentaba que a veces los invitaban a dar charlas en otras instituciones, e intentaban que concurrieran también participantes. En ese marco, tuvo lugar la siguiente situación:

Me pasó el otro día que fuimos a dar una charla en la Universidad de Mar del Plata con una estudiante que salió en libertad, y como nos pagaban los pasajes dijimos “tienen que venir”,

⁸⁴ Según comentaba esta entrevistada, la proliferación de la lectura y la escritura en cárceles sucede “por motivos obvios, muchas veces no pueden tener un celular, entonces escriben cartas. El tema de la comunicación. Se escriben palomas. La paloma es un mensaje en una hoja que se pasa de una celda a otra. La escritura está todo el tiempo, los libros tienen un valor zarpado, una biblioteca adentro de una cárcel cobra un aura, no sé. Es muy fácil cuando entrás y ves eso, romantizar a la persona que está presa y entonces lee y escribe cartas. La figura del chorro poeta... que las veces que se comunica en los medios de comunicación en general dicen eso (...) Y es tentador porque lo ves y decís claro, está tipo en una celda, leyendo un libro, con una lucecita y es tentador romantizarlo, cuando en realidad estamos hablando de tortura, una persona que se le complica la lectura y la escritura es un derecho vulnerado. Y porque también para nosotras y nosotras no son presos que escriben, o chorros que escriben, para nosotros son estudiantes, participantes, que están privados de su libertad, después pueden salir y (...) los invitamos a los espacios que tenemos afuera, y eso es lo que son desde nuestro rol”

⁸⁵ El proceso de “resemantización” de estas prácticas artísticas puede leerse a la luz de un fenómeno de mayor escala que el que estamos analizando aquí y que hemos revisado brevemente en el capítulo 1. Veíamos que la tallerista habla de la figura del “chorro poeta” como “la forma que tiene de hacer con esto el neoliberalismo” (“[el neoliberalismo se pregunta] ¿qué hacemos con esto?”). Boltanski y Chiapello (2002) basan buena parte de su argumento en la manera en que “la crítica” (sea “social” o “artística”, especialmente fuerte en torno del mayo del 68, para el caso francés) es retomada por el capitalismo que necesita nuevas justificaciones para seguir funcionando. Dado que el capitalismo es un sistema mayormente “absurdo” que ya no encuentra justificación “por sí mismo”, requiere incorporar motivos que se forjan por fuera de él. El nuevo (o tercer) espíritu del capitalismo surge a través de los procesos mediante los cuales las orientaciones ideológicas, espirituales y morales del capitalismo actual retomaron e incorporaron a su favor (y en otros términos) buena parte de las “críticas” que se le hacían.

“¿alguna que tiene ganas de ir a Mar del Plata?”, yo también tengo ganas de ir. Y yo dije [en la charla en la Universidad] esto mismo que te estoy diciendo a vos, no buscamos salvar a nadie, nos convoca la educación y la cultura. Que tiene cierta potencialidad, obvio, por supuesto, y cierta transformación, obvio, pero en el momento en que uno ingresa tiene que tener claro desde dónde ingresa. Yo dije todo esto, “no buscamos salvar a nadie...” y al lado mi alumna dijo "porque esto es una salvación para nosotros" [muchas risas]. Odio la palabra salvación, pero obviamente no la voy a discutir si lo está diciendo ella. Pero ella decía como "me salvó la vida, poder escribir me salvó la vida". Y bueno, obvio que está bien que una persona que la vivió lo diga porque para ella fue así. Pero uno como tallerista, no puede, para mí, entrar desde esa mirada.

De esta manera, los sentidos que “romantizan” las prácticas artísticas, apelando por ejemplo a la idea de “salvación”, no pueden ser tan sencillamente impugnados si quienes los movilizan son los/as participantes.⁸⁶ Por eso es importante atender a quién moviliza estas representaciones, en qué contextos, con qué fines/efectos y desde qué lugar de enunciación.

Hasta aquí, he referido algunas de las posiciones críticas que toman los/as trabajadores/as en cuanto al tratamiento que las instituciones hacen del trabajo cultural con poblaciones vulneradas, sintetizadas en cuatro grandes núcleos. Como adelanté en la Introducción de este capítulo, un segundo conjunto de sentidos y representaciones en disputa tiene que ver con las políticas socioculturales en tanto espacios donde existen “procesos”, “productos” y “circulación” artístico-culturales, como se verá en las páginas que siguen.

⁸⁶ El relato de la tallerista muestra la situación contraria a la que encontraba Merklen en la relación entre jóvenes de sectores populares y bibliotecarios: “muchos agentes estimulan a los jóvenes a que escriban, ya que están convencidos de que la escritura es una forma de salvación. Pero desde el punto de vista de las clases populares, el hecho de leer muchos libros no parece garantizar el futuro, a diferencia de lo que creen bibliotecarios, animadores, y maestros” (2016, p. 36).

Segunda parte

Las políticas socioculturales como espacios de producción Proceso, producto, calidad y circulación artístico-cultural

El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible. O bien con la constatación de su imposibilidad material para ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos. Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo. Ese «en otro lugar» en el que no pueden estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La «falta de tiempo» es de hecho la prohibición natural, inscrita incluso en las formas de la experiencia sensible. La política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes

(Rancière, 2005, p. 14).

¿Qué lugar ocupan los procesos y las producciones artísticas en las iniciativas socioculturales? A grandes rasgos, las políticas socioculturales desplegadas desde áreas institucionales de educación no formal, extensión universitaria o desarrollo social, suelen valorizar los procesos individuales y colectivos que allí tienen lugar por sobre sus “resultados”, es decir, los productos artísticos (sean libros, intervenciones teatrales, piezas audiovisuales, programas radiales, performances de danza, presentaciones o grabaciones musicales, etc.).

Algunos/as trabajadores/as que se definían como educadores, indicaban que “el proceso es el objetivo”. Valoraban especialmente el disfrute, la generación de grupalidades, el trabajo colaborativo, el desarrollo de capacidades autogestivas y los mayores niveles de autoestima, confianza y cambios en la auto percepción de los/as participantes. De este modo, las cualidades estéticas o técnicas de las producciones quedarían en un segundo plano. En ocasiones, la “calidad” de las producciones artísticas era un aspecto “encontrado” antes que buscado. Pero también sucedía que, aun cuando no estuvieran

orientadas a los “resultados”, el hecho de producir y sobre todo exhibir y ser reconocidos/as por algo considerado de calidad, repercutía en los procesos de los/as participantes de manera muy favorable.

Por su parte, las políticas socioculturales enmarcadas en instituciones que se ocupan específicamente de políticas culturales, si bien valoran los procesos de trabajo, otorgan importancia a alcanzar ciertos estándares de “calidad”. En mi trabajo de campo, noté que esta búsqueda podía orientarse en dos direcciones. Por un lado, políticas que se plantean un objetivo de redistribución de medios técnicos y tecnológicos de “calidad” para desarrollar producciones artísticas, dirigidas a poblaciones que no tienen los recursos económicos ni simbólicos para acceder a ellos. Por otro lado, políticas cuyos trabajadores se planteaban mediar y facilitar el acceso y la apropiación de algunos lenguajes artísticos, para lo que movilizaban determinadas ideas de valor. Estas dos formas de entender las políticas que “democratizan” las artes y la cultura podían entrar en contradicción. En sus correlatos empíricos, los objetivos enunciados frecuentemente exhibían una serie de problemas y contradicciones. Para iluminar estos aspectos con ejemplos concretos, me voy a referir brevemente a dos políticas culturales: Usinas de la cultura y el centro cultural Urbano. Lo que sigue no es un análisis de estos casos, sino que los tomaré de referencia para explorar estos aspectos en particular.⁸⁷

3. ¿Democracia cultural sin mediación? El caso *Usinas de la cultura*

Usinas de la cultura es un programa que depende de la Dirección Nacional de Cultura del MEC. Son salas de grabación y equipamiento audiovisual de acceso gratuito, distribuidas en distintos puntos del territorio uruguayo. Muchas se instalaron en sitios donde no existía la posibilidad de acceder a estas salas (como cárceles, barrios populares, hospitales psiquiátricos), a fin de facilitar el acceso y la descentralización de los medios y recursos de producción audiovisual.

El programa Usinas se presenta institucionalmente como una política de “democracia cultural”. Según Hugo Achugar, impulsor de esta iniciativa en el período en que se desempeñó como director nacional de cultura (2009-2015), resultaba necesario abandonar la tradición de la democratización cultural, para pasar a trabajar en la

⁸⁷ Para lectores/as interesados/as en el programa Usinas ver Duarte (2018, 2020) Da Rosa (2018) para el programa Urbano ver Simonetti (2015, 2018a).

perspectiva de la democracia cultural. En la entrevista que tuvimos (2017), me decía que la democratización cultural: “es una forma de trabajar mal con poblaciones vulnerables, vos decís: mirá el capital cultural es el de la clase media, tomá y apréndelo” y caracterizaba a la “enseñanza” como un aparato reproductor e ideológico del Estado, según la formulación althusseriana. En cambio, la democracia cultural buscaría poner a disposición los recursos y los medios para que todas las producciones culturales de los distintos grupos sociales tuvieran la misma posibilidad de desarrollarse. En ese sentido, para Achugar, la realización de talleres artístico-culturales es una forma de seguir en la línea de la democratización cultural, puesto que allí se “transmiten” ideas de valor por parte de los/as técnicos/as, en general pertenecientes a las clases medias. Sin embargo, de la observación de cómo funcionan estas iniciativas en la práctica y los desafíos que enfrentan quienes están a cargo de su implementación, surgen algunos problemas:

1) Varios estudios han señalado que garantizar el acceso a la infraestructura y a los recursos tecnológicos (escasos, por otra parte) no es suficiente para los objetivos de la democracia cultural. De hecho, según señalan diversos autores (Barbieri, 2014; Cerdeira & Lacarrieu, 2016; Ferreño, 2014) el acceso podría significar uso y consumo pero no necesariamente apropiación ni transformación.

2) La cuestión de quiénes son los destinatarios podría ser determinante a la hora de decidir si es pertinente seguir la línea de no brindar talleres o al contrario. Según las personas entrevistadas, en recintos como la cárcel resultaba muy difícil que una Usina funcionara en cuanto sala de grabación o acceso a insumos tecnológicos, porque no respondía con claridad a una “demanda” de la población. Esta observación era válida para otras, como las instaladas en hospitales psiquiátricos. A su vez, las Usinas que funcionaban por fuera de estos espacios, podían ser aprovechadas más bien por los sectores medios, personas que debido a sus capitales culturales previos ya tienen disposición para acercarse y aprovechar la infraestructura cultural.⁸⁸

⁸⁸ De hecho, si bien en sus inicios las Usinas culturales tenían un perfil orientado hacia poblaciones donde había un notorio déficit de infraestructura cultural, han proliferado en barrios de clase media. Como apunta Da Rosa (2018), es difícil encontrar una lógica en la distribución territorial de las Usinas, puesto que no se vincula ni a la prioridad de los departamentos con más distancia de la capital, ni a los índices de desarrollo humano, ni a la cantidad de habitantes (2018, p. 290). Según este autor, el perfil de los usuarios de Usinas ha mutado a lo largo de estos años y no es menor la cantidad de usuarios de sectores medios con conocimiento musical y de producción, que podrían costear el alquiler de un estudio de grabación (p. 291).

Por ejemplo, una de las Usinas culturales comenzó funcionando en una cárcel departamental, pero luego abandonó este espacio⁸⁹ para trasladarse a un local en el centro de la ciudad, compartido con otros programas estatales. Dejar el espacio de la cárcel enfrentaba a la trabajadora a cargo de esta política a una pregunta clave: ¿a quién está dirigida?:

Afuera de la cárcel, hay gente que desea producciones profesionales y eso no se termina de definir a nivel de lineamientos...es decir, ¿qué hacemos? ¿hacemos una producción profesional para los artistas que por ejemplo no pueden pagar su primera producción? ¿O...no sé, trabajamos a nivel comunitario donde lo que importa no es tanto la cámara, porque lo que quieren es otra cosa, mostrar otras cosas? Eso no está definido. (Ana Clara, 35 años)

3) Por más que los/as técnicos/as tuvieran la intención de no realizar talleres que “impusieran” criterios de valoración propios u orientaran los contenidos de las producciones, estas personas suelen ser profesionales de las áreas de música y audiovisual por lo que inevitablemente se producen mediaciones. En la entrevista con la trabajadora anteriormente citada, ella decía: “Hay algunas cosas que no hacemos, nosotros no tallereamos. No capacitamos (...) No creamos talleres para la gente. Obviamente que todo el tiempo estás enseñando. Mirá esta luz...ponete allá, etcétera, pero estamos para producir”. Pero cuando le preguntaba acerca de la metodología de trabajo de la Usina en la cárcel, relataba que:

La parte más fuerte fue la parte de enseñar el lenguaje y desarrollar la creatividad, la libertad de expresión, y poder llegar a ese punto donde el tipo elige...porque vos le tenés que dar herramientas para que el tipo pueda realmente elegir qué es lo que quiere contar, cómo lo va a contar, tienen miles de cosas para decir, nosotros llevamos la posibilidad de decir (Ana Clara, 35 años).

⁸⁹ El traslado del programa se dio en el marco de una renovación del sistema carcelario, que dejó de depender de la policía para pasar a depender de un instituto específico, en buena medida creado en respuesta a una serie de denuncias por la vulneración de derechos humanos en cárceles. En este proceso cambió la dirección de esa cárcel y la nueva directora obstaculizó los programas sociales, culturales y educativos que venían funcionando allí. Esta persona luego fue presa por robo de yerba y animales. Hoy en día hay otro director. Sobre estas tensiones, otro entrevistado decía que: “Lo que sucedió fue que primero teníamos un director que entendía un poco las reglas de juego. Era milico, pero era bastante astuto y con mucha formación, hacía que las cosas fueran más sencillas de conversar y de negociar. Después cambió la dirección, pusieron a una tipa que lo que hizo fue empezar a meter religiones en la cárcel. Y bueno terminó robando, la metieron en cana, qué cosa increíble. Queda ahora este otro tipo, que es de Rivera creo, así que viene y se va, y vive la institución como un milico a la antigua. Si pudiera tener cinco tipos en el panóptico los tendría. El es policía (...) La policía sigue estando a cargo, en lo perimetral. Eso del cambio es un verso. Desde todos los programas. (...) Hay todo como una especie de cosas que no se dicen, que no están para nada buenas. (...) no existe, es mentira, no existe la rehabilitación, porque todo, todo el trabajo que se hace termina funcionando a la voluntad del director que tenés, pero absolutamente todo el trabajo”.

Como se lee en la cita, el trabajo de la Usina involucraba actividades propias de un taller, como “enseñar el lenguaje”, “desarrollar la creatividad” o “dar herramientas” para que los participantes pudieran elegir qué querían decir y cómo hacerlo en el lenguaje audiovisual.

4) La falta de claridad en los lineamientos deja a los trabajadores liberados a sus propios criterios. En ese plano, Ana Clara contaba que elegir qué producciones priorizar (y, en ocasiones, cuáles descartar) era un desafío cotidiano que dependía de su criterio, lo que hacía que se cuestionara: “quién soy yo para definir eso”. Las limitaciones presupuestales del programa (“acá somos dos personas, una cámara y una computadora que anda ahí”)⁹⁰ llevaban a realizar una elección, para lo cual no había en principio un marco de referencia o bien resultaba muy ambiguo.⁹¹

De manera contrastante a la decisión de no orientar las producciones y prácticas artístico-culturales, otros/as trabajadores/as, movilizando nociones similares (democracia cultural, derechos culturales), otorgaban un rol preponderante al trabajo de mediación y sus efectos. Un ejemplo de cómo funcionaba esta representación la encontramos en el centro cultural Urbano.

⁹⁰ La escasez de recursos también se verificaba en otras usinas, lo que redundaba a su vez en una dificultad para alcanzar “calidad” en las producciones. Mariela, en esa línea, decía que “la calidad sí es importante” pero que tienen “una cámara, que es una filmadora, que no es muy buena, es buena para capacitación, ponerle, es como robusta, pero para filmar estéticamente no es buena. Entonces yo llevo mi cámara” (Mariela, 32 años). Las apreciaciones que iban en ese sentido resultan cuando menos paradójicas en una política cuyos objetivos declarados se orientan hacia la descentralización de medios de producción, cuya inversión por lejos más importante es en infraestructura y equipamiento.

⁹¹ Las ambigüedades parecen ser parte constitutiva del programa, visible por ejemplo en las distintas descripciones de las Usinas, que exhiben diferencias significativas según el lugar donde se expresan. Así, varían en sus nociones de cultura, sus públicos objetivos y sus lógicas de funcionamiento. Son definiciones que coexisten en distintos soportes (informes, sitios web, balances de gestión) y no una sucesión de unas por otras a lo largo del tiempo. Las ambigüedades en los “lineamientos” hacen que los/las trabajadoras tengan que aplicar, en buena medida, sus propios criterios para la implementación cotidiana de esta política. En su trabajo de campo con los técnicos de las usinas, Deborah Duarte (2018) destaca la autonomía que estos tienen para tomar decisiones clave sobre su funcionamiento, algo que también fue observado en el transcurso de mi investigación. De esta manera, puntualiza que hay Usinas en donde “se aceptan todas las peticiones sin jerarquización de las propuestas” mientras otras ordenan las propuestas “según creen se ajustan más a los objetivos del programa (ya sea utilizando como criterio la percepción del nivel socioeconómico o un criterio más cercano a la demarcación geográfica como “personas del barrio”)”. A lo que se le suma que cuando los y las trabajadoras definen un criterio, lo enmarcan en lo que entienden son las finalidades de la Usina y cuáles son los métodos para alcanzarlas, aspectos que “también difieren considerablemente de una declaración a otra” (Duarte, 2018, p. 10).

3.1. ¿Qué arte y cultura? *acá hay un corte*. El centro cultural Urbano

Este es un programa que también se inscribe en la Dirección Nacional de Cultura del MEC. Se trata de un centro cultural que ofrece distintos talleres artísticos y actividades culturales, está ubicado en el centro de Montevideo y orientado a población en situación de calle.

En este centro cultural, la concepción de arte no era “única” pero evidenciaba ciertos “cortes”. Para Ademar (que forma parte del equipo coordinador de este centro)⁹²:

-[La idea de arte] depende de los recorridos de cada tallerista. No hay una concepción de arte única, hay muchos debates sobre eso, y hay una propuesta, está claro, hay un taller de cine donde no se le pasa las películas de Jean Claude Van Damme aunque las pidan. O sea ahí hay un corte. No te voy a pasar Jean Claude Van Damme porque este es determinado taller y pasa otras películas. Se llega a un punto intermedio.

P: ¿Pero los pone en un problema que la gente quiera ver una cosa y el centro cultural opine que no?

-No, porque ahí hay una propuesta. Es algo que se ha ido construyendo colectivamente, de cuál es el corte, porque lo artístico cultural es inmenso, entonces hay un corte, que está clarísimo cuál es, que se va construyendo en el cotidiano, probando, descomprobando, perdiendo, fracasando, probando de vuelta (...) esta construcción colectiva, de la cual estamos en el medio de, y a la cual vamos llegando cada vez más... es referirnos al arte y la cultura como medio, (...) que operan como una cosa sola, que apunta a mover emociones, apunta a construcción de subjetividad, apuntan a un sujeto más libre y pensante. Entonces ahí está claro que hay un nivel de concepción de lo que es el arte y la cultura que la hemos manejado todos, pero por otro lado hay que pasarles lo que en general te pasan en la televisión, lo que ven en el refugio, lo que viven en la calle ¿Se entiende? Entonces ahí sí, es una decisión política, que no se puede poner en palabras (Ademar, 41 años)

Aquí se ponía en juego una concepción de lo artístico en tanto práctica que moviliza emociones, participa activamente en la construcción de la subjetividad, y contribuye a la constitución de un sujeto libre. De esta manera, algunos trabajadores de este centro cultural se distanciaban de planteos que calificaban como “liberales”, contradictorios con un proceso de transformación y emancipación:

(...) Al principio en el taller de cine, que era muchas pantallas que había, se pasaba reggaetón, muchas mujeres en pelotas, tetas, bueno, todo lo que plantea el reggaetón, la estética reggaetón. Porque el planteo era “la libertad es libre, si vienen con un planteo de libertad que vean lo que quieran”, incluso el porno. Eso es una concepción de la cultura social, la libertad, el déjalo ser, el no sé qué, que yo me peleo totalmente con

⁹² En este centro cultural existe un “equipo base” compuesto por coordinador, trabajador social, psicóloga, gestor cultural, y un equipo de talleristas de las distintas disciplinas artísticas. El “equipo base” concurre todos los días al centro, mientras que los/las talleristas lo hacen una vez por semana, a menos que haya eventos como visitas a refugios, exposiciones o espectáculos en el centro cultural o en espacios culturales de la ciudad, eventos culturales en la calle que organizan desde el centro, etc.

eso. Jamás algo que plantee un proceso de transformación y no sé qué, es dejando... “bueno ¿qué te gusta?”, porque por ahí nos sacaría a nosotros, los operadores culturales, la responsabilidad de estar trabajando con personas en determinado marco y planteándonos determinados objetivos. Que ahí sí son objetivos más que tienen que ver con personas que puedan pensar, tener la palabra.

En las decisiones cotidianas de esta política cultural, resultaba clave el papel del mediador cultural, fuese este docente, tallerista, técnico o coordinador/a. Ademar identificaba dos derivas que podía tomar este rol, de las que procuraba alejarse:

No el que llega a trabajar con personas en situación de calle desde un lugar de decir “bueno te traigo esto y esto es lo que te va a servir, mediante esto que yo te traigo vas a salir de la situación de calle o vamos a cambiar las condiciones”. Y el otro que llega sin propuesta y que dice “bueno, yo acá trabajo con la libertad, por lo tanto la libertad es libre y acá es libertad total. ¿Te gusta el reggaetón? Ves reggaetón. ¿Te gusta Jean Claude Van Damme? Te pongo Jean Claude Van Damme”. Ni una y ni otra. En realidad yo llegaría, vos llegás desde un lugar de poder, con un rol bien claro, donde todo el tiempo tenés que hacer cortes, tomar decisiones e ir haciendo una lectura colectiva de la realidad, de toda la complejidad (...) Que de alguna manera posibilite procesos de construcción colectiva y de subjetivación y de transformación. Hay una síntesis que se debe hacer y ese es el rol de la persona que llega a trabajar con personas. (...) Hay decisiones políticas que tiene que tomar, jugársela, saber que se puede equivocar y que si se equivoca caga a la persona. Por eso todo el tiempo revisar la práctica. (Ademar).

Las reflexiones que desplegaba Ademar tienen ciertas correspondencias con las tensiones que hallaba Merklen (2016) en su análisis de bibliotecas en barrios populares franceses. Los objetivos tanto de esas bibliotecas como del centro cultural se relacionaban con “abrir” o ampliar horizontes culturales de un mundo que de otro modo estaría dominado por actores extremadamente poderosos: las industrias culturales de masas, empobrecidas en sus “contenidos” por su sometimiento a la mercantilización. Ahora, al proponerse actuar en alguna medida contra estas industrias, estas iniciativas también entran en tensiones que pueden paralizar la acción, dado que se separan de las clases populares.

Respecto de las orientaciones de los/as trabajadores culturales circulan aquí dos grandes “acusaciones”: la acusación de elitismo y la acusación de populismo (Merklen, 2016). La división estaba clara cuando Ademar distinguía dos tipos de trabajadores: “el que llega diciendo te traje esto” (elitismo), y “el que llega diciendo la libertad es libre” (populismo). La “posición elitista” se caracterizaría por realizar una oferta selectiva y poner el acento en un rol “educativo” que no debe ceder sin más a la cultura masivamente vehiculizada por las industrias culturales, pues de esa forma se le propondría a la gente lo que ya tiene. La “posición populista” apostaría en cambio por la

demanda, los trabajadores “no son quiénes” para determinar qué se debe escuchar, mirar o leer. Según Merklen, se trata de una “bipolaridad esclarecedora” que da cuenta de los debates que dividen a la profesión (de los bibliotecarios, en su caso) y “de las dificultades que la política encuentra en el momento en el que intenta actuar en este universo popular” (2016, p. 46).

Para Ademar,⁹³ en el encuentro entre trabajadores y participantes, había que tomar decisiones políticas y “jugársela”, a riesgo de equivocarse. Esto no aparecería en la concepción populista (o “liberal”, en términos de mi entrevistado) que rechazaba, justamente, por quitar responsabilidad a los operadores culturales. Por supuesto, aquí podemos ver de qué manera actúa una sinonimia entre “cultura de masas” (referida en el discurso como Jean Claude Van Damme y reggaetón) y “alienación”, en contraposición a propuestas que apuntarían a la transformación y emancipación. A su vez, no se visualiza posible que los consumos y usos de la cultura de masas puedan ser considerablemente diferentes a lo que las “industrias culturales” prevén.⁹⁴ Pero también Ademar rechazaba la concepción “elitista”, por imponer a los sujetos una visión determinada del arte y la cultura, y abogaba en cambio por una síntesis, con implicancias políticas,⁹⁵ que requería una continua reflexión sobre la praxis.

⁹³ La perspectiva que expone Ademar parece dialogar también con la literatura que señala de qué manera la participación en prácticas artístico culturales genera mayores beneficios en aquellos proyectos que: están centrados en procesos creativos y en la producción de arte de calidad; no establecen relaciones definidas entre actividades artísticas y contenidos sociales; trabajan a favor de que la comunidad local se apropie del proyecto (Wald, 2015, p. 1054)

⁹⁴ El debate acerca de las apropiaciones, reelaboraciones y usos distintos que los consumidores hacen de los productos culturales masivos tiene una tradición vasta en la sociología de la cultura. Existe un consenso en este campo que indica que las personas no realizan sus consumos culturales de forma pasiva. Antes bien, los incorporan en sus esquemas interpretativos, realizan interpretaciones situadas, los someten a procesos de reapropiación. Es posible dar cuenta de una serie de mediaciones entre los textos, los mensajes, las imágenes y las producciones culturales en general, y su recepción a partir de cómo se inscriben en una trama particular de creencias, memorias, saberes y experiencias de los grupos y los individuos (De Certeau, 1996; Grimson & Varela, 1999; Hall, 1996; Martin-Barbero, 1998).

⁹⁵ La visión de este entrevistado está cerca de las ideas que, en el campo de la educación, propone la educación popular. Es Paulo Freire (1970) en su *Pedagogía del oprimido*, uno de los primeros en señalar que el rol de una pedagogía de este tipo es acompañar a vislumbrar la opresión a través de un diálogo continuo entre educadores críticos y oprimidos, que son quienes en definitiva deben llevar adelante la revolución (no hablaba Freire en términos “transformación” ni “inclusión social”). Esto se conseguiría en la medida que los educadores realmente crean que “el pueblo” es una fuente de cambio revolucionario y no le impongan visiones del mundo pero sí habiliten procesos de reflexión conjunta sobre las condiciones de opresión (para Freire no hay ni “autoliberación” –nadie puede liberarse solo- ni emancipación hecha por otros –nadie puede liberar a otro-). Aquí acción y reflexión no están separadas (Freire, 2015).

4. “Calidad artística” en políticas socioculturales ¿qué es y por qué (no) importaría?

La noción de “calidad”⁹⁶ de las producciones artístico-culturales tenía varias derivas entre los trabajadores/as entrevistados/as. Una de ellas era tramitarla en términos éticos, tanto respecto a su trabajo (hacer un “buen” trabajo) como respecto de la dignidad de los y las participantes, en contra de la idea de que por ser poblaciones “vulnerables” no podrían —ni deberían— preocuparse por la calidad estética de sus producciones artísticas. Actuar contra este supuesto estaba en la base de sus preocupaciones: “[la calidad] sí, creo que es fundamental. Más cuando trabajás en contextos desfavorecidos que se tiende a no preocuparse por lo estético y en el fondo termina siendo un problema ético”.

En ocasiones era la misma institución encargada de impulsar estas políticas la que “tendía a no preocuparse por lo estético”, frente a lo cual los y las trabajadoras solían invertir sus propios recursos y horas “extras”, porque alcanzar cierto estándar de calidad demandaba tiempo y dinero. De este modo, un trabajador comentaba: “al principio era “que hagan, que hagan”; ahí “maomeno, si son los gurises esos”, “no, pero pará, que hay que editar, esto lleva tiempo”. “Da, hazelo así nomás”...”No, porque quiero que tengan buenos equipos, quiero que lo que hacen y se muestre sea de calidad. Con un cierto piso, digamos”.

La apuesta por la calidad podía también mobilizarse en contra de las representaciones que tenían de otros trabajadores. Gabriel (recordemos: 38 años, tallerista de música en la cárcel), ante mi pregunta acerca de si la “calidad” cobraba un papel relevante en sus objetivos de trabajo, percibía un descuido, una falta de “profesionalismo” e incluso de

⁹⁶ Utilizo “calidad” como una categoría nativa y no como una noción teórica. La calidad aquí es la valoración positiva que las personas realizan en términos estéticos y técnicos de las producciones artístico-culturales, de acuerdo con sus esquemas de valoración. En ese sentido, definir qué y cuándo algo tiene “calidad”, más que un debate conceptual, es una disputa social del propio campo, alrededor del cual se organizan discursos y conflictos entre los actores sociales.

“respeto” hacia lo que se produce en estos ámbitos, que le provocaba gran indignación.⁹⁷

Por otra parte, exponer una producción podía implicar enmarcarla en una serie de convenciones propias de las disciplinas artísticas (hacer de un dibujo un cuadro, transcribir un manuscrito y darle forma de libro, por ejemplo), y esto otorgaba “un estatuto de obra” que facilitaba su valorización por parte de “los otros” trabajadores con quienes convivían en estos ámbitos (psicólogos, trabajadores sociales, etc, quienes de otro modo, como ya he señalado, subordinaban lo artístico-cultural a fines “realmente importantes”, en la visión de mis entrevistados/as).

Asimismo, la preocupación por la calidad estaba ligada a fomentar la producción artístico-cultural como opción laboral y profesional. En ese sentido, en algunas instituciones existía una división que varios actores calificaban de obsoleta, entre talleres “de oficios” (relacionados en general con “lo manual”: carpintería, panadería, albañilería, electricidad, etc.) y talleres artísticos, donde la dimensión “productiva” no aparecía o, si lo hacía, siempre estaba subordinada a lo “expresivo”. De alguna manera se perpetuaba así el desacople entre arte y trabajo.⁹⁸

Pero la división —o, más precisamente, la dicotomía— que más tensionaba las prácticas de mis interlocutores se materializaba en el dualismo “proceso-producto”. Según expresaban varias personas entrevistadas, existe un imaginario arraigado que indica que si se trabaja en contextos comunitarios o con poblaciones vulneradas, lo importante es la experiencia y los resultados son secundarios. Varios/as trabajadores, sobre todo cuando respondían al perfil artístico-cultural (ver Capítulo 3) intentaban salir de esta dicotomía y apuntaban a una revalorización de las producciones.

La calidad artístico-cultural en algunos programas podía plantearse como una apuesta institucional, al menos en el plano discursivo. Por ejemplo, podríamos pensar que el

⁹⁷ En sus palabras: “Estoy en contra de eso, más... se da a todo nivel, yo por ejemplo no me puedo meter adentro del quirófano y decir “bueno sí pasame el bisturí voy a cortar a alguien, le voy a hacer una operación”. Imaginate si un cirujano va a entrar así a una sala de operaciones. Jamás podrías hacer eso. Sin embargo la gente se sube arriba de un escenario y hace cualquier porquería. Jamás en su vida, nada, no estoy hablando de que el tipo haya estudiado música académica...estoy hablando de que no hay un respeto hacia lo que se hace, hacia lo artístico, no hay un respeto. Yo me enojo con eso, tremendamente Artísticamente estoy absolutamente en contra de todos estos docentes que hacen unas porquerías, presentan cosas horribles a fin de año, hacen unas proyecciones de porquería, no tocan, son músicos pero no tocan...” (Gabriel, 38 años).

⁹⁸ Tema que he tratado en el capítulo 1 y en el capítulo 2.

programa Esquinas de la Cultura,⁹⁹ que funciona en barrios populares montevideanos, enlazaba objetivos sociales y comunitarios con objetivos estéticos. Cuando en el 2017 entrevisté a su directora¹⁰⁰, ella señalaba:

Nosotros desde la política pública cuando respaldamos este tipo de cosas, es que esto también sea con todo el nivel que se merece...porque hay mucha riqueza en los barrios, en las expresiones artísticas. Y el que no está cerca nuestro piensa...yo siempre digo...que la cultura a nivel de los barrios es “moñita de TNT”, es kermesse de escuela, entonces hay que dar todas las condiciones para que eso desde el punto de vista técnico tenga todo lo que tenga que tener, y eso se despliega y toda esa creatividad se desarrolla y son cosas maravillosas...Y otros que se mueven en otros niveles de la cultura...se asombran, sorprenden. (Alba Antúnez, entrevista personal, setiembre 2017).

Según las palabras de Antúnez, las producciones artísticas generadas desde los colectivos barriales deberían tener todas las condiciones para desarrollarse en términos de calidad, contra la idea de que la cultura en los barrios es “moñita de TNT”.¹⁰¹ A su vez, estas producciones convocan amplia participación comunitaria, con lo que ambas dimensiones se unirían. En la misma línea, uno de los talleristas del programa decía tener a la “rigurosidad artística” como un norte de trabajo. Así es que cuando hablaba con “los vecinos y vecinas” solía decirles: “con ustedes quiero trabajar como profesionales, ¿por qué voy a ir a menos porque son vecinos o vecinas? Quiero que trabajemos con rigurosidad artística”. Aunque es posible ver cierta coincidencia en las palabras de uno y otra, varios trabajadores señalaban que la calidad artística de las producciones comunitarias no era una política institucional, que antes bien “le ponía la plomada”:

El vuelo artístico, de desafío artístico, no lo tiene el programa hace diez años por lo menos. Porque el hincapié es que los vecinos no se queden en la casa, que se junten, que vean un espacio posible de convivencia, que obviamente también está bueno pero falta lo otro de proyectarlo hacia la sociedad ¿no? La institución le pone la plomada a eso... no sé por qué. Estaría bueno investigar por qué (...) Prima lo cuantitativo también, se mide bueno hay 30, capaz hay un lugar con 5 que vale la pena pero pesa lo cuantitativo, en el evento artístico pesa la foto, y hay muy pocas iniciativas desde la Academia de ver lo artístico como un valor, ver esos fenómenos desde lo artístico. (...) Pero la misma institución no lo alienta, yo no entiendo por qué.

⁹⁹ El Programa Esquinas de la Cultura pertenece al Departamento de Cultura de la de la Intendencia de Montevideo. Se enmarca en el Proyecto de Descentralización de Montevideo. Nace en 2005 con la concepción de impulsar una cultura diversa y democrática, desarrollando la participación y cooperación de organizaciones y ciudadanos. (im.gub.uy)

¹⁰⁰ Con la renovación de autoridades del Frente Amplio en la Intendencia de Montevideo, hacia el 2020 hubo un cambio en la dirección del programa.

¹⁰¹ Refiere a un tipo de tela que en general es muy barata, suele usarse en actos escolares.

En una línea similar, otro trabajador de este programa señalaba que “una cosa que le pasa a la política pública cultural por más de izquierda que sea es que en algunos circuitos más *statu quo* se preocupan más por lo estético y en los circuitos populares no”. Y ofrecía el siguiente ejemplo: “va la banda sinfónica al territorio y te va con cuatro tachos, no te va con cuatro cabezas móviles, con máquinas de humo, no te monta el mismo espectáculo. Es la pelea que das todo el tiempo. Me ha cansado el evento pobre, por ponerle una categoría”. A la vez, señalaba que invertir económicamente en recursos que mejoraran la calidad de espectáculos de carnaval en los barrios no solo no era “un objetivo explícito” sino que podía “hasta ser cuestionado” por las jerarquías institucionales.

5. La circulación de la producción artística en espacios ¿públicos o emblemáticos?

La circulación por diversos espacios culturales era un aspecto especialmente valorado por los y las participantes que entrevisté. Circular por lugares distintos a los que estaban habituados funcionaba como plataforma para el intercambio de reconocimientos, cuestionaba estigmas y parecía ser fuente de autoestima y confianza. Sin embargo, la circulación pocas veces era una apuesta clara de las políticas socioculturales, más bien quedaba sujeta a criterio (y disponibilidad y recursos) de quienes trabajaban allí día a día.

La situación tiene cierto paralelismo con el problema del “compromiso militante”, al que aludía en el Capítulo 2. Así como puede verse un “uso estratégico” del compromiso de los trabajadores para sostener políticas culturales con pocos recursos y de frágil proyección, también hay una apelación al valor “autogestión” que puede funcionar como pretexto para que las instituciones se desliguen de apoyar con presupuesto económico la circulación de las producciones, sean obras de teatro, espectáculos musicales, libros, audiovisuales, entre otros.

Por otra parte, aunque en el interior de los programas las representaciones de arte y cultura manifestaran matices o grandes diferencias, como hemos visto antes en referencia a dos programas, cuando pasaban a formar parte de los “debates públicos”

mediados por la prensa o la crítica cultural parecían inclinarse unívocamente hacia la representación de lo artístico-cultural al servicio del desarrollo social o “personal”. De esta manera, la cuestión artística seguiría quedando reservada a producciones de la “alta cultura”, al tiempo que se actualizaría una dicotomía entre dos mundos: “una cultura para pobres” y una cultura “de primera” de la que se ocuparía la prensa cultural, la crítica, los premios nacionales, las políticas artísticas.¹⁰² Al respecto, un tallerista del centro cultural Urbano, explicaba:

Lo que sería el espacio público o los debates públicos, en la tv, etc., la cultura es la alta cultura (....) No vamos a leer en ningún medio de prensa cosas sobre lo que producimos nosotros. Si se lee algo, en lo que se pone el énfasis de la nota, es en la pata social. Vos no vas a encontrar una crítica de una producción que se hace en este centro cultural, sí podés encontrar una crónica literaria de lo que se hace acá. Y que pondría el énfasis en que son personas en situación de calle y sus problemas, pero no es muy bueno lo que hacen, resaltando la experiencia y no los productos. Entonces ahí hay un problema de qué es lo que se discute y qué es lo que se habla. (Ricardo, 35 años, tallerista de cine, centro cultural Urbano).

Ricardo hablaba en este fragmento de “espacio público” o “debates públicos”, donde las producciones eran enmarcadas desde “lo social”, y no desde “lo artístico-cultural”. En ocasiones también transitaban por circuitos “oficiales” como teatros, bibliotecas nacionales, universidades, congresos, museos. Cabe pensar que estos espacios tienden a funcionar en la práctica más como “emblemáticos” que como “públicos”.

Siguiendo la distinción propuesta por Meklen (2016), un espacio es público a condición de que pueda a contener a todos sin excluir a nadie. En cambio, el emblema “es siempre

¹⁰² Hacia el año 2012 me embarqué en acompañar el proceso de edición de un libro de poesía. Su autor, pongámosle por nombre Pedro, que en esa época tendría sesenta años, era egresado de un profesorado de literatura, había dedicado prácticamente su vida a la lectura y la escritura literaria, y en su juventud había pertenecido a algunos “círculos” literarios. Era muy amigo de un escritor sumamente conocido en Uruguay, una amistad que se había perdido en los derroteros por los que pasó y que intenté mediar para que recuperara. Finalmente este escritor, pongámosle por nombre Juan, hizo el prólogo y nos acompañó cuando presentamos el libro. Pedro había escrito un libro de poesía con una dedicación y trabajo rayano a la obsesión, había pensado minuciosamente el orden de los poemas, había inventado un sistema sintáctico propio para el libro, que había corregido, pulido y perfeccionado durante décadas, buscando un diálogo con estructuras propias del jazz, el libro trababa un diálogo con una serie de escritores de la “tradición” en que se inscribía, desde el Martín Fierro a Borges. Pedro estaba en situación de calle crónica, había estado quince años preso, padecía diversos trastornos psíquicos. Después de un sinnúmero de intentos fallidos por mi parte, pudimos finalmente publicar el libro y también conseguimos que saliera reseñado en la prensa. En el transcurso de esta tesis, una de las cosas que hice fue comparar las reseñas del libro de Juan con las reseñas de los libros de Pedro. Todas estaban firmadas por periodistas literarios, egresados de la carrera de Letras. En las reseñas de los libros de Pedro encontré la típica reseña literaria, analizaban la estructura textual, los recursos y las figuras literarias, los temas que exploraba, cómo se inscribía ese libro en la obra del autor, etc. En las dedicadas al libro de Pedro, las menciones que encontré al texto eran de escasas a nulas, y el texto periodístico tomaba la forma de una crónica o a lo sumo de un “perfil” del autor que hacía un enorme énfasis en sus condiciones de vida, la situación de calle, su condición de ex preso, etc.

de un grupo” (como la bandera, el escudo o la camiseta de un equipo de fútbol), el emblema agrupa y también excluye, pues simboliza la unión de “los que se reconocen en él y la exclusión de todos los que el emblema no quiere cobijar bajo sus colores” (p. 44). Los bibliotecarios que Merklen analiza, “suponen que bibliotecas y mediatecas son espacios públicos”, pero los habitantes del barrio que incendian estas bibliotecas ponen en duda esa pretensión y “arrojan una sospecha a la plaza pública: que la biblioteca es en realidad el emblema de un grupo social que no solo no los cobija en su seno sino que además los excluye”. (2016, p. 44). En el caso que estamos analizando, cuando las producciones de estas políticas circulan, la exclusión de los espacios emblemáticos operaría de forma selectiva: “inclusión” en términos sociales y “exclusión” en términos artísticos.

Ahora bien, cuando Merklen analiza las trayectorias y las representaciones de los bibliotecarios que trabajan en barrios populares, refiere a que si bien estas personas suelen tener pasados militantes —mayormente ligados al Partido Comunista francés— se convierten en profesionales y en funcionarios municipales asalariados. En Francia, a diferencia de lo que sucede en Argentina, las bibliotecas populares dejan de existir para transformarse en públicas, municipales y estatales, y terminan “representando a lo estatal”. Si las bibliotecas/mediatecas están integradas al servicio público, los bibliotecarios no pueden actuar como militantes ni tomar partido en diversos conflictos que los implican, pues deben obedecer al principio de neutralidad que rige la función pública. En parte, el gran desconcierto que sienten los bibliotecarios cuando habitantes de estos barrios incendian las bibliotecas, tiene que ver con que conciben a estos espacios como “neutros”, espacios de “civilidad” y “convivencia democrática”, alejados de la conflictividad social (lo que también contradice su pretensión de espacio público, que es por definición un espacio de conflicto social).¹⁰³ Asimismo, suelen encuadrar las decisiones e incluso los debates en torno a su labor en las bibliotecas como debates “técnicos”, desligados de lo político. Según Merklen:

El día en que el bibliotecario decide dejar de ser un militante de la cultura, independiente del Estado, se priva de la posibilidad de ayudar a las clases populares a construir los emblemas de su propia identidad en un mundo cada vez más atravesado por clivajes sociales. En tiempos de conflicto, la neutralidad es sospechada de toma de partido. (2016, p. 44).

¹⁰³ Al respecto, dice Merklen: “Nuestro sistema político exige que la escuela y la biblioteca estén delimitadas como espacios protegidos de los conflictos sociales, políticos y religiosos. Este espacio santuarizado es el espacio de un individuo separado de su sociabilidad.” (Merklen, 2016, p. 155)

En este punto, el universo del que se ocupa esta tesis presenta dos grandes diferencias. En primer lugar, como vimos en capítulos anteriores, no está claro que los/las trabajadores/as dejen de ser militantes aun cuando perciban una remuneración por su trabajo y algunos/as estén integrados en programas de gestión estatal. No es solo una cuestión de percepción identitaria (por ejemplo, como señalé en el segundo capítulo: conciben su trabajo como militancia o superponen los sentidos de ambos términos), sino que también está relacionado con su vínculo contractual. La fragilidad de sus vínculos contractuales contribuye a que muchos no puedan (ni, en ocasiones, quieran) pensarse como trabajadores estatales, lo que los deja en una suerte de limbo entre lo público-estatal y lo militante que, aun en los estrechos márgenes de maniobra que tienen, pueden utilizar a favor de sus “ideales militantes”. A lo que se suma que rara vez desconocen el cariz político de los debates implicados en su labor con la cultura. En segundo lugar, desde el lugar de los participantes, como hemos visto en el Capítulo 4, se observa que diferencian muy claramente a las iniciativas socioculturales de una serie de otros dispositivos institucionales públicos —políticas sociales y asistenciales—, una tendencia que ya había sido registrada en otros análisis de políticas culturales insertas en barrios populares latinoamericanos (Winocur, 1993).¹⁰⁴

Motivos y efectos de la circulación

Una de las motivaciones principales que refieren los y las trabajadoras para circular las producciones artísticas en espacios “legitimados” o “emblemáticos” del circuito cultural oficial es luchar contra visiones estigmatizantes de las poblaciones más vulneradas. De esta manera, para el caso de personas en situación de calle, el gestor cultural del centro cultural Urbano señalaba que a través de la circulación:

Se visibiliza, parte de la ciudadanía empieza a pensar desde otro lado, menos morboso que lo que aparece en la tele, en la situación de calle. (...) En un Museo nadie duda que es un espacio legítimo, se le otorga ese valor, está avalado por la ciudadanía. Las personas que participan de este centro no acceden a esos espacios, no los tienen integrados a sus circuitos. Cuando hicimos esto empezaron a integrar ir al museo dentro de sus circuitos de consumo. Y en el público por lo general provoca muchísima emoción, la gente se conmueve mucho. También hay cierta incomodidad, me parece que la gente se enfrenta a lo que usualmente no quiere ver, que es esa persona

¹⁰⁴ Analizando uno de los centros culturales del Programa Cultural en Barrios, situado en un barrio popular de Buenos Aires, Rosalía Winocur (1993) encontraba que era el único programa estatal que los habitantes del barrio colocaban en una lista de “organizaciones del barrio”, distinguiéndolo de este modo de los dispositivos como la escuela, la salita del Hospital, y distintos programas sociales, que inequívocamente ubicaban en el casillero “programas estatales” en el barrio.

durmiendo en la calle, y la tiene enfrente haciendo algo que está buenísimo. Y eso obliga a que la persona se confronte a sí misma (Alejandro, 34 años).

Mientras que en cuanto a la población en cárceles, una tallerista refería a los “efectos” de las presentaciones en instituciones “emblemáticas” de esta manera:

Una vez, en uno de los encuentros de escritura en la cárcel que habíamos hecho en la biblioteca nacional, uno de los autores fue a hablar de su libro, habíamos pedido salida transitoria, era un pibe en ese momento, y se sentó, en el auditorio de la biblioteca, que es imponente, el pibe, que era un adolescente, dijo “bueno yo vengo a leer unos poemas, pero de verdad que ... es la primera vez que personas de esta clase social están escuchándome y no cruzan la vereda, bueno acá no tienen vereda para cruzar, saben que no les voy a hacer nada, no? (...)

Porque claro, la misma persona que tal vez en la calle lo veía y cruzaba la vereda, acá estaba sentada en el auditorio de la Biblioteca Nacional escuchando lo que tenía para leer, para decir. Y desde ahí se generaron un montón de cosas, no solo en él, también en las personas que lo escuchan. (Carla, 31 años, tallerista y coordinadora programa cultural en cárceles, Buenos Aires).

En la circulación de las producciones culturales, mis interlocutores subrayaban además la importancia de actuar como “mediadores” para que estas pudieran difundirse. En ese sentido, por ejemplo, quienes trabajaban en cárceles ponían en juego recursos como ser “de clase media” y “haberse graduado en la universidad” en pos de mediar, difundir, publicar, hacer circular y llegar a espacios que de otro modo estarían vedados para esta población. En ciertos casos publicaban textos literarios en antologías, pero también libros de autor. Algunos y algunas participantes comercializaban sus libros, y otros se integraban a trabajar en los programas una vez que recuperaban su libertad. Ciertas políticas —no todas, y en algunos casos es una discusión todavía¹⁰⁵— apostaban a una inserción laboral: “cuando conseguimos rentas o conseguimos cargos, le damos prioridad a las personas que recuperan la libertad, son los que están primero en nuestra

¹⁰⁵ De manera deliberada no he incluido en mi recorte esta clase de trabajadores/as aunque en el transcurso de la investigación me he encontrado y conversado con muchas personas que estaban en esta situación (ex participantes que pasaban a trabajar como talleristas, mediadores, educadores, etc), y, además, trabajo con algunos de ellos. Se trata de un tema que opera en varios sentidos. Algunas políticas socioculturales plantean que deben integrarse a trabajar, de manera remunerada, personas que participaron sostenidamente de estos espacios y activan mecanismos para integrarlos a los equipos. También existen las que no prevén esta situación, las que la desalientan y las que todavía tienen una discusión al respecto. Pero también puede suceder lo inverso, es decir, hay muchas iniciativas enteramente llevadas adelante por “poblaciones vulnerables”, que no prevén la contratación ni la incorporación de técnicos, talleristas, gestores, etc. Por lo general son iniciativas “autogestivas”, que no suelen generar remuneración más allá de entradas de dinero puntuales por algún evento, producción/emprendimiento o proyecto. En ciertas instituciones (caso de una de las cárceles más importantes de Montevideo) desde la dirección se desestima contratar trabajadores culturales, porque se entiende que las actividades culturales deben ser autogestivas y llevadas adelante por las personas privadas de su libertad interesadas en ellas, que, en todo caso, solicitarán recursos para lo que consideren necesario.

lista de qué hacemos con la plata, porque también son los que más difícil les resulta conseguir trabajo”, contaba Carla (31 años, tallerista de literatura).

La circulación por espacios “oficiales”, “emblemáticos”, “legitimados”, funcionaba entonces para discutir visiones estigmatizantes acerca de los grupos sociales vulnerados, pero también podía operar en el otro sentido. Es decir, que sirviera para cuestionar y resignificar estos espacios y también los supuestos que hacen al “sentido común” de algunas disciplinas artísticas. Un ejemplo de ello lo ofrecía nuevamente Carla, que como vimos en capítulos anteriores, además de coordinar talleres en cárceles, era investigadora en Letras y llevaba adelante una investigación sobre escritura en contextos de encierro. Ella comentaba que en los últimos años, se ha “cruzado con compañeros que disputan los sentidos hegemónicos desde otros lugares (...) nuestra forma es dar la disputa desde adentro de la academia”. En esa línea, reivindicaba su “identidad académica”, aún con sus contradicciones:

Porque también somos académicos, o sea, somos talleristas, somos educadores populares, pero también somos de la facultad y también somos militantes, y entender eso hace que se haya presentado un proyecto de investigación y que estemos en el centro duro de la ciencia literaria hablando de materiales que se produjeron en la cárcel. Ir a un congreso y hablar de la cárcel, creo que está disputando sentidos, tal vez no, tal vez en unos años charlemos de nuevo y te diga la verdad me parece una pelotudez haber perdido tiempo en la academia. No sé, si teníamos esta entrevista hace cuatro años yo te hubiera dicho que me parecía algo tarado estar en la universidad discutiendo esto con una investigación financiada por organismos científicos y ahora pienso lo contrario.

El relato de la experiencia de Carla toda vez que asistía a congresos con avances de su trabajo de investigación evidencia diversas tensiones. Si en Letras “nos enseñan que el autor no existe”, ella proponía en su investigación mirar la vida de las y los autores. Contaba que en los congresos de su disciplina a veces “la matan”, y, sobre todo, eran lugares donde se revelaba una gran ambivalencia respecto a cómo clasificar las producciones literarias surgidas en la cárcel:

Cuando voy a los de Letras es muy bizarro, me pusieron en una mesa de género policial, cuando yo no hablo de género policial, hablo de literatura producida en la cárcel. Y entiendo al texto no solo como al material... pienso que el texto es un material que tiene su contexto de producción, y entiendo al texto no solo como lo publicado sino como el espacio literario, el espacio de taller, pensado como texto (...) Y otro día, otro congreso me pusieron en testimonio...tampoco, porque yo no hago, no estudio literatura testimonial. (...) yo no quiero irme de Letras, soy graduada de letras, estoy en la facultad todo el tiempo, trabajo desde la extensión, y trabajo desde la extensión como graduada de Letras, no como otra cosa, no quiero irme a la mierda.

Por lo general, a la ambivalencia sobre a qué género literario corresponderían estas producciones (testimonial, policial, etc.) subyace el cuestionamiento sobre si esta literatura “es realmente” literatura. En ocasiones, la pregunta salía a la superficie:

Una vez me preguntaron en un congreso...estaba hablando del libro que publicamos (...) que son cuentos, no hay lugar a dudas (...) me preguntaron ¿usted está segura que esto es literatura? La persona que me preguntó no lo había leído, solo por lo que suponía que se escribía en la cárcel pensó que era como escritura del yo, catarsis, que no está mal tampoco, pero no era lo que yo estaba hablando. Yo me presenté una ponencia donde decía "en este cuento opera tal cosa..." Y después de todo eso, que alguien, una persona muy reconocida en la academia me pregunte si estoy segura de que es literatura, bué, sí, estoy en un congreso de literatura, hablando de un cuento, de un libro que publicó la facultad, qué es esa pregunta (...) es un campo en tensión constantemente. (Carla, 31 años).

La anécdota que contaba Carla contrasta con el “sentido común” de Letras, respecto a lo “irrelevante” de atender a quién es el/la autor/a, dado que en ocasiones —como estas— puede resultar determinante hasta para calificar al texto como literario.¹⁰⁶

La irrupción de producciones artísticas de estos grupos sociales en determinadas instituciones —como la academia o las salas teatrales del circuito “oficial”— podría resignificar y cuestionar los guiones sociales, culturales y morales en que se apoyan estas últimas. Además, las producciones estéticas que se realizan en contextos “alternativos”, también conducen a experimentaciones, producen nuevas síntesis, aprendizajes y hallazgos en las formas (Remedi, s.d.). En ese sentido, Gustavo Remedi, en un trabajo que se ocupa de analizar obras teatrales producidas por pacientes internos en la Colonia Etchepare en Montevideo, argumenta en relación con la academia y a la crítica cultural:

Si observamos el quehacer de la academia y de la crítica, como norma, el teatro es definido principalmente en términos profesionalistas, descartando y desatendiendo de plano cualquier actividad, creación y expresión teatral que no tenga lugar en el circuito de los “teatros del Centro”, o el “circuito del teatro de arte”, y sean realizadas por dramaturgos y directores — “autores”— reconocidos, educados formalmente en las escuelas de teatro y pertenecientes a elencos profesionales más o menos institucionalizados. Se asume que todo lo que acontece en las salas de teatro “legítimas” (que en algunos casos experimentales pueden incluso ambientarse en “espacios no

¹⁰⁶ De mi lectura del libro que publicaron en este programa, al que hace referencia Carla, concluyo que no estamos en presencia aquí de lo que Josefina Ludmer (2010) definió como literaturas o escrituras postautónomas, donde efectivamente se rompen o desdiferencian las fronteras entre literatura, realidad, ficción. Los subgéneros literarios ya no responderían a este tipo de escrituras que marcan el fin de la autonomía o el “campo” literario que definía Bourdieu. Aquí, según pienso, definir “quién” es el autor puede ser “irrelevante” en la medida en que este actor ya forme parte del campo, caso contrario, tratándose de un *outsider* con las características del caso, resulta sumamente cuestionado.

convencionales”, integrados al mismo circuito y al que asiste el mismo tipo de público) posee las cualidades formales, estéticas, temáticas esperadas y requeridas, y que, por lo tanto, es automáticamente merecedor de atención de parte de la crítica cultural periodística y de estudio de parte de la academia. Inversamente, lo que no tiene lugar en esos espacios sociales se asume que no poseerá ninguna de las cualidades del arte —ni ninguna otra cualidad o mérito que lo valide y demande su estudio— por lo que no es preciso “distraer la atención” y ocuparse de estos fenómenos.(Remedi, s.d).

Remedi señala que el desprecio de la academia por este tipo de producciones tiene que ver con la creencia en la función del arte como “un fin en sí”, que asienta sus bases en el liberalismo, y es valorado en relación a las formas desconectadas de las circunstancias de la vida social. Así, cuando las prácticas artísticas se vinculan con otros motores, como la emancipación, la movilización política, la rehabilitación, esto mismo actúa como descalificante en virtud de su carácter “utilitario, instrumental, heterónimo”. Juan Villegas señala que esto constituye una forma de marginalización y subyugación de los discursos críticos que se ocupan de las teatralidades populares y marginales (Villegas, 1988). En contraste con esta visión, Remedi sostiene que el teatro producido por fuera de las instituciones legitimadas del quehacer teatral —para el caso que analiza: en un hospital psiquiátrico— tiene valor por las condiciones en que se desarrolla y los desafíos que esto presenta, algo que no está desacoplado “de los repertorios, los temas y las formas, sino todo lo contrario”. Retomando las consideraciones de este autor y extendiéndolas a una serie de producciones artísticas que tienen lugar en estos marcos, es posible reivindicar el valor que estas tienen para la emancipación contra la idea de un arte como bien y experiencia estética reservada a minorías privilegiadas.

Desencuentros y representaciones en conflicto en torno a la circulación

Trabajadores y participantes de las políticas socioculturales podían tener desencuentros en relación a cuáles eran los espacios de circulación deseables. Por ejemplo, aquel que surgía cuando los/as participantes comenzaban a asumirse como artistas o como creadores (algo que las y los trabajadores inequívocamente alentaban), y entendían que la validación y el reconocimiento de estas identidades pasaban por determinados espacios a los que querían acceder: una sala de teatro, la biblioteca nacional (algo que dividía posturas entre las y los trabajadores).¹⁰⁷ Mientras que algunos/as trabajadores/as

¹⁰⁷ En ocasión de un encuentro que se hacía en la Biblioteca Nacional, Carla decía “dejamos igual de ir a la biblioteca nacional porque nos enojamos por algo, y lo hacemos en otro lugar, pero para mí fue un

veían el hecho de no ir a estos lugares como una “elección política”, algunos participantes lo vivían como una imposibilidad. En el caso del centro cultural Urbano, la “elección política” de varios participantes era justamente no realizar espectáculos en refugios, porque entendían que de esa manera alimentaban un sistema que era injusto para ellos, legitimándolo.

El hecho de que ciertos/as trabajadores/as vivenciaran la decisión de no presentarse en determinados espacios culturales como una elección política, tenía mucho que ver con las trayectorias que veíamos hacia el segundo capítulo, porque se vinculaba a cómo ellos y ellas mismas construyeron representaciones de prácticas artísticas alternativas y transformadoras, que se oponían tanto a la lógica del “mero entretenimiento” como a la de la “distinción elitista” o “individualista” que ciertos espacios y prácticas culturales hegemónicas alentarían. En ocasiones, estos debates se daban en el interior de los equipos de trabajo, y algunos/as decían que “no sirven si se hacen públicos” porque “el enemigo” no es ni quien piensa que estas propuestas deben circular por espacios culturales “públicos” o “emblemáticos” ni quien piensa que deben circular en espacios alternativos. De este modo, ciertos trabajadores abogaban por “estar en todos lados”:

Nunca voy a decir en público algo así, porque no suma nada, sí en un seminario, jornada interna, debatimos, nos matamos, nos ponemos de acuerdo, pero (...) el enemigo es otro. El enemigo es la persona que piensa que no tienen que ir a ningún lado, ni a la calle, ni al refugio, ni al teatro. Para mí la respuesta nuestra tiene que ser desde la unidad: vos creés que no tenemos que ir a ningún lado, nosotros creemos que tenemos que ir a todos lados.

dolor no hacerlo en la biblioteca nacional, porque me acordaba de eso, de Dani [el participante que fue a presentar su libro y dijo en el auditorio de la biblioteca que era la primera vez que personas de clase media se sentaban a escuchar lo que tenía para leer y no cruzaban de vereda], Dani todavía cuenta que estuvo en la biblioteca nacional de argentina presentando su libro...Es obvio que vos podés criticar y troskearla y decir...no, hay que tirar abajo la biblioteca porque es una cuna de decimonónicos fascistas... pero el pibe no se olvida más, yo tampoco me lo olvido más.” Otro comentario de esta entrevistada elocuente al respecto fue cuando me contaba de una compañera que en un encuentro de trabajadores decía que los talleristas llevan a esos espacios a “los casos de éxito”: “una vez en una jornada dijo, como haciendo un *stand-up* del tallerista, que a mí me re dolió lo que dijo, me pareció como re feo, dijo vieron que las talleristas a todos lados que van como con su monito, con su mono, claro, hice un taller de literatura, alguno escribió más o menos bien, y claro, entonces se sienta el mono y yo... Y yo tipo, ay, la concha de tu hermana, no digas eso. Cuando en realidad yo siempre pensé, igual me re dolió, dije ¿qué estás parodiándome a mí? (risas) Yo siempre pensé como, yo soy profe de taller, algún estudiante sale en libertad, si me invitan a dar una charla, siempre me parece mejor ir con alguien que estuvo adentro, porque también te va a contar algo mucho más honesto que lo que te puedo contar yo. Yo desde mi rol como docente... y si la persona ya está afuera, puede ir. Puede no querer ir también, a veces nos pasa que nadie quiere venir y está muy bien. Aparte es esto, si me pagan un pasaje a Mar del Plata ¿por qué voy a ir yo sola? (...) Esta visión de que cada uno va y presenta a su pobre amigo, o a su monito, en realidad para mí es una persona que en este momento se convirtió en mi compañero/a de trabajo y que nos acompañamos a participar de algo a lo que nos invitan”.

En síntesis, entre los/as trabajadores existían debates y tensiones no resueltas a la hora de circular por espacios sociales y culturales “oficiales”. Estas discusiones se pueden entender como controversias, en un sentido ético (Brown, 2002) en la medida que no solo están en juego distintas valoraciones acerca de qué es correcto o incorrecto, sino también conflictos entre diferentes puntos de vista respecto de qué es lo correcto. Los puntos de vista de los/las trabajadoras a este respecto pueden sintetizarse de manera ideal en dos posturas. La primera entiende que la circulación por dichos espacios es relevante porque posibilita un reconocimiento social distinto al estigma que atraviesa a las poblaciones vulneradas y porque discute el carácter de “emblema” de estos espacios (Merklen, 2016), dado que introduce una perspectiva “otra” en sitios culturales que, de no ser así, solo reforzarían visiones excluyentes y “elitistas” del arte y la cultura. La segunda argumenta que circular por estos espacios contribuye a reforzar su lugar en tanto legitimadores últimos del valor y del sentido de las prácticas artísticas, y, además, son críticos respecto de los significados “condescendientes”, “romantizados”, “individualistas”, y en cualquier caso estigmatizantes con que se suelen enmarcar las producciones artístico-culturales de poblaciones vulneradas en estos contextos. Existen, por supuesto, posiciones alternativas a esta polarización, como aquella que reivindica la reunión de ambas derivas, como vimos en el último fragmento citado (“estar en todos lados”).

6. A modo de síntesis

En el terreno de las políticas socioculturales existen sentidos y categorías disputadas que los y las trabajadoras conocen y en las que toman posición. La progresiva instalación de la idea de “recurso” de la cultura, coincide con un proceso de focalización de las políticas sociales en el marco de la agudización del neoliberalismo. En ese proceso, ciertas iniciativas, organizaciones y fundaciones que trabajan con propuestas artístico-culturales encuentran una justificación de sus acciones en términos de prevención, asistencia y gestión del riesgo social. Sin embargo, no todas las propuestas e iniciativas artísticas y culturales que buscan el cambio y la transformación social se inscriben en este paradigma. Antes bien, encontramos una coexistencia de proyectos distintos y hasta antagónicos, que utilizan estratégicamente un vocabulario similar.

En este capítulo identifiqué dos núcleos de posiciones críticas y representaciones en disputa entre los/as trabajadores/as entrevistados/as. El primero referido a las políticas socioculturales y sus usos en el marco de las instituciones en que se desempeñan. Así, circulaban críticas en torno a la utilización de estas iniciativas como un recurso que invisibilizaría condiciones estructurales de pobreza y de injusticia social. También eran cuestionados los procesos de subordinación y de sobreexposición del trabajo cultural con poblaciones vulneradas, así como el desajuste entre los discursos institucionales públicos y las condiciones de implementación. Por último, los/as trabajadores/as cuestionaban las operaciones de resemantización de lo que se hace en arte y cultura en estos contextos por parte de actores que detentan mayor poder.

El segundo núcleo de representaciones estaba ligado a las políticas socioculturales como espacios donde tenían lugar procesos, productos y circulación artístico-cultural. En cuanto a los procesos, aun cuando las políticas movilizaran conceptos similares para definir sus objetivos —como democracia cultural o derechos culturales— variaban considerablemente en sus orientaciones prácticas y en cómo comprendían el rol de los mediadores culturales. Estas variaciones conectaban con preguntas por el poder. En ese sentido, quienes defendían la idea de no mediar (a través de la no realización de talleres, por ejemplo) señalaban que de esa manera se evitaba la imposición de un capital cultural —el de los operadores culturales— por sobre otros —aquellos que traían los/as destinatarios/as—. Sin embargo, como hemos visto refiriendo a un caso concreto, la mediación resultaba inevitable en la práctica. Por su parte, quienes reivindicaban la intervención y las operaciones de selección u orientación de los operadores culturales, veían en ello una toma de posición política que frente al avance de las industrias culturales proponía otros horizontes que apuntaban a la transformación y la emancipación.

La “calidad” de las producciones artístico-culturales podía tramitarse como un problema ético y oponerse a un imaginario que estigmatiza y descalifica estas producciones artísticas por provenir de poblaciones vulneradas. Por su parte, la circulación en espacios públicos o emblemáticos era significada como un proceso capaz de disputar la estigmatización social y, a la vez, cuestionar las bases sobre las que se asienta la legitimación de las prácticas artísticas y de los artistas en los circuitos “oficiales”. La

pregunta por los espacios deseables de circulación redonda, sin embargo, en un objeto de controversias entre trabajadores/as y participantes.

Vale decir que lejos de saldar la discusión, el objetivo de este capítulo fue comprender cómo circulan los sentidos sobre lo que se hace con arte y cultura en políticas socioculturales, atendiendo a quiénes los movilizan, con qué argumentos y fines, y en qué contextos. Todo parece indicar que muchos/as trabajadores/as culturales conocen y son conscientes de los usos y apropiaciones disímiles que tienen las prácticas artístico-culturales en estos contextos, despliegan una intensa reflexividad al respecto, y, en la medida que sus márgenes de maniobra lo permiten, toman posición y actúan en consecuencia. Como he mostrado lo largo del capítulo, estos debates no son técnicos, sino eminentemente éticos y políticos.

Conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias bibliográficas

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

- Becker, H. (2011). *Trucos del oficio: Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Siglo Veintiuno.
- Becker, H. (2018). *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*. Siglo Veintiuno Editores.
- Becker, H. S. (2014). *Manual de escritura para científicos sociales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Becker, H. S. (2019). Préface. En M.-C. Bureau, M. Perrenoud, & R. Shapiro (Eds.), *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 13-16). Presses universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/40355>
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106. <https://doi.org/10.1080/102866302900324658>
- Bell, D. (2001). *El advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social*. Alianza.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2015). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bericat Alastuey, E. (2000). La sociología de la emoción y la emoción en la sociología. *Papers. Revista de Sociologia*, 62, 145. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v62n0.1070>
- Blair, H. (2003). Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK Film Industry. *Sociology*, 37(4), 677-694. <https://doi.org/10.1177/00380385030374003>
- Bologna, S. (2006). *Crisis de la clase media y posfordismo. Ensayos sobre la sociedad del conocimiento y el trabajo autónomo de segunda generación*. Akal.
- Boltanski, L. (1975). *Los usos sociales del cuerpo*. Ediciones Periferia Buenos Aires.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Boltanski, L., & Thévenot, L. (2006). *On justification: Economies of worth*. Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1997). La economía de los bienes simbólicos. En *Razones prácticas* (Vol. 233). Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama.
- Brown, M. (2002). *The ethical Process*. Prentice Hall.
- Bruner, J., & Weisser, S. (1995). La invención del yo: La autobiografía y sus formas. *Cultura escrita y oralidad*, 177-202.
- Buraway, M. (1989). *El consentimiento en la producción, los cambios del proceso productivo en el capitalismo monopolista*. Centro de publicaciones, Ministerio de trabajo y Seguridad Nacional.
- Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (2009). *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (Vol. 1138). Presses Univ. Septentrion.
- Canevaro, S. (2018). ¿Afectos que jerarquizan y razones que igualan? Repensando el lugar de la afectividad en el servicio doméstico de Buenos Aires. *Maguaré*, 32(2), 15-49.
- Castel, R. (2006). *Las metamorfosis de la cuestión social: Una crónica del salariado*. Paidós.
- Castel, R., & Haroche, C. (2003). *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí mismo: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno*. Homo Sapiens Ediciones.
- Cerdeira, M., & Lacarrieu, M. (2016). Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural. *Políticas Culturais em Revista*, 9(1), 10. <https://doi.org/10.9771/pcr.v9i1.17043>
- Chauí, M. de S. (2013). *Ciudadanía cultural: El derecho a la cultura* (1a ed). RGC Libros.
- Coelho, M. C. (2010). Narrativas da violência: A dimensão micropolítica das emoções. *Mana*, 16(2), 265-285.
- Coelho, M. C., & Rezende, C. B. (2011). *Cultura e sentimentos: Ensaio em antropologia das emoções*. Contra Capa.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción: Proemio y traducción de Jan Manuel Iranzo*. Anthropos.
- Costa, L., Kauark, G., & Vilutis, L. (2017). Definições e desafios dos agentes culturais: Considerações a partir da experiência com formação e qualificação de agentes culturais

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

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

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

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

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

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

Anexo metodológico

1. Entrevistas: tabla de entrevistados/as; guía de entrevistas; libro de códigos.
2. Encuesta: propósitos, difusión, caracterización en base a respuestas obtenidas.
3. Caracterización perfiles de la diplomatura en Gestión Cultural (UDELAR, Uruguay).

1. Entrevistas

1.1 Tabla de entrevistas

Fecha de entrevista	Entrevistado/a	Género	Edad	Lugar de residencia	Lugar/es de trabajo	Rol/es	Área disciplinar
jun-19	Carla	F	31	AMBA	Cárceles e institutos de menores	Tallerista, educadora, coordinadora	Letras
jun-18	Jorge	M	26	MDEO	Centro de Rehabilitación de Adicciones	Tallerista	Artes escénicas, fotografía
jun-19	Gabriela	F	40	CABA	Cárcel, barrios populares	Tallerista, educadora, gestora	Artes escénicas
abr-19	Juan	M	43	AMBA	Cárcel, barrios populares	Tallerista	Artes escénicas.
mar-19	Elisa	F	34	MDEO	Hospital psiquiátrico, barrios populares	Educadora, tallerista	Letras, comunicación.
may-19	Andrea	F	38	MDEO	Cárcel y hospital psiquiátrico	Tallerista	Artes plásticas

may-19	Alejandra	F	38	MDEO	Centro cultural personas en situación de calle y centro juvenil	Tallerista, educadora.	Artes escénicas
jul-19	Gabriel	M	34	PDÚ.	Cárceles, centro juvenil	Tallerista	Música
ago-19	Gerardo	M	41	PDÚ.	Centro juvenil	Tallerista	Artes escénicas, audiovisual
ago-19	Federico	M	30	PDÚ.	Centro juvenil	Educador, tallerista, mediador	Literatura, comunicación.
mar-19	Francisco	M	40	MDEO	Barrios populares	Tallerista, docente	Artes escénicas
jun-19	Juliana	F	30	MDEO	Centro infantil y juvenil	Educadora, tallerista	Artes plásticas
mar-18	Mariela	F	31	AMBA	Centro de Rehabilitación de Adicciones	Tallerista, gestora	Audiovisual
mar-17	Ana Clara	F	35	AMBA	Barrios populares	Técnica	Audiovisual
ago-18	Susana	F	38	AMBA	Centros juveniles	Educadora, tallerista	Artes escénicas, música
sep-19	Daniel	M	26	PDÚ.	Centros juveniles, secundaria	Tallerista, gestor	Música
sep-19	Flavia		25	PDÚ.	Centro juvenil, secundaria, institución de menores	Educadora, tallerista	Música, educación social
abr-19	Miguel	M	37	AMBA	Cárcel, barrios populares	Tallerista	Comunicación, audiovisual, radio
mar-20	Ernesto	M	38	MDEO	Barrio populares	Gestor territorial	Gestión cultural comunitaria

oct-19	Fernanda	F	51	AMBA	Hospital psiquiátrico	Tallerista, coordinadora, gestora	Artes escénicas, gestión cultural
sep-19	Carolina	F	27	AMBA	Orquesta infantil	Coordinadora, tallerista	Música
mar-20	Carlos	M	40	MDEO	Hospital psiquiátrico	Tallerista, educador	Música
dic-18	Ricardo	M	34	MDEO	Centro cultural personas en situación de calle y centro juvenil	Tallerista, educador	Audiovisual
mar-18	Ademar	M	41	MDEO	Centro cultural personas en situación de calle y centro juvenil	Coordinador, tallerista, gestor, mediador	Literatura, comunicación, artes escénicas
mar-19	Marina	F	33	AMBA	Centro juvenil, barrios	Técnica, educadora	Comunicación, recreación, educación social
mar-18	Javier	M	41	MDEO	Barrios populares	Coordinador, gestor	Gestión cultural comunitaria
abr-19	Belén	F	32	PDÚ.	Cárcel, centro juvenil	Tallerista, gestora	Artes escénicas, comunicación, recreación
jun-18	Alejandro	M	34	MDEO	Centro cultural personas en situación de calle y centro juvenil	Gestor	Gestión cultural, filosofía, letras, artes escénicas
jul-19	Felipe	M	39	AMBA	Barrios populares	Técnico, tallerista	Fotografía, música, educación
ene-20	Ana	F	51	MDEO	Barrios populares	Mediadora, artista	Artes

Adicionalmente, realicé 8 entrevistas con participantes: cinco de un centro cultural orientado a personas en situación de calle en Montevideo, dos participantes de talleres artísticos en una cárcel en Buenos Aires, y una participante asidua del taller literario de un hospital psiquiátrico en Buenos Aires.

1.2. Guía de entrevistas

A continuación se presenta la guía orientadora de las entrevistas con trabajadores/as. Si bien se exploraron todas las dimensiones propuestas, no siempre se realizaron estas preguntas tal como están formuladas y en muchos casos se dio espacio para la conversación abierta en base a las particularidades de cada entrevistado/a y a los temas que surgían en situación.

Fecha y lugar de la entrevista:

Nombre del entrevistado/a

Edad:

Género:

Dimensión I. Trayectorias

¿Me podés contar dónde creciste y con quiénes?

¿Cómo está integrada tu familia? ¿A qué se dedican/ban tus padres?

¿Dónde hiciste la escuela y el liceo?

En la adolescencia/juventud, además de estudiar ¿qué otras actividades hacías? (ej: asociaciones barriales, deporte, arte, religión etc.)

¿Cuándo terminaste la secundaria, seguiste estudiando? ¿qué estudiaste? ¿Estás estudiando ahora? ¿Cómo pensás que se relaciona lo que estudiaste con tu trabajo actual?

¿Cuál fue tu primer trabajo?

¿Y luego?

¿Integrás o integraste algún espacio de militancia? ¿Me podrías contar cómo fue/es esa experiencia?

En relación a lo artístico (varía según experiencia de entrevistadx) ¿cómo empezaste en esta actividad? ¿qué trabajos has hecho? ¿actualmente estás haciendo algo relacionado con...?

Dimensión II. Roles

¿En qué consiste tu trabajo como... (tallerista, mediador, etc.)? (no dirigir, ver qué palabras utiliza para identificar su tarea)

¿Vivís en la misma zona en que trabajás? ¿más o menos cuál es la distancia de tu casa a tu trabajo?

¿Hace cuánto tiempo que trabajás como...? ¿cómo fue que llegaste al trabajo que tenés actualmente? ¿lo elegiste o volverías a elegir?

¿Cuál fue tu primera experiencia como...?

Y luego ¿trabajaste en otros programas/proyectos/espacios similares? ¿cuáles?

¿Podrías contarme lo más detalladamente posible cómo es una jornada tuya de trabajo?

¿Qué es lo que más te gusta/ disfrutás de tu trabajo?

¿Cuáles son las principales dificultades que identificás en tu trabajo?

¿Te acordás cuáles eran las expectativas previas que tenías acerca de este trabajo y de qué manera se cumplieron o modificaron?

¿Recientemente, podés recordar algún ejemplo/momento significativo en términos de placer/satisfacción con tu tarea?

¿Podés recordar algún momento/situación de frustración / dificultad con tu tarea?

¿Qué define para vos un buen día/clase/taller? ¿qué tiene que suceder para que te sientas satisfecho/a con la tarea?

¿Hay algo de tu tarea que te resulte muy difícil o desagradable?

¿Qué habilidades o capacidades requiere tu trabajo?

¿Qué rol te parece que juega lo relacionado a lo afectivo y los afectos en tu trabajo? ¿y cómo lo manejas?

Dimensión III. Condiciones de trabajo

¿En qué área se inscribe tu trabajo? (orientar si no sale espontáneamente: arte, gestión cultural, educación, educación no formal, animación sociocultural, trabajo social, nombrar varias)

¿Actualmente tenés otros trabajos? ¿cuáles?

¿Cuál es tu fuente principal de ingreso?

¿Qué tipo de contratación tenés en tu trabajo como...?

Caracterizarías a tu trabajo como: ¿seguro/inseguro, estable/inestable, precario/formal?
¿a qué lo atribuí en cada caso?

¿Participas o estás afiliado a un sindicato/gremio? ¿a cuál?

Dimensión IV Políticas socio-culturales

Este trabajo está inserto en un programa/organización/ institución ¿podrías describírmelo? (en qué área trabajan, cómo se trabaja, cuántas personas trabajan, qué objetivos tienen, cuánto tiempo hace que existe)

¿Trabajan en conexión con otros programas/organizaciones/instituciones? ¿cuáles?
¿cómo es esa articulación?

¿Convivís con otros trabajadores o profesionales en tu trabajo? ¿Cómo es esa relación?

Dimensión V. Representaciones sobre poblaciones destinatarias

¿Cómo es la población con la que trabajás? ¿Con cuántas personas aproximadamente trabajás?

¿Habías trabajado antes con esta población? ¿Cómo fue esa experiencia?

Si responde no: ¿podés recordar qué ideas tenías de esta población antes de este trabajo y si se modificaron o no, de qué forma?

¿Cómo te sentís trabajando con....? ¿Qué es lo que más te gusta y lo que te resulta más complejo?

¿Estos sentimientos se modificaron a lo largo del tiempo? ¿De qué manera?

¿Cómo llegan estas personas a este proyecto/organización/política?

¿De qué manera pensás que las características de la población influyen en tu tarea?

¿Cómo pensás que tu trabajo influye/ afecta la vida de estas personas?

Si yo te dijera: “el arte y la cultura son herramientas para generar transformaciones sociales”, desde lo que vos vivís cotidianamente en este trabajo ¿estarías de acuerdo?

En términos generales ¿pensás que hay mejores y peores maneras de trabajar desde la cultura/el arte con estas poblaciones? ¿se te ocurre algún ejemplo o algún caso que conozcas?

¿Conocés otras iniciativas que trabajen con....desde la cultura y el arte? ¿cuáles?

¿Cómo se relacionan los participantes con esta propuesta? Es decir ¿cómo llegan, cómo percibís que la reciben, qué procesos pensás que hacen?

¿Qué intereses, demandas, artístico/culturales percibís que tiene la población con la que trabajás y de qué manera esto influye en tu tarea?

¿En tu opinión existen diferencias entre esta forma de trabajo con el arte y la cultura y otras como pueden ser los ámbitos formales de educación artística u otras iniciativas

artísticas y culturales para otras poblaciones o sectores sociales? ¿Qué pensás que los distingue?

¿Qué tipo de relación establecen con las producciones artísticas de los y las participantes? (dependiendo de la disciplina indagar por caso, por ejemplo, en literatura: ¿cómo valoran los textos que se producen? ¿Esas producciones se publican o circulan por otros ámbitos? ¿Y cómo es esa circulación?)

Dimensión VI. Proyección a futuro

¿Te proyectás trabajando en el futuro como...?

¿En términos profesionales, dónde te ves dentro de 10 años?

Cierre

¿Hay algo que no te haya preguntado y que quieras comentarme?

¿Podríamos tener otro encuentro en el caso de que sea necesario?

1.3.Libro de códigos (*Atlas.Ti*)

Number of Codes: 87

Code Info	Comment
Academia	■ Usado cuando aparece la academia o lo académico explícitamente en el discurso. Código pegado al texto, descriptivo.
Acceso cultura	■ Lo uso para cuando aparece nombrada la expresión tal cual en el discurso, también cuando aparece la idea de acceso asociada al objetivo de las políticas socioculturales. Califica al mundo del trabajo, a la política, a lxs destinatarios. No se usa para nombrar el acceso de lxs propios enunciadores a la cultura. Tipo: descriptivo, pegado al texto
ACT amigos	■ Actores relevantes en la trayectoria de los entrevistados. Se usa cada vez que aparece la expresión amigos/amigas. Es un código para lxs trabajadores estudiados, excluye amigos/amigas de destinatarios y otrxs que no sean lxs entrevistados.
ACT equipo	■ Actores relevantes en el trabajo, se usa cuando aparece la idea de equipo, grupo, colectivo de trabajo o cuando se hace referencia a miembros del equipo (ej. la psicóloga, otrxs talleristas). Excluye autoridades que no formen parte directa del trabajo que realizan (p.ej policías, directores de cárceles, políticos de alto rango, etc)
ARTE formación	■ Se usa para identificar todas las actividades educativo-formativas en relación a lo artístico que hayan hechos lxs trabajadorxs (excluye formación artística de otrxs, o de destinatarixs).
ARTE repr	■ Representaciones que tienen sobre las prácticas artísticas.
ARTE trabajo	■ Se usa para marcar todas las veces en que el arte aparece relacionado al mundo del trabajo en el discurso.
ARTE/cultura primeros contactos	■ Se usa para marcar las referencias a los primeros momentos (generalmente en su infancia o juventud) en que entran en contacto con actividades artísticas y culturales. Es un código para lxs entrevistadxs en sus propias trayectorias. Excluye a lxs destinatarixs y otros actores.
Autopercepción/descripción	■ Lo uso para cuando aparecen autodescripciones, ideas que tienen sobre cómo son, la mayor parte de las veces aparece precedido de la palabra "soy..."
BARRIO / entrevistadxs	■ Para entrevistades, se usa cuando refieren a sus barrios o localidades (pasadas o presentes)
BARRIO /localidades dest	■ Cuando les entrevistades hablan del barrio o las localidades de lxs destinatarixs
Capacidades y habilidades	■ Lo uso para nombrar capacidades y habilidades en sus trabajos. No se usa para destinatarixs ni otrxs.
Clases sociales	■ Se usa cuando aparecen referencias explícitas o implícitas a las clases sociales.
Compromiso	■ Se usa para marcar cuándo y cómo hablan del "compromiso"
Cuestionamientos y tensiones	■ Se usa para codificar tensiones o cuestionamientos que lxs entrevistadxs señalan en relación a sus trabajos en psc.

Cuidado	■	Código pegado al texto, cada vez que hablan de cuidado, estrategias de protección.
Decisiones y elecciones	■	Cuando hablan de opciones que tomaron, decisiones o elecciones que hicieron o creen que harán.
Desafío	■	Cuando aparece en las entrevistas la idea de desafío, desafiante.
Descentralización/Democracia cult	■	Este código es del mismo tipo que acceso a la cultura, mismos criterios.
DESTINATARIOS efectos	■	Nombra las representaciones que tienen lxs entrevistadxs sobre los efectos/impactos que tiene su trabajo en lxs destinatarixs.
DESTINATARIOS quiénes	■	Código que se usa siempre que caracterizan a lxs destinatarixs: quiénes son, cómo son, cuántos son.
DIFICULTADES institucionales	■	Cuando hablan explícitamente de dificultades en relación a las instituciones en que trabajan
DINERO	■	Se usa cada vez que se habla de dinero, economía, cobros, pagos, números.
EDUCACIÓN primaria y secundaria	■	Educación primaria y secundaria de lxs entrevistadxs, no aplica a otrxs actores.
EDUCACIÓN universitaria	■	Educación universitaria de lxs entrevistadxs, no aplica a otrxs actores.
EMOC afectos	■	Se usa cuando hablan de afecto en sentido estricto: afecto, afectos, afectivo.
EMOC amor y pasión	■	Se usa para cuando aparece la idea de amor, enamoramiento, pasión, apasionamiento,
EMOC angustia	■	Se usa para nombrar situaciones donde dicen explícitamente experimentar angustia (sea ellxs o destinatarixs), o cuando en la entrevista se angustian.
EMOC ansiedad	■	Se usa para cuando aparece la palabra ansiedad o situaciones que generan ansiedad.
EMOC catarsis	■	Se usa para cuando aparece la palabra catarsis o asociadxs (descarga)
EMOC confianza	■	Asociados: confiar, confianza, confiable.
EMOC Control/Manejar/Encuadrar	■	Se usa para identificar cuando se hace referencia a situaciones/emociones que se van de control o bien a la idea de control, de manejar, límites, encuadrar, enmarcar, distancia.
EMOC cuerpo/sentidos	■	Se usa para todo lo vinculado al cuerpo, lo físico, los sentidos, sin importar en referencia a qué.
EMOC desgaste	■	Identifica situaciones que generan desgaste (solo aplica a trabajadorxs)
EMOC destinataries	■	Cuando refieren a las emociones de destinatarixs
EMOC dolor/sufrimiento	■	Cuando se nombra específicamente el dolor, el sufrimiento, o cuando se hace referencia a situaciones dolorosas (para ellxs o para otrxs).
EMOC empatía	■	Identifica discursos sobre empatía, empatizar, ser empático
EMOC energía	■	Cuando se habla de energía en relación a sus trabajos.
EMOC enojo	■	Cuando se aluden a situaciones de enojo, furia, bronca o para cuando yo noto que está esa emoción en el tono, contexto, etc.

EMOC entusiasmo	■	Cuando hablan de entusiasmo o en los momentos en que noto entusiasmo en la entrevista
EMOC equipo	■	Emociones ligadas al equipo de trabajo
EMOC estres	■	Cuando aparece textual la palabra estrés/estresante/estresadxs
EMOC frustración	■	Siempre que aparezca la idea de frustración, tanto en el discurso como en mi interpretación por contexto/tono
EMOC mias	■	Código reflexivo. Está asociado al memo de reflexividad, identificar y analizar mis emociones.
EMOC miedo	■	Cuando se hable textualmente de miedo, temor.
EMOC placer/ felicidad/ alegría	■	Recuerdos, situaciones, hitos relacionados con lo placentero y la alegría.
EMOC soledad	■	Sentimientos asociados a la soledad, estar solx, trabajar solx
EMOC tensión	■	Situaciones de tensión o momentos tensos en la entrevista.
Emociones sin código	■	Otras emociones
FAMILIA	■	Composición familiar de lxs entrevistados., referencias a la familia
FAMILIA padres	■	Siempre que lxs trabajadorxs refieran a sus padres.
FUTURO	■	Cada vez que aparece la idea de futuro, proyección en el tiempo.
GÉNERO	■	Siempre que aparezcan en el discurso temas relativos al género.
Iglesia/religión	■	Cuando aparece en el discurso la institución religiosa, iglesias, religiones, escuelas o colegios religiosos, organizaciones religiosas, etc. Aplica a entrevistades y destinataries.
inseguridad	■	
Interinstitucional	■	Cuando aparecen articulaciones entre distintas instituciones/organizaciones
Libertad	■	Cuando hablan de libertad, liberarse, ser libre
MILITANCIA	■	Cuando hablan de experiencias de militancia o refieren a la militancia en el trabajo actual
MILITANCIA feminismo	■	Experiencias de militancia en colectivos feministas
MILITANCIA primeros contactos	■	Primeras experiencias de militancia social
No soy	■	Codificación automática para entender representaciones identitarias
POLÍTICA/ PROGRAMA	■	Cuando hablan, describen, caracterizan a la política o el programa donde están insertos.
PROCESO-PRODUCTO	■	Representaciones acerca de los procesos de trabajo y producciones artístico-culturales en el marco de las políticas
PRODUCCIONES calidad	■	Apreciaciones en torno a la idea de calidad artística
PRODUCCIONES circulación	■	Acerca de la circulación de las producciones artístico-culturales

proyección	■	Momentos donde elementos de sus propias trayectorias se proyectan/afectan sus trabajos actuales
reconocimiento	■	Toda vez que se hable sobre reconocimiento, hacia lxs trabajadorxs o participantes
recuerdo/momento significativo	■	Recuerdos especialmente relevantes
responsabilidad	■	Ser responsable, sentirse responsable por... en sus trabajos.
ROL	■	Caracterizaciones, definiciones y reflexiones sobre su rol
Tiempo	■	
Todo el tiempo	■	Codificación automática, eventos, condiciones, que suceden "todo el tiempo" en estos trabajos
TRAB actual	■	Descripción de su situación laboral actual
TRAB comparaciones	■	Cuando comparan, relacionan o vinculan trabajos o actividades
TRAB condiciones contratación	■	Refiere a las condiciones y modalidades de contratación
TRAB fines y objetivos	■	Cuando describen fines, objetivos o metas de sus propios trabajos o de las políticas en las que están insertos.
TRAB gratis	■	Trabajo gratuito
TRAB historia/trayectoria	■	Historia laboral
TRAB inestabilidad	■	
TRAB Infraestructura	■	Condiciones de infraestructura en políticas socioculturales
TRAB metodologías	■	Métodos y técnicas que utilizan lxs trabajadorxs
TRAB multiactividad	■	Valoraciones sobre la multiactividad
TRAB recursos materiales	■	Cuando refieren a lxs recursos materiales que implican sus trabajos y quién los provee
TRAB sindicatos/gremios	■	Referencias a afiliación o relación con sindicatos, gremios.
TRAB valoraciones condiciones	■	Valoración y percepción sobre las condiciones de trabajo
Violencia	■	Cuando se habla de violencia o se refieren situaciones que se califican como violentas
Vocación	■	Cuando utilizan la categoría vocación, vocacional

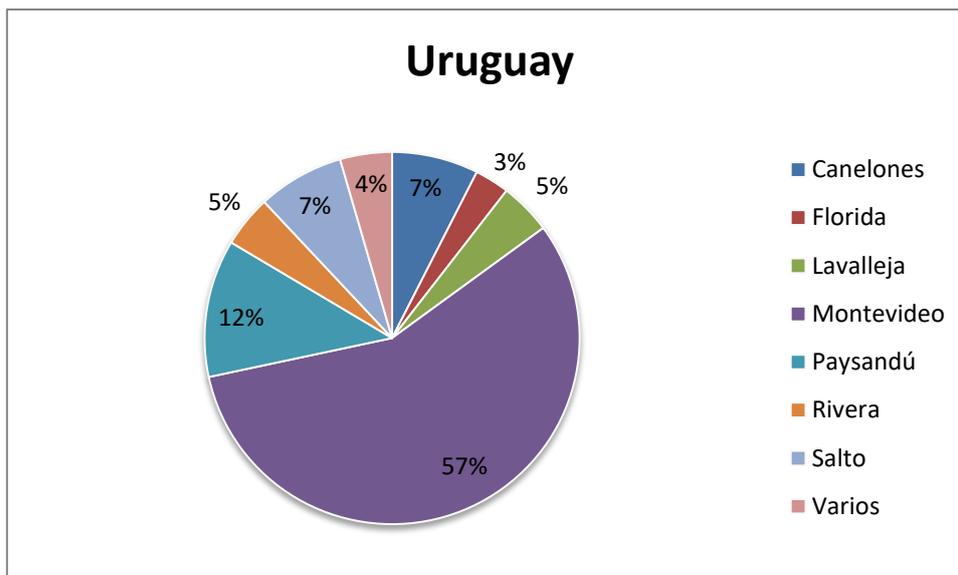
2. Encuesta trabajadorxs en políticas socioculturales

El objetivo de la encuesta fue obtener un marco más amplio para comprender y contrastar algunas dimensiones de estos trabajos culturales, de modo de poner en relación la información obtenida mediante esta técnica con el trabajo cualitativo que predominó en la investigación. Vale aclarar que no responde a criterios de representatividad, por lo cual sus resultados no son generalizables.

La encuesta fue administrada por correo electrónico a través del formato *Google Forms* e indagó en dos grandes dimensiones: aquellas que refieren a los perfiles sociodemográficos y aquellas referidas al trabajo cultural que realizan con poblaciones vulneradas. De esta manera, el formulario consultó por los siguientes aspectos: género; edad; niveles educativos; lugar de residencia; lugar de trabajo; autopercepción del rol; regímenes de contratación; percepción sobre el estatus del trabajo (estable, inestable, precario, seguro, inseguro); poblaciones con las que trabajan; auto-percepción como artistas; otros trabajos; experiencia militante; afiliación sindical/gremial; principales dificultades y satisfacciones del trabajo; otras personas/iniciativas que conocieran.

El criterio de inclusión abarcó a todas aquellas personas que trabajaran en políticas e iniciativas artístico-culturales con poblaciones vulneradas. Combiné tres estrategias para el envío del formulario, haciéndolo llegar a personas que: a) previamente conocía b) técnica bola de nieve a partir de la última pregunta del formulario c) derivaciones y contactos a través de consultas a informantes clave tales como coordinadores de programas o políticas socioculturales identificadas en un primer relevamiento. En total, hubo 112 respuestas.

Un 60% de quienes respondieron residían en Uruguay y 40% en Argentina. Dentro de Argentina, todas las personas que respondieron residían en AMBA —CABA (49%) y GBA (47%)—. En Uruguay existió una variación mayor en la distribución geográfica:

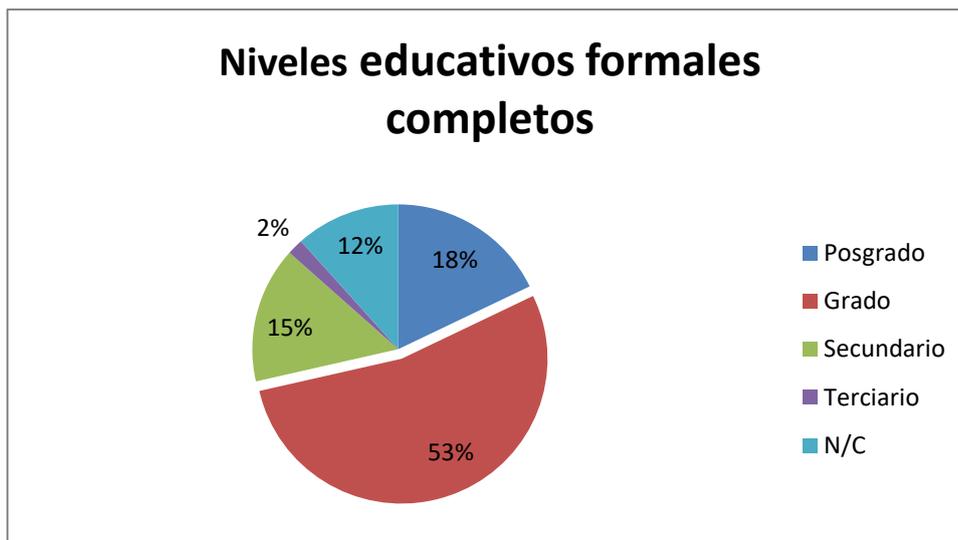


Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta.

La mayor variación dentro de Uruguay se debió, principalmente, a que el cuestionario fue enviado al equipo de un programa de alcance nacional que trabaja en cárceles, instituciones psiquiátricas y barrios populares, y el envío se realizó a través de la coordinadora nacional del programa lo que, creemos, favoreció la disposición a responder.

En lo que refiere a la edad, la franja que va desde los 25 a los 40 años constituyó cerca del 70%. En relación con el género, encontramos una preponderancia del género femenino (57%) frente a un restante 43% de varones, ya que no se registraron respuestas de géneros disidentes.

En relación con los niveles de educación formal, existía una mayoría que contaba con estudios de grado completos (53%) y un porcentaje no menor de posgraduados/as (18%):



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta.

Las áreas disciplinares en que habían desarrollado estudios formales eran heterogéneas y mostraban confluencia entre formación artística (artes escénicas, música, letras, artes visuales) con formaciones disciplinares provenientes del campo de las ciencias sociales y las humanidades (educación social; ciencias de la comunicación; psicología, sociología, entre otras).

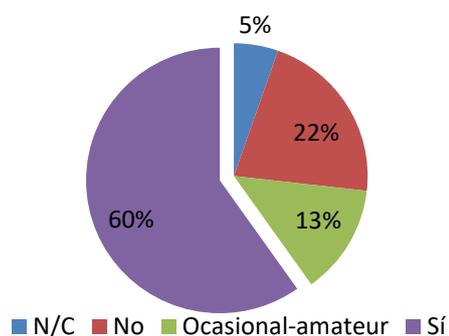
Quienes respondieron la encuesta trabajaban en centros culturales, sociales y juveniles en barrios populares (52%); con internos/as en instituciones de salud mental (9%); con población privada de su libertad (30%); con personas en situación en calle (9%), el porcentaje restante (10%) corresponde a la categoría “otros” (talleres extracurriculares, dispositivos artístico-culturales en centros de rehabilitación, institutos de menores, áreas de mediación de instituciones como teatros o museos, entre otras).

Con respecto a los roles que desempeñaban en estos trabajos, las denominaciones que surgían de sus respuestas eran: educador/a, tallerista, docente, gestor/a cultural, técnico/a, operador social, facilitador/a, mediador/a, educador no formal, artista, coordinador/a.

Consultados acerca de si tenían experiencia en militancia cerca del 90% de las/os encuestadas/os respondió afirmativamente, un 8% negativamente, y alrededor de un 2% no respondió.

Respecto a la preguntaba que consultaba si se consideraban artistas las respuestas se distribuyeron de este modo:

Autopercepción como artistas



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta.

Dificultades y satisfacciones

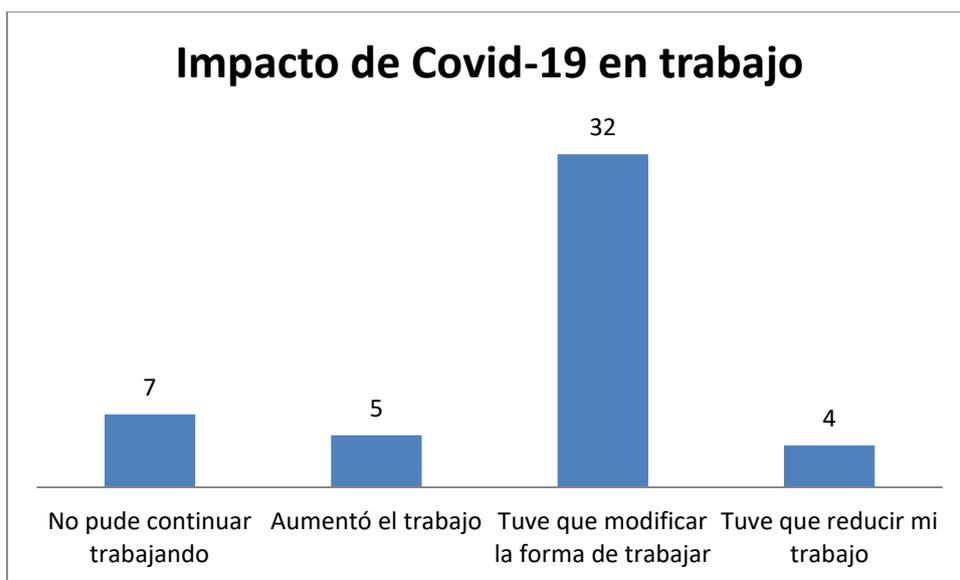
Las tablas que siguen recogen las principales dificultades y motivos de satisfacción en el trabajo y en algunos casos están acompañadas de un recorte de citas que resultaban ilustrativas.

Dimensiones	Principales motivos de satisfacción
Participantes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El contacto y el vínculo</i> • <i>La creación colectiva</i> • <i>Las posibilidades de transformación a través del arte</i> <i>(“Todo lo vivencial con los grupos”; “Es muy gratificante el recibimiento. Cómo nos esperan cada semana y cómo se brindan a lo que les proponemos; “Aprendo tanto de ellos y de la situación de encierro como ellos de mí”; “Confirmando el poder transformador del arte”).</i>
Rol	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La autonomía y el proceso colectivo del trabajo.</i> • <i>Satisfacción de estar haciendo algo importante para otros (“Disfruto de compartir saberes, de ver la huella que deja mi rol, ya sea personal como en la</i>

	<p><i>carrera que eligen profesionalmente; “Hacer lo que queremos y cómo lo queremos, descubrir con otros, el encuentro de sensibilidades”; “Me gusta mucho que a través del arte se pueda ayudar al menos en algo a personas con biografías de vida no muy agradadas”).</i></p>
Instituciones	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La articulación con otras organizaciones e instituciones</i> • <i>El trabajo interdisciplinario</i>
Condiciones de trabajo	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Autonomía</i>

Dimensiones	Principales dificultades
Participantes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Las situaciones de vulnerabilidad de lxs participantes</i> • <i>La inestabilidad e intermitencia</i>
Rol	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Atender situaciones que exceden los límites del rol</i> • <i>Falta de formación en el área</i> • <i>El exceso de tareas</i>
Instituciones	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La articulación con distintas lógicas institucionales</i> • <i>La relación con los referentes de los establecimientos (“Las relaciones, siempre tensas, entre la labor cotidiana y los lineamientos que “descienden” de las autoridades, que suelen ser inaplicables, contraproducentes, cuando no, disparatados”).</i>
Condiciones materiales	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Falta de recursos materiales para el trabajo</i> • <i>Malas condiciones y/o falta de infraestructura</i>
Condiciones de trabajo	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Plazos de cobro</i> • <i>Falta de ingreso fijo</i> • <i>Fragilidad de los contratos</i> • <i>Discontinuidad de las políticas (cambios de autoridades)</i> • <i>Inestabilidad laboral (“Hace 6 años que trabajo y todos los años me dan de baja y me vuelven a tomar. Además que nunca tengo la certeza de si seguiré trabajando”).</i>

Respecto de la pandemia, esta pregunta fue agregada al comienzo de las medidas de emergencia implementadas por los gobiernos nacionales, por lo tanto no todas las personas la respondieron, hubo 48 respuestas entre abril y mayo de 2020.



Fuente: Elaboración propia en base a Encuesta.

3. Caracterización perfiles de la diplomatura en Gestión Cultural (UDELAR, Uruguay)

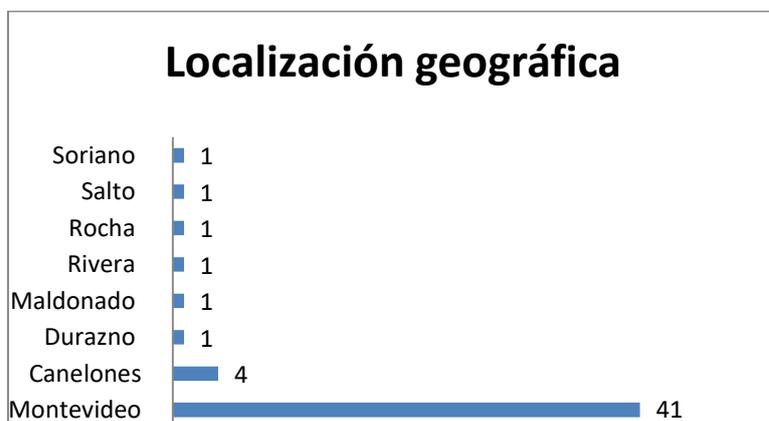
En Uruguay existe desde el año 2013 el Diploma en Gestión Cultural de la Universidad de la República (Udelar), que tiene una duración de dos años. Se trata de la única formación universitaria pública de posgrado con la que cuenta el país hasta el momento en el ámbito específico de la gestión cultural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

En base a datos obtenidos del Diploma en Gestión Cultural de la Udelar, me propuse sintetizar algunas características generales de los perfiles de estos aspirantes a gestores culturales profesionalizados, de modo de ponerlos en diálogo con el universo de trabajadores/as analizados en la tesis.

Vale decir que existen diferencias fundamentales entre la información que fue posible obtener de ambas generaciones. Mientras que para el 2013 contamos con datos de todos los postulantes (229, de los cuales se seleccionaron 60, cursaron 51 y egresaron 41), para el 2017 solamente tenemos datos de los efectivamente seleccionados (51). Por otra parte, en la generación 2017 contamos con datos de sus trabajos al momento de la inscripción, mientras que estos datos no están en el informe de la generación 2013 al que tuvimos acceso.

Generación 2013

En el llamado a inscripciones del 2013 se presentaron 229 postulaciones, de las cuales un 80% eran mujeres. Hubo postulaciones procedentes de los departamentos de: Montevideo, Canelones, Durazno, Flores, Florida, Maldonado, Paysandú, Rivera, Rocha Salto, Soriano, Tacuarembó y Treinta y tres. La procedencia geográfica de los efectivamente seleccionados puede verse en este gráfico:



Fuente: elaboración propia en base a datos cedidos por DGC-UDELAR.

En cuando a las edades, la mayoría de los postulantes tenían entre 30 a 40 años (108), seguidos por la franja etaria 20-29 (55).

Entre las postulaciones se constata que procedían de 30 carreras diferentes, mientras que la procedencia disciplinar de los seleccionados se distribuyó de la siguiente manera:



108

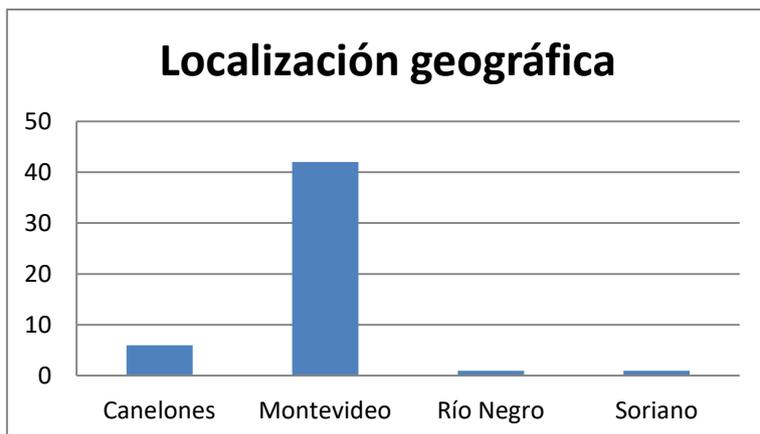
Fuente: elaboración propia en base a datos cedidos por DGC-UDELAR.

Generación 2017

En este caso, contamos con datos de los perfiles de 51 seleccionados. En términos de género la composición se presenta en el siguiente gráfico y coincide con la tendencia que veíamos en la generación anterior. Sin embargo a diferencia de esta, en la generación 2013 por más que el 80% de las postulantes fueron mujeres, la composición final de los seleccionados fue mucho más equilibrada, prácticamente la mitad fueron varones y la mitad mujeres. En contraste, la generación 2017 tuvo un 75% de mujeres y un 25% de varones.

En cuanto a la procedencia geográfica de los y las seleccionadas, vemos una tendencia similar, lo cual, entre otros factores, se explica porque se trata de un diploma de cursada presencial con sede en Montevideo.

¹⁰⁸ IPA: Instituto de Profesores Artigas, formación docente. EMAD: Escuela Municipal de Artes Dramáticas, formación en artes escénicas.



Fuente: elaboración propia en base a datos cedidos por DGC-UDELAR

La edad promedio en esta generación fue de 35 años. En lo que hace a las procedencias disciplinares verificamos una continuidad en cuanto a la preponderancia de la formación en Ciencias de la Comunicación respecto de la generación anterior:



Fuente: elaboración propia en base a datos cedidos por DGC-UDELAR

Trabajos

La información relativa al trabajo que desempeñaban en el momento de la postulación fue extraída de las fichas de inscripción, cedidas por el DGC. Cabe aclarar que se trata de respuestas a una pregunta abierta, por lo cual existe una gran heterogeneidad en el

grado de detalle que proporcionan sobre sus trabajos. Sin embargo, destacamos que 31 personas (más del 60%) manifestaron que se desempeñan en trabajos que involucran el área sociocultural, tal como fue entendida en esta tesis, por ejemplo educadores / talleristas en barrios vulnerados o instituciones socio-educativas, trabajos en políticas culturales públicas de democracia, descentralización cultural (Centros MEC, Urbano, Usinas), trabajos en ONGs, colectivos o asociaciones civiles de orientación sociocultural/comunitaria. Asimismo, en 29 fichas de inscripción se pudo visualizar el multiempleo como característica sobresaliente.