



¿La cultura hace bien?

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

Tesis de Maestría

Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

IDAES UNSAM

2018

Tesista: Paula Simonetti

Directora: Marina Moguillansky

Co-director: Ricardo Klein

Nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza.

Antes de seguir hablando de cultura señalo que el mundo tiene hambre, y no se preocupa por la cultura; y que sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre.

Defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre no me parece tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre.

Tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir; y lo que brota de nuestro interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva.

Antonin Artaud, Prefacio de *El teatro y su doble*.

Contenidos

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

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

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

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

Conclusiones.....143

Bibliografía.....150

Fuentes y documentos consultados.....157

Anexo.....159

Tabla de entrevistados.....	159
Alcance de las instituciones.....	160

Agradecimientos

Como a menudo sucede con la escritura, parece más sencillo determinar dónde termina este trabajo que cuándo empezó. La indeterminación se extiende a su autoría y a qué implica ser autora de un texto como este. Los “agradecimientos” son el breve espacio que tenemos para intentar restituir la dimensión necesariamente colectiva de un escrito que luego tendrá nuestro nombre y apellido. Pero, claro, las cosas son más complejas. Y, por suerte, también más gratas. De ahí a la gratitud hay un solo paso.

Agradezco sinceramente a mis directores: Marina Moguillansky y Ricardo Klein, por la calidad excepcional de su dirección y acompañamiento: un equilibrio difícil de encontrar entre el aliento, la cercanía, el desafío, la rigurosidad y la exigencia. Me siento privilegiada y agradecida por haberlos elegido.

Estoy agradecida con el IDAES por brindarme un espacio propicio para el pensamiento, el debate y el aprendizaje en el marco de la maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Todos los seminarios cursados y sus docentes aportaron de maneras más o menos directas a la concreción de esta investigación, desafiándome continuamente a incorporar conocimientos, refinar ideas, fortalecer miradas, descartar otras. Especialmente centrales fueron los aportes de Gabriel Noel, Luisina Perelmiter y Rubens Bayardo. En cuanto a mis compañeras, quiero nombrar a Melina Fischer y a Marina Ollari, con quienes tuvimos extensos diálogos acerca de nuestro devenir como investigadoras. A ellas va mi agradecimiento.

A mis compañeros y amigos Pablo Salas y Aimé Pansera quienes me leyeron e hicieron aportes sustanciales en todo el proceso de investigación, y a la vez forjaron una red de afecto de este lado del río, sin la cual difícilmente hubiera conseguido llevar adelante este trabajo. En este mismo sentido, pero del otro lado del Plata, agradezco a Pablo, Matilde, Magdalena, Macarena, Agustina, que me recibieron y alojaron en todos y cada uno de mis viajes a Montevideo, siempre dispuestos a conversar largamente sobre mis ideas y ayudarme a sortear un montón de dificultades. Una mención especial merece Mariana Smulski, quien me orientó y me sostuvo en los momentos finales de esta investigación, que parecían no llegar.

A mis ex compañeros de trabajo en Montevideo y hoy grandes amigos: Walter, Jorgito, Camilo, Claudia, Fernanda, con quienes tenemos una conversación continua sobre muchos de los temas abordados acá, una conversación que se mueve por tiempos y espacios, relativizándolos, y que se actualiza en bares, mensajes, mails, esquinas de Buenos Aires o de Montevideo.

Párrafo aparte merece mi madre, Ana, que respeta, acompaña y alienta cada una de las decisiones que he tomado, aunque impliquen el Río que media entre nosotras.

A Javier le agradezco la paciencia y la disposición para escucharme en los momentos en que las incertidumbres e inseguridades le ganaban al entusiasmo.

No podría dejar de agradecer a las más de veinte personas que se hicieron el tiempo y el espacio para colaborar con esta investigación, compartiendo conmigo sus mundos, desafíos, problemas, ideas, vivencias. Y muy especialmente a los participantes del centro cultural Urbano. Entre ellos, es a la memoria de Delia que quiero dedicar esta tesis. Para perpetuar, si eso es posible, el luminoso abrazo que nos dimos después de la entrevista.

¿La cultura hace bien? Presentación del problema

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

Rubén, participante de programa Urbano,
situación de calle.

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

Docente, programa Urbano.

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

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

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

¹ Ministerio de Desarrollo Social, Uruguay

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Renovación de las políticas culturales

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

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

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

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

Es importante señalar que los cambios descritos en las políticas culturales no se explican exclusivamente en el marco del contexto nacional y la gestión del FA, sino que están dialogando con un entramado de transformaciones a nivel internacional en materia de intervención pública en cultura. La aparición de estas políticas es contemporánea a los modelos y directivas de organismos y agencias supranacionales como la Unesco, el BID y el Banco Mundial, que entienden a la cultura cada vez más como instrumento y recurso para el desarrollo económico, social o humano (Yúdice, 2002). Asimismo, en las últimas décadas, se ha tratado a la cultura como agente para promover la tolerancia y el respeto por la diversidad, como herramienta para “empoderar” a los sectores vulnerados, muchas veces en la lógica de que estos sectores “reviertan” por sí mismos sus condiciones desiguales de existencia (Infantino, 2011: 15).

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

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

Objetivos

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

Estructura del trabajo

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

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

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

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

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

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

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

Capítulo 1

El abordaje teórico metodológico de las políticas culturales

En este capítulo me ocuparé, en primer lugar, de definir el concepto de políticas culturales dentro de las políticas públicas, discutiendo una serie de aportes teóricos para su delimitación, desde la mirada de la antropología, de la sociología de la cultura y de la sociología de la acción pública. En segundo lugar, presento la perspectiva teórico-metodológica de la tesis, y los casos seleccionados. Por último, analizo de qué manera mi implicación personal, como ex trabajadora de un programa de la Dirección Nacional de Cultura, afectó a la investigación en sus diversas etapas.

1.1 Políticas culturales, políticas públicas: articulando miradas

En esta investigación adherimos a la definición de políticas culturales propuesta por García Canclini (1987). Para este autor, la noción de política cultural designa intervenciones realizadas por los gobiernos, las instituciones supranacionales, pero también por las instituciones civiles, los grupos sociales y los agentes culturales a fin de orientar sus agendas políticas, satisfacer sus necesidades culturales y obtener cierto grado de consenso en torno a un tipo de orden o transformación social. De esta manera, conceptualiza política cultural como el conjunto de intervenciones culturales que llevan adelante los distintos grupos en un espacio que está atravesado por conflictos sociales, políticos y económicos.

Para el abordaje de las políticas públicas estatales fue útil remitirse a los aportes de la sociología de la acción pública. Tal como señalaron Valcarce y Barrault (2015) los estudios que adoptan esta perspectiva muestran que, para dar cuenta de las políticas públicas, no podemos limitarnos exclusivamente a las autoridades gubernamentales. La llamada *acción pública* “implica una pluralidad de agencias, presiones y escenarios que operan, se asocian y se afrontan, y que en un momento dado producen un resultado, siempre parcial y provisorio, que se manifiesta como un programa, un plan, una reforma” (2015: 4). Según reseñan estos autores, las investigaciones de la sociología de la acción pública han conseguido mostrar que el Estado no está aislado, sino yuxtapuesto con intereses y fuerzas provenientes de una variedad de actores:

No es raro que ciertos individuos, pertenecientes a instituciones o a empresas, transiten entre organismos públicos y sociedades privadas, lo que tiende a borrar todavía más la

frontera (abstracta, ficticia, en el mejor de los casos meramente jurídica) entre el Estado y la “sociedad civil” (ibíd.: 7)

Asimismo, como señala Perelmiter (2016), es útil poner en suspenso algunos supuestos que han prevalecido en la mirada sobre el Estado: la idea de que éste existe como unidad, que actúa de manera coherente, que es posible establecer límites claros entre Estado y sociedad y que su racionalidad es o debería ser instrumental (2016: 23). Las contradicciones que permean al aparato estatal, en tanto arena de conflicto político, no deben ser asumidas como una “patología”, sino como un rasgo constitutivo o muy esperable (Oszlak, 1979, en Perelmiter, 2016).

Ahora bien ¿qué estudiamos cuando estudiamos “políticas públicas”? Inclusive si nuestra mirada se concentra en las políticas cuyo principal promotor es un Estado de fronteras borrosas y permeables, la respuesta a esta pregunta no es autoevidente. Tal como plantea Shore (2010), enfrentados a este objeto de investigación, hay que responder a ciertos interrogantes. ¿Analizaremos instituciones que diseñan políticas — los ministerios, el parlamento, los gobiernos municipales—? ¿Nos enfocaremos en actores específicos? ¿Miraremos sus prácticas o sus creencias y representaciones? ¿Tendremos en cuenta los contextos socioculturales más amplios en los cuales operan? ¿Estudiaremos el diseño de las políticas o sus efectos? ¿Prestaremos atención al lenguaje, a los textos y a las narrativas que generan los formuladores de políticas? (Shore, 2010: 25).

Aquí proponemos que las políticas públicas no son el dominio de un solo actor, sino el resultado de un proceso complejo de interacción entre varios actores interdependientes que, en ocasiones, intentan “conducir la red hacia sus preferencias” (Chávez et al, 2016: 74). Por ello, los conceptos de *mediación* y *traducción* provenientes de las Teorías del Actor-Red (ANT) son productivos en varios sentidos. Entenderemos a la política pública en tanto *declaración* que es lanzada por un enunciador, pero cuyo curso dependerá de lo que los sucesivos oyentes hagan con ella, ya que su destino está en manos de muchos otros (Latour, 1991). La “orden” recibida nunca es la misma que la inicial, dice Latour, sencillamente porque no es transmitida sino *traducida*. Estas consideraciones tienen al menos dos consecuencias importantes para la investigación. Por un lado, al entender de esta forma a las políticas públicas, no priorizaremos las

“declaraciones” (diseño) frente a las “implementaciones”,³ ni a unos actores por sobre otros: todos conforman el proceso que llamamos política pública. Por otro lado, no entenderemos que toda vez que las prácticas y las representaciones de aquellos que están encargados de “implementar” una política pública se distancien de las líneas previstas en su diseño, estamos frente a un fenómeno de incoherencia o inadecuación a ser corregido o mejorado. Es decir, no entenderemos estos fenómenos como una anomalía, sino como parte constitutiva de la realidad de cualquier política pública, que debemos comprender y analizar en la complejidad de actores, niveles e interacciones movilizadas por ella.

Aun cuando asumiéramos como posible la identificación plena de uno o varios “autores” de políticas, nos interesa destacar la manera en que, una vez creadas, estas entran en una red compleja de relaciones con otros actores e instituciones, donde se generan consecuencias a menudo inesperadas. Tal como señala Appadurai (1986), las políticas —igual que los objetos— tienen vidas sociales propias. Esto nos lleva a atender las dinámicas que permean sus procesos de interpretación y traducción.

Por lo dicho hasta aquí la perspectiva que aportan los estudios antropológicos será especialmente relevante. El análisis de políticas públicas implica indagar en el conocimiento tácito, las interpretaciones diversas, y las definiciones —en general en conflicto— que estas políticas tienen para actores desigualmente situados (Yanow, 1993 en Shore, 2010). La perspectiva antropológica realiza un aporte que se contrapone pero también complementa a los análisis dominantes en políticas públicas. Podemos pensar que se desmarca, por un lado, de la tendencia a buscar exclusivamente en las élites gubernamentales (altos mandos) la fuente principal de sentido. Por otro lado, esta perspectiva se distancia de la literatura que concibe la elaboración de políticas públicas como procesos lineales en una dirección (de arriba hacia abajo), que responden a una cadena secuencial de eventos que empiezan en el diseño y terminan en la implementación (Shore, 2010: 28). En cambio, la antropología va a resaltar el carácter complejo y desordenado de estos procesos, especialmente las “maneras ambiguas y a menudo disputadas en que las políticas son promulgadas y recibidas por la gente, por decirlo de alguna manera, en el terreno” (ibíd.).

³ Las comillas que se utilizan aquí denotan el artificio que supone aislar claramente estas etapas, como si se tratara de momentos definidos con fronteras nítidas y con una lógica secuencial, algo que no se ajusta a la realidad de las políticas, donde estos procesos están imbricados.

La mirada antropológica señala asimismo que las políticas públicas pueden ser abordadas como “palabras clave” (Williams, 1975), a partir de las cuales es posible rastrear procesos amplios de transformaciones históricas, sociales, culturales. Tal como sugirieron Wright y Shore (1997), podemos interpretar las políticas en cuanto a sus efectos (*lo que producen*), las relaciones que crean y los sistemas de pensamiento más amplios en los que están inmersas.

Otro elemento importante en el análisis de políticas públicas es atender a su dimensión de productoras y configuradoras de categorías de individuo y de subjetividad. En las sociedades contemporáneas, las políticas tienen un rol preponderante a la hora de organizar y regular identidades e inciden en los sentidos que los individuos desarrollan de sí mismos. De esta manera, “(...) construyen nuevas categorías de subjetividad y nuevos tipos de sujetos políticos, particularmente conceptos modernos del individuo” (Shore, 2010: 36). En nuestra investigación, esta dimensión de análisis será atendida hacia el último capítulo, cuando exploremos las experiencias de participación en políticas culturales. Para dar cuenta de las implicancias subjetivas de estas políticas nos serviremos de las conceptualizaciones de Goffman (2006) en torno al estigma y a la identidad, y de Martuccelli (2007a; 2007b), quien realiza un aporte clave para entender el rol que adquieren los soportes existenciales en los procesos de individuación, la experiencia artística como práctica de singularización, entre otras nociones que desarrollamos hacia el quinto capítulo. En esta línea, será relevante entender cómo la participación en una política cultural está imbricada con otra serie de trayectorias, experiencias, esquemas de interpretación y significación que los participantes tienen (Wald, 2017).

Nuevamente coincidimos con Shore cuando afirma que abordar a las políticas públicas como procesos complejos, con múltiples sentidos que son disputados por distintos actores, no implica que el análisis siempre concluirá que “las políticas quieren decir distintas cosas para diferentes personas” (por más válida que sea esta formulación). El análisis deberá ser capaz de explicar esos distintos sentidos para los grupos involucrados (2010: 35). En este punto, es interesante utilizar la propuesta que Infantino (2011, 2016), retomando a Evelina Dagnino (2006), realiza para explorar cómo los actores negocian, usan y se apropian de discursos y significantes similares, con sentidos y objetivos distintos. Dagnino (op.cit.) observa que, en el debate por la democracia en Latinoamérica, existen proyectos en disputa que utilizan los mismos conceptos y se

enmarcan en nociones análogas, pero son completamente distintos. Para la autora, esto da lugar a lo que denomina una “confluencia perversa”.

1.2. Un enfoque relacional: presentación de los casos

La investigación optó por una metodología fundamentalmente cualitativa que combinó distintas técnicas y procedimientos para dar respuesta a los objetivos planteados. Recordemos que el enfoque cualitativo nos es útil en la descripción y análisis de procesos donde la generación, emergencia y el cambio son aspectos centrales para la comprensión del tema a investigar, y que la construcción de significados, tiempo, lenguaje, interacción e interconexión son ideas propias de estas metodologías. Asimismo, es un enfoque que busca la fidelidad a la perspectiva de los actores involucrados en la realidad que se investiga (Sautu, 2003: 56).

En primer lugar procedí a una reconstrucción del panorama actual de políticas culturales con un enfoque de derechos, ciudadanía, democracia, inclusión cultural en Uruguay. En paralelo, realicé una articulación de los principales aportes teóricos y antecedentes que analizan este tipo de políticas a nivel global y en otros países, buscando comprender el contexto de mi objeto de análisis. En este punto, atendemos a lo que Wright y Shore (1997) denominan los *sistemas de pensamiento* más amplios en los que las políticas están inmersas.

Construí una estrategia metodológica que en parte retoma la propuesta de Wright y Shore mencionada anteriormente (la política desde sus efectos, desde las relaciones que crea, y desde los sistemas de pensamiento en que se inserta). Así, para dar cuenta de los objetivos enunciados, planteo acercamientos diferenciados, entendiendo a las políticas culturales que estudio en tanto: formación discursiva; campo cotidiano de trabajo; repertorio de representaciones que entran en convergencia o disputa; y mediadoras de procesos subjetivos e intersubjetivos. Si bien estas dimensiones están imbricadas, para los fines del análisis serán particularizadas. A continuación presentaré los casos elegidos.

En primer lugar, la investigación toma el caso del Área Ciudadanía Cultural de la Direccional Nacional de Cultura, un área creada hacia el año 2009 que congrega una serie de programas focalizados en sectores vulnerados de la población (personas en situación de calle, población carcelaria, población alejada de los centros urbanos, entre

otros). Abordamos al Área en tanto campo cotidiano de trabajo (Ochoa, 2002), restituyendo los relatos diferenciados que hacen sus trabajadores acerca de su funcionamiento e instalación en el marco de la DNC. Estos relatos sirven para entender los matices que existen entre la visión que podríamos extraer desde los informes de gestión y memorias institucionales (en general preparadas en las altas jerarquías de las instituciones y con intención de divulgar y promover lo realizado por una administración), y las que encontramos en la vida cotidiana de esta área de trabajo. Dentro de Ciudadanía Cultural, nos acercaremos particularmente a tres programas que funcionan allí: Usinas culturales, Urbano y Fábricas de la Cultura.

En segundo lugar, tomamos el caso del Departamento de Programas Socioculturales del Ministerio de Desarrollo Social, que interesa tanto por las confluencias como por las diferencias que presenta respecto al anterior. A su vez, las iniciativas del MIDES revisten interés porque, como hemos dicho, las políticas que analizamos representan casos de particular articulación entre políticas culturales y políticas sociales. Desde su surgimiento, las políticas que desarrolló el Área Ciudadanía Cultural mantuvieron distintos convenios y acuerdos con el MIDES, siendo este último el encargado de apoyar con partidas presupuestales o recursos humanos a los programas que se diseñaban desde la DNC. Sin embargo, actualmente se discute si los programas de Ciudadanía Cultural deberían pasar a la órbita del MIDES. Como intentaré mostrar, el debate no es administrativo sino eminentemente político, ya que ambos organismos entienden de manera diferente la intervención pública en cultura con sectores vulnerados. Por otro lado, veremos que en general los trabajadores del MIDES enfatizan en el “para” del arte y la cultura, relacionándolo estrechamente con procesos de empoderamiento individual y colectivo de sus destinatarios en términos de mejoramiento de la autoestima, el tejido social, la convivencia pacífica, entre otros. Veremos que este énfasis implica una manera de entender la convergencia entre políticas culturales y políticas sociales. En este caso vamos a observar un desplazamiento de categorías: no hablamos ya de Ciudadanía Cultural sino de Cultura comunitaria. Asimismo, a diferencia de la DNC, el MIDES construye su público objetivo apelando no a la categoría de “sectores vulnerables” (en general con una orientación hacia las individualidades) sino a la de grupos, organizaciones y colectivos de la sociedad civil, y con un eje muy fuerte en el paradigma de la diversidad.

En tercer lugar y último lugar, estudiaremos en profundidad el caso del programa Urbano, incluido en el Área Ciudadanía Cultural, desplazando el foco de análisis para entender las experiencias y los significados que *los participantes* otorgan a esta política cultural. Especialmente relevante será comprender de qué modo estas políticas culturales actúan como mediadoras de procesos subjetivos e intersubjetivos, en la vida de cotidiana de personas que están en continuo contacto con otras políticas públicas, especialmente sociales. Desde la visión de los participantes, las interacciones cotidianas con políticas culturales y con políticas sociales a menudo generan representaciones e identidades que entran en contradicción. Por lo tanto, volveremos a analizar la confluencia entre políticas sociales y culturales, desde el ángulo de las experiencias de sus receptores.

Respecto de la selección de casos cabe referir que si bien instituciones como la DNC y el MIDES tienen alcance nacional, la centralidad de las mismas se encuentra en Montevideo, donde mayormente se realizó el estudio. Sin embargo, en la primera parte, la Usina cultural escogida como “subcaso” dentro del Área Ciudadanía Cultural, se encuentra en el departamento de Paysandú. Allí realicé una entrevista y observaciones, y las complementé con una entrevista a la directora de Cultura de la Intendencia de Paysandú, para entender la manera en que una política cultural de alcance nacional dialoga con las políticas culturales impulsadas desde el organismo de gobierno departamental. Tal como pretendo mostrar en toda la investigación, dichas elecciones responden al enfoque relacional que permea mi mirada sobre las políticas culturales. A su vez, la Usina cultural de Paysandú, que actúa como una política descentralizada, se convirtió en un caso paradigmático por ser la primera que funcionó en una cárcel y es un caso que permite ilustrar una serie de tensiones que abordamos a lo largo de todo el trabajo.

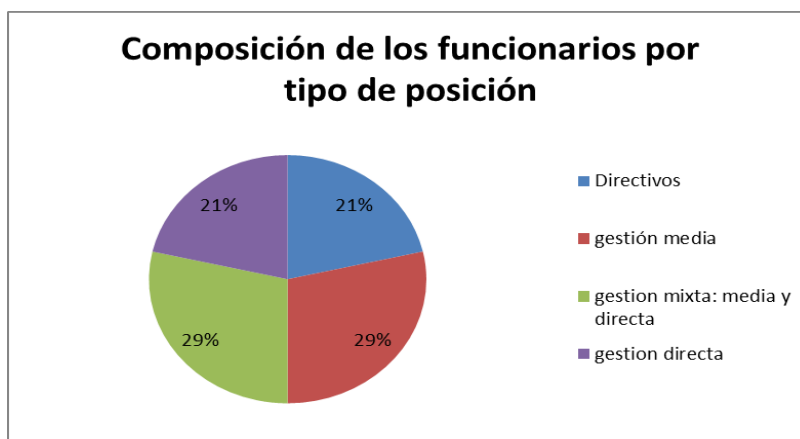
En línea con lo anterior, se incluyen entrevistas a referentes de colectivos sociales que se dedican a la acción cultural comunitaria y a la directora del programa Esquinas de la Cultura, de la Intendencia de Montevideo. Si bien no son casos que se desarrollen en profundidad, estos acercamientos fueron útiles a la hora de entender las interacciones entre los distintos actores que conforman este universo.

En suma, entre marzo y setiembre del 2017, realicé 22 entrevistas en profundidad con actores situados en distintas posiciones: cargos directivos, coordinadores, operadores y

funcionarios técnicos (docentes, talleristas, trabajadores sociales, artistas), participantes/beneficiarios de estas políticas y programas, y referentes de organizaciones de la sociedad civil. La lista completa de los entrevistados se encuentra en el anexo, junto con una clasificación según el tipo de posición que ocupan.

En el caso de los funcionarios, directivos y docentes que trabajan en políticas estatales, estos fueron clasificados en cuatro categorías: directivo/a, gestión media, gestión mixta (media y directa) y gestión directa. Los directivos son personas con un grado alto de responsabilidad política en las instituciones, en general ocupan cargos de confianza, y tienen escaso o nulo contacto con los destinatarios de las políticas culturales. De gestión media son aquellos que ocupan lugares de coordinación de un programa o área en particular, con un grado alto de responsabilidad en la dirección de sus programas, cuyo lugar de trabajo se ubica en oficinas o sedes centrales de las instituciones como DNC, el MIDES, la Intendencia, etc. y mayormente son funcionarios estables. Gestión mixta es una figura que utilizo para referirme a aquellas personas que tienen cargos de coordinación dentro de un programa, pero que están en una posición intermedia entre la centralidad y el programa, usualmente trabajan en el territorio donde funciona el último, y tienen un grado de responsabilidad medio. A la vez, su contratación es más flexible, puesto que no están presupuestados, en general están contratados como docentes o con otras figuras que se renuevan anualmente. Por último, gestión directa refiere a docentes, talleristas y técnicos que trabajan en los programas o políticas, tienen contratos puntuales y están en contacto cotidiano con la población destinataria.

En este gráfico podemos ver la composición de los trabajadores estatales que entrevisté según la clasificación anterior:



Fuente: Elaboración propia

Las entrevistas a los trabajadores de la DNC y del MIDES indagaron en la trayectoria de cada uno de ellos, en los significados que otorgaban a sus prácticas, en sus concepciones de “cultura”, “derechos culturales”, “democracia cultural”, “política sociocultural” (entre otros y según el caso), sus relatos acerca del funcionamiento y características de las instituciones y programas en las que estaban insertos, sus experiencias de relacionamiento con otros actores e instituciones, las construcciones que hacían de sus destinatarios. Las entrevistas a los militantes y referentes de organizaciones o colectivos indagaron en sus concepciones de cultura y política en el marco de sus acciones, y sus experiencias de interacción con los programas estatales. Las entrevistas con participantes fueron no directivas o etnográficas (Guber, 2001). Según caracteriza Guber, este tipo de entrevista busca la obtención de conceptos experienciales que permitan comprender cómo los entrevistados viven, conciben y dan sentido a una situación. A diferencia de otros tipos de entrevista, donde existe un cuestionario previo o pauta que el investigador sigue, aquí se utilizan algunas preguntas generales que son solamente provisionarias, guías que se ponen entre paréntesis para dejarse de lado o reformularse en el transcurso de la entrevista. Así, en lugar de hacer preguntas y recibir respuestas, se formulan preguntas cuyas respuestas se transforman en nuevas preguntas. De esta manera:

(...) vamos en busca de temas y conceptos que la población expresa por asociación libre; esto significa que los informantes introducen sus prioridades, en forma de temas de conversación y prácticas atestiguadas por el investigador (...) “El centramiento de la investigación en el entrevistado supone que el investigador acepta los marcos de referencia de su interlocutor para explorar juntos los aspectos del problema en discusión y del universo cultural en cuestión” (Thiollent, 1982: 93 en Guber, 2001: 81).

Para preservar la identidad de los entrevistados sus nombres fueron modificados, a excepción de los tres cargos directivos que aparecen con sus nombres reales: Alba Antúnez del programa Esquinas de la Cultura de la Intendencia de Montevideo, Liliám Silvera, directora departamental de cultura de la Intendencia de Paysandú, y Hugo Achugar, ex director nacional de cultura.⁴

⁴ No incluí entrevistas a directivos de la gestión actual de la DNC ni del MIDES. Esto respondió en primer lugar a una dificultad para concretar dos entrevistas pautadas, pero luego, cuando se afianzó la perspectiva metodológica del estudio, fue coherente con la decisión de centrar la mirada en las posiciones intermedias, que en general quedan eclipsadas por las altas jerarquías en otros estudios de políticas públicas. La prevalencia de la figura de Hugo Achugar responde a que está identificado por una serie muy grande de actores como el “impulsor principal” en la DNC de las políticas culturales de ciudadanía cultural.

Analicé asimismo fuentes primarias y secundarias: informes de gestión de las áreas y programas estudiados, información presupuestal, estudios de impacto, evaluación y monitoreo, descripción de programas y proyectos, formularios de convocatorias públicas, entrevistas a actores relevantes realizadas en prensa e intervenciones de éstos en redes sociales y eventos.

1.3. Implicación en tres momentos

Si bien entender las maneras en que como investigadores estamos implicados en aquello que estudiamos es un desafío que se le presenta a cualquier investigación, en este caso cobró especial relevancia, dada mi condición de ex trabajadora de uno de los programas estudiados. Las páginas que siguen están dedicadas a evidenciar y analizar esta implicación en tres momentos: “reflexividades”, “la llegada” y “el transcurso”. En el primero presento brevemente algunos aportes en torno a las nociones de reflexividad y de implicación en las ciencias sociales, de los cuales me he servido. En el segundo ofrezco un relato de cómo llegué a involucrarme con los problemas que esta investigación plantea, y por último pondero de qué manera este involucramiento afectó el desarrollo de la investigación. A lo largo del trabajo y especialmente hacia el final estos temas serán retomados, a fin de extraer algunas conclusiones.

1.3.1 Reflexividades

La noción de reflexividad tiene un extenso desarrollo en las ciencias sociales, que se ha ido intensificando a partir de los años 60, y es objeto de debates y usos diferenciados (Hidalgo, 2006). Lejos de una concepción positivista que en pos de la objetividad aspiraría a la imposible tarea de suprimir la subjetividad del investigador, las ciencias sociales —especialmente la antropología— se han dedicado a reflexionar ampliamente en torno a las características y las implicancias de la interacción sujeto-sujeto que involucra el análisis social. La reflexividad ha estado 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, entre otros. La idea de un investigador neutral perdió sus credenciales junto con la creencia de que la realidad se “describe” o

se “representa”, dando paso a una idea de producción o coproducción de la realidad (Hidalgo, op.cit.).

En antropología, el concepto de reflexividad ha sido tematizado de múltiples maneras.⁵ Cuando los antropólogos dejan de concebir sus trabajos de campo en tanto viajes hacia sociedades “exóticas”, y comienzan a interesarse por los “otros próximos” (Peirano, 2004), se desarrollan conceptos como el de antropología “en casa”, la antropología “halfie” —como denomina Abu-Lughod (1991) a la antropología “mestiza” — o “anfibia” —como llama Soraya Fleischer (2007) a la conjunción entre rol académico y activista—. Para complejizar el panorama, inclusive en el interior de nociones como las de “antropólogo nativo” (Clifford, 1998) se abren otros problemas como el de las “localizaciones cambiantes”, planteado por Gupta y Ferguson (1997), para mostrar que aun cuando el investigador pertenece a la comunidad investigada, este se encuentra posicionado y las relaciones con los sujetos que estudia pueden ser tanto de cercanía como de ambivalencia, tensión o diferencia.

Por su parte, la teoría feminista, principalmente de la mano de Haraway (1988), entiende la reflexividad en tanto posicionamiento, donde se destaca el carácter situado y parcial de todo conocimiento. Así, Haraway postula una localización de las prácticas de producción del conocimiento, señalando que este nunca se produce desde lugares trascendentes ni inespecíficos. En este punto, insta a profundizar en las especificidades de la subjetividad, y eventualmente a entender la objetividad como espacio de yuxtaposiciones y asociaciones de perspectivas parciales.

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). En el trabajo con la noción de reflexividad, algunas expresiones caras a los manuales de metodología como “recolección de datos” o “informantes” han sido puestas en cuestión, ya que tienden a suponer que el investigador accede desde un no lugar a las personas que deberían “proveer” información, sin importar quién sea el investigador y cuál es el contexto de

⁵ En un extremo encontramos posturas como las de Renato Rosaldo, quien propone un “etnógrafo encarando”, que encuentra en la experiencia personal (en su caso, el fallecimiento de su esposa) una vía de acceso privilegiada para la comprensión de la experiencia de “los otros” (los cazadores de cabezas en Filipinas): “no fue mediante mi educación como etnógrafo que comprendí la aflicción de los ilongotes. Sino a través de mi propia pérdida que entendí la pérdida de los otros” (Rosaldo, 1991: 23).

interacción en que la investigación se realiza, desconociendo que las prácticas y discursos resultan de una coproducción, no siempre armónica (Guber, 1994: 56). 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).

Gerard Althabe (1999) plantea la reflexividad en un sentido comunicacional, implicado en la situación de campo. La mirada aquí se descentra del sentido introspectivo del sujeto que investiga para centrarse en las situaciones de interacción comunicativa entre los agentes y el investigador. 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: 83).

En Bourdieu (2001) la reflexividad aparece asociada a la vigilancia epistemológica, cuando señala que la objetividad se relaciona con el grado de objetivación de la propia posición del investigador y de los intereses que están implicados en ella. En esta línea, Bourdieu apelaba a una reflexividad “no narcisista” que busca observar al investigador en tanto inserto en una comunidad. Para Bourdieu la reflexividad implica “someter la posición del observador al mismo análisis crítico al cual se ha sometido el objeto construido” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 191). En la misma línea, Wacquant (1995) señalaba tres tipos de parcialidades que pueden “oscurecer la mirada sociológica”: el origen y las coordenadas sociales del investigador; la posición que ocupa en el campo académico; la parcialidad intelectualista que hace que percibamos al mundo como un espectáculo, es decir, un conjunto de significados que están ahí a la espera de que los interpretemos, en lugar de un conjunto de problemas que demandan soluciones prácticas.

Para el caso de esta investigación, dar cuenta de cómo llegué a involucrarme en las preguntas que guiaron el trabajo implicó objetivar algunas representaciones y supuestos que me acompañaron en las distintas etapas. A su vez, la reconstrucción de mi recorrido previo resultó relevante para entender las características de los intercambios con los actores entrevistados. Por otro lado, el análisis de mi experiencia como ex trabajadora de una de las áreas estudiadas, puesto en diálogo con las entrevistas, me ayudó a enriquecer la lectura de este universo de políticas, y particularmente de los actores que las gestionan e impulsan cotidianamente, dado que mi trayectoria en este ámbito no resultaba en absoluto personal, sino compartida con muchos otros.

1.3.2. La llegada

Hace cerca de diez años encontré un programa que se llamaba SaludArte, en Montevideo. Significó un verdadero hallazgo, un camino que se abría. Significó, sobre todo, la posibilidad de unir y dar sentido a dos mundos que habitaba y me habitaban, en los que cifraba mucho del sentido que daba a mi existencia. Por un lado la militancia social y por el otro el arte, especialmente la literatura, la poesía. Eran dos universos cuyo contacto o integración existía pero de otra manera, menos explícita. Al parecer la creación artística podía no solamente ser esa actividad solitaria (¿y por eso egoísta? ¿inútil, ociosa?) que permanecía en una dimensión aparte de la realidad social, en tanto la militancia era lo realmente importante.

Conocía, o recién estaba enterándome (en tanto daba mis primeros pasos en la licenciatura en Letras) de los debates en torno a la “función social del arte”, pero esos debates estaban anclados en las primeras décadas del siglo XX, y me resultaban muy lejanos en términos de mis propias prácticas. Es cierto que me interpelaban de una manera especial. Unir el arte con la vida, sacar al arte de la esfera de exclusividad, elitismo e institucionalidad, devolverle su capacidad de interpelación social, terminar incluso con la idea de arte.

La directora del programa *SaludArte* era una psicóloga y artista que se especializaba en el arte para la transformación social y la arteterapia. Allí tuve las primeras noticias de este universo de sentidos. Íbamos a un hospital que queda en el centro de Montevideo, todos los martes, con un grupo de artistas: actores, clowns, fotógrafos, narradores. Nos

concentrábamos en el piso de internaciones infantiles. Llevábamos juego, creación, poníamos la vida en el centro.

¿Existe acaso, para una historia, mejor destino que ayudar a alguien a atravesar ileso la desolación de su noche? Dice Eduardo Sacheri. No es difícil que estas ideas se conviertan en horizontes a los que aferrarse para seguir andando. Acompañé a esta fundación en otras intervenciones, algunas en el interior del país. Trabajábamos con equipos de técnicos, profesionales de la salud o de lo social, a través de herramientas como el teatro espontáneo, la literatura, la expresión corporal, etcétera. Por intermedio de esta fundación empecé a integrar una inminente red de experiencias que se agrupaban bajo el lema “arte para la transformación social”, y reunía a organizaciones, fundaciones y colectivos de distintas partes de Latinoamérica. No era solamente yo, al parecer, esto era todo un mundo. O un campo, esa palabra que adquirí muchos años después. Nos juntábamos para reflexionar, planificar acciones en conjunto, y también con la intención de sistematizar y construir conocimiento a partir de nuestras prácticas, había también debates y proyectos en torno a la incidencia de estas concepciones en las políticas públicas.

En ese proceso, fui adquiriendo una serie de certezas acerca del potencial político-social del arte y la cultura. Las certezas se fortalecían por una combinación de vivencias, ideas, la pertenencia cada vez mayor a ámbitos en donde muchos creían lo mismo y mi propia búsqueda de teoría que avalara esas convicciones. Tenía con estas ideas una relación afectiva, existencial, aunque también quería encontrar a esos otros (intelectuales) que, desde lugares de mayor legitimación que mis pares, me dijeran que había muy buenos fundamentos para seguir creyendo. No busqué poner en riesgo ni cuestionar mis convicciones, enfrentarme a ese escenario hubiera sido desmoralizador, en un momento en que necesitaba confiar.

Tiempo después llegué a conocer el espacio cultural Urbano. En ese tiempo (2009-2010) era un centro cultural gestionado por una ONG y dependía de la Dirección Nacional de Cultura, que trabajaba con talleres artísticos dirigidos a población en situación de calle. Yo, a su vez, trabajaba como educadora en un refugio de mujeres (y sus hijos) víctimas de violencia doméstica. Empecé a colaborar con Urbano de manera honoraria primero, armando el espacio de biblioteca y ayudando en los talleres literarios. Cada vez me fue entusiasmando y motivando más. El contraste entre el

trabajo desde el arte y la cultura en ese centro cultural, al que iba de día, y el trabajo desde la asistencia social en el refugio, al que iba de noche, se fue profundizando como si de una grieta entre dos universos se tratara. El día y la noche, literalmente. Las tensiones éticas que permeaban mi trabajo en el refugio se agudizaron hasta volverse insoportables, por lo que decidí renunciar. Algunas de las mujeres que conocí en el refugio asistían luego al centro cultural.

Dos años después, Urbano cerró porque la ONG decidió no renovar el convenio con el Estado para su gestión. La explicación de los coordinadores tuvo que ver con las irregularidades de los contratos laborales (que venían desde la Dirección Nacional de Cultura, por medio de una licitación). Pero hubo otras lecturas, no todos los trabajadores estaban de acuerdo en que esas eran las razones que explicaban el cierre.

¿En qué consistían las otras lecturas? En el centro cultural fueron ganando espacio dimensiones como la demanda y la asistencia social, lo que hizo que muchos de quienes trabajábamos allí fuéramos reduciendo el tiempo y la energía que dedicábamos a “lo cultural” para pasar a ocuparnos de asuntos sociales, psicológicos y sanitarios (hacíamos fotocopias de documentos, acompañábamos a centros de salud, derivábamos hacia distintos tratamientos, intentábamos que obtuvieran pensiones estatales, etc.). Luego, se pusieron duchas en el fondo del local. El dispositivo de trabajo perdió especificidad y se tornó un centro de atención más a la población sin techo, donde también había actividades culturales, pero de manera accesoria.

Como gestores de un programa en convenio con el Estado, los trabajadores de la ONG debían articular constantemente entre dos organismos públicos que también tensionaban la direccionalidad de la política: el Ministerio de Desarrollo Social (MIDES) y la Dirección Nacional de Cultura (DNC). Si en un primer momento el MIDES estuvo bastante ausente, en un cambio de dirección del departamento que se ocupaba de este y otros programas de inspiración similar, empezó a buscar mayor injerencia, y a enviar algunos técnicos sociales para asesorar en la conducción del proyecto.

Además, en el equipo había desacuerdos y tensiones respecto de la propuesta cultural. Por un lado, quienes coordinaban el centro defendían nociones asociadas a la libertad de consumo y producción cultural: los participantes eran libres de elegir cualquier cosa que quisieran consumir y producir. Encauzar la producción y el consumo estético hubiera sido una mezcla de autoritarismo cultural y elitismo profesional. En el espacio de la

videoteca se veían videos de reggaetón, en la sala de computadoras algunos participantes accedían a contenidos pornográficos, cosa que molestaba a otros participantes, entre otras situaciones. Pero la libertad se ponía en suspenso en no pocas ocasiones. Por ejemplo, en el armado de ciclos de cine, el equipo gestor se encargaba de escoger, seleccionar y conducir el debate posterior al visionado, y las películas que se veían eran aquellas que tenían contenido social: derechos, minorías, pobreza, género. Aquí, como en otros espacios, se ponía en funcionamiento la idea de que las poblaciones vulneradas debían hablar, pensar y sentir *desde* esa vulnerabilidad. Una serie muy grande de otros temas seguían quedando reservados a otro sector de la sociedad. De manera similar, en teoría literaria (yo seguía estudiando Letras) hablar *desde* la periferia latinoamericana implicaba justamente eso: hablar *de* la periferia, en tanto la teoría literaria a gran escala estaba reservada para los teóricos del centro (Europa y Estados Unidos).

Para otros integrantes del equipo todo aquello resultaba en un empobrecimiento de la propuesta. El caso del ciclo de cine se sumaba a otros elementos: por ejemplo, en la puerta del centro había un policía. Unos pasos más allá, una funcionaria de la Intendencia se encargaba de registrar, pidiéndole el documento, a todos quienes ingresaban al centro. Casi nadie que no estuviera en situación de calle participaba de las actividades de Urbano, lo que hacía difícil canalizar los objetivos de integración social que tenía el centro.

Las tensiones fueron haciendo que muchas personas abandonaron el equipo. Yo entre ellas. Unos meses después, esa etapa de Urbano se cerró por medio de un escrache a la DNC que no pagaba en tiempo y forma a los trabajadores. El mismo día que pasaba esto el entonces director nacional de cultura, Hugo Achugar, me llama para proponerme la coordinación y el armado de un equipo y proyecto nuevo. De un lado, para Achugar era muy costoso, en términos políticos, que ese espacio cerrara. Ese espacio formaba parte de una serie de políticas culturales en las que él hacía mucho hincapié: la democracia cultural, los derechos culturales, cultura para todos. Se decía que eran la bandera de Achugar. No estaba muy bien visto, a los ojos de la sociedad uruguaya, que una dirección de cultura de un partido de izquierda (el Frente Amplio) cerrara, por un conflicto con los trabajadores, un espacio para personas en situación de calle. Aunque también había diversas críticas a este tipo de proyectos, que la cultura era algo muy secundario en relación a la situación social de estas personas, o como me dijo un

docente: “mi madre no entiende cómo les damos talleres artísticos a esta gente, en lugar de casa y comida”. Por otro lado, Achugar me conocía porque habíamos compartido sus clases de literatura latinoamericana siendo yo estudiante de grado.

De alguna manera, yo sabía que me llamaba para “salvarle las papas”, como se dice habitualmente, y que esto me iba a acarrear una serie de cuestionamientos de distintos frentes. Incluidos los internos. Pero tenía sus puntos auspiciosos: la propuesta tenía un margen de libertad y autonomía bastante grande. También me ponía ante otro dilema: yo había criticado la forma de gestionar este proyecto por parte de la ONG, había hecho una serie de lecturas críticas en relación a la orientación del proyecto, ahora que me lo ponían en las manos para que lo orientara ¿iba a rechazarlo? Llamé a un compañero que había sido el docente del taller literario de Urbano proponiéndole una co-coordinación. Armamos la estructura básica y lo pusimos en marcha. Convocamos un equipo de talleristas apuntando a que fueran personas lo más idóneas posibles en su disciplina, sin importar tanto su formación o experiencia en el ámbito del trabajo social, aunque también convocamos a un trabajador social y una educadora cuyos perfiles, según nuestra visión, se “salían del molde”.

La forma de contratación era sumamente informal, lo cual hacía que el problema estructural de Urbano se arrastrara y creciera. Desde los trabajadores de estos programas iba tomando forma la idea y el sentimiento de la precarización, que se conjugaba con la situación de vulnerabilidad de las personas con las que se trabajaba, dejándolos en cierto plano igualados en una circunstancia de desamparo.

Esta vez el equipo no se desarmó y el proyecto no cerró, a pesar de que hubo momentos críticos. Uno de los objetivos en esta nueva etapa de Urbano era la formación de un equipo sólido que se sostuvo en el tiempo y que además creció. Esto estaba basado, entre otras cosas, en la propuesta de un ejercicio permanente de reflexión colectiva sobre la tarea, con espacios planificados y pautados para eso.

Creo que la autonomía relativa que quedaba como efecto de la precarización y de otras dificultades de la DNC, también hizo que hubiera un margen muy grande de acción y direccionamiento, y en muchos momentos Urbano funcionaba como un colectivo aparte de la lógica estatal. O al menos así se vivía, puesto que el equipo tardó dos años en visualizarse como actores de una política pública estatal, trabajadores de la Dirección de Cultura.

La consolidación de un equipo de trabajo fue central, y es probablemente la razón principal por la que el proyecto se mantuvo en pie. Es una dimensión que refieren los docentes continuamente en sus informes, reflexiones, relatos y que también aparece en las impresiones de otros programas, instituciones o colectivos con los que el centro trabaja o ha trabajado, y es altamente valorada por los participantes.

La dimensión de equipo, o de colectivo, destaca entre el panorama de los programas que forman parte de la misma área porque de hecho no hay ninguno que haya apostado en esa dirección. En parte porque en un punto se contradice con la idea de los técnicos o docentes como meros puentes entre la producción y el consumo cultural y las “poblaciones objetivo”. En parte porque la apuesta presupuestal de la mayoría de estos programas se relacionó mucho más con infraestructura y tecnología que con recursos humanos. El único programa que centralizaba la mayor parte de sus recursos en pagarle a personas desapareció en el primer intento de restablecer las condiciones de contratación. Se trataba de talleristas que trabajan solos en diversas instituciones (cárceles, hospitales, escuelas, centros zonales) sin articulación entre sí. En coyunturas de amenaza de desaparición y precariedad, las instancias colectivas (equipos consolidados, pero también gremios y sindicatos) son capaces de defender, presionar, negociar, en tanto las infraestructuras y los recursos tecnológicos no lo son, y tampoco las personas que trabajan de manera aislada, sin organización.

Además de esta dimensión del colectivo, hubo algunas definiciones con implicancias políticas que también hicieron al dispositivo de trabajo. Una de ellas fue el hecho de que al centro se integraran personas que no estuviesen, necesariamente, en situación de calle. La apertura a la comunidad fue uno de los objetivos planteados en el inicio de esta nueva etapa del proyecto y que hubo que pelear en la Dirección, porque no era esa la línea política. Tampoco había policías ni funcionarios de ningún organismo fiscalizando la entrada y salida del centro. Había, además, una propuesta artístico cultural.

Cuando el proyecto estuvo lo bastante sólido como para pensar en ampliarse empezamos a dar respuesta a algunas demandas que provenían del MIDES, de distintos departamentos que veían que el trabajo que hacíamos era de cierto interés, y también desde algunas organizaciones encargadas de gestionar refugios.

En este proceso hubo dos momentos que llamaron mucho mi atención y que probablemente estén en la base del interés inicial que me llevó a producir esta tesis. En

primer lugar unas jornadas que organizamos desde Urbano para trabajar en torno a la “herramienta” del arte y la cultura, donde invitamos a técnicos de refugios (trabajadores sociales, educadores, psicólogos) y que tuvo una convocatoria muy masiva (asistieron trabajadores de más de 30 refugios de Montevideo, casi el 90 por ciento de los existentes). También estuvieron presentes supervisores del Programa PASC (Programa de Atención a la Situación de Calle), y algunos altos cargos del MIDES. Allí había un supuesto: el arte y la cultura *eran* herramientas de trabajo y en todas partes se multiplicaban no solo los talleres sino lo que se ponía en juego, dotando a estas herramientas de poderes o alcances enormes. Buscamos “sacudir” el sentido común que veíamos se estaba instalando en torno a una aparente propiedad inherente al arte y la cultura para transformar realidades sociales e individuales. En su momento salió una especie de conclusión de uno de los subgrupos de trabajo, que decía:

El arte no es de por sí transformador y de hecho puede ser utilizado como una excusa o un medio para reproducir contenidos, relaciones desiguales de poder y lógicas de control. Se subraya la importancia de los encuadres, las metodologías y los objetivos que el equipo se traza en cada actividad que propone. Además, en esa misma línea, se resalta la importancia de trabajar con conciencia sobre las emociones que pueden ser abiertas o movilizadas en el proceso creativo, buscando sostener y contener lo que propiciamos con nuestras propuestas.

El otro momento que recuerdo es una conferencia a la que asistimos con algunos compañeros. La conferencia estaba a cargo de un alemán que venía a través de un programa de cooperación, lo presentaba la ministra de desarrollo social, y estaba dirigido a profesionales del campo de las políticas sociales. Versaba sobre el sistema “housing first” que comenzó a aplicarse hace unos años en algunos países europeos e implica un giro en la concepción de las políticas sociales de vivienda. Este sistema rompe con la lógica de los refugios y centros de asistencia, con la idea de que existe una escalera y ciertos pasos que los individuos deben seguir a fin de reinsertarse socialmente, conseguir trabajo y luego una casa. Empieza por el final. La vivienda no es algo que la persona “se tiene que ganar”, siguiendo pasos pautados por distintos profesionales de lo social y de lo psíquico, sino un derecho humano básico que el Estado debe garantizar. Lo que recuerdo de ese momento, sin embargo, es otra cosa. Fue ahí cuando dimensioné que éramos cerca de 600 personas (¡y las que no asistieron!) que cobrábamos un salario porque existía la población en situación de calle, éramos gestores de la pobreza.

Por ese entonces empecé a preguntarme por qué estaba ocupando este lugar el arte y la cultura en nuestros días, por qué los psicólogos, técnicos, educadores, acudíamos masivamente a algo que tuviera la fórmula “arte+herramienta”, por qué se había sedimentado un sentido común acerca de las cualidades y potencialidades del arte y la cultura, cómo, cuándo y por qué motivos se habían solapado estos términos, inclusive en mi propio discurso, con qué procesos conectaba, cómo había ciertos usos de estas prácticas y de las motivaciones de los trabajadores, con fines que podían entrar en contradicción.

Al tiempo que aparecían estas preguntas escribí un libro de poesía, mientras trabajaba en un refugio. El libro se llama *En la boca de los tristes* y es un producto de ese tiempo, de las personas que conocí, de sus vidas, de sus miserias, de sus preocupaciones, de su desamparo, de su dignidad, de su sentido. De todo eso, adentro mío. La experiencia de ir de lunes a viernes de 18 a 24 a trabajar en un refugio que se me presentaba como un círculo del infierno dantesco me impulsaba a cuestionamientos y contradicciones asfixiantes. La poesía fue (otra vez) el único lugar que encontré para elaborar un sentido cuando el mundo del refugio (y todo lo asociado a él) se volvió extraño, ajeno y perverso. Pero también, la escritura del libro me llevó a encrucijadas respecto de la ética del arte: ¿yo desde mi posición de privilegio estaba estetizando la miseria? ¿cómo escapaba de eso? ¿qué quería hacer? ¿qué podía hacer? Esto no tiene respuesta definida hasta el día de hoy y asumo que lo único que lograré es complejizar y afinar mis preguntas, más que (o en lugar de) resolverlas.

En la medida que surgían estas preguntas, además del trabajo cotidiano de reflexión con el equipo de Urbano, fui encontrando y construyendo otros ámbitos, esta vez académicos, en donde procesar con otros los derroteros que cada pregunta me abría. Entre ellos, la diplomatura en gestión cultural de la Udelar, el grupo de investigación sobre prácticas artísticas por fuera de circuitos oficiales (especialmente escénicas) en Facultad de Humanidades coordinado por Gustavo Remedi y, por último, ya en Buenos Aires y tras renunciar a mi trabajo en la DNC, las preguntas siguieron acompañándome hasta la maestría en Sociología de la Cultura del IDAES-UNSAM. Este trabajo es una imbricación de todos estos diálogos.

1.3.3. El transcurso

Mi recorrido previo en el área de políticas que investigo tuvo algunas implicancias significativas en el transcurso de este trabajo. En principio, como intenté mostrar, yo tenía algunos supuestos de partida forjados en mi práctica profesional que fue necesario revisar y objetivar. Luego, conocía a varios de mis interlocutores y —lo que es obvio pero no menos relevante— ellos me conocían a mí. Por otra parte, reflexionar acerca de mi trayectoria me permitió entender mejor de qué forma se materializaban algunas de las observaciones teórico metodológicas que desarrollé anteriormente, al ver que mis tránsitos eran compartidos por muchos de mis interlocutores. La gran mayoría de los entrevistados no podían ser vistos como miembros plenos de un campo autónomo (Lahire, 2010), sino que transitábamos, entrábamos y salíamos y volvíamos a entrar: éramos gestores de políticas culturales estatales, pero también artistas (y eso nos colocaba como potenciales destinatarios de las políticas culturales más tradicionales), algunos investigábamos desde la academia, militábamos en organizaciones sociales, etcétera. Esta versatilidad no solo vuelve artificial el gesto analítico de delimitar fronteras precisas y autonomías entre todos estos ámbitos, sino que dice algo relevante acerca de las características del campo de las políticas culturales y sus actores. Un ejemplo claro de la multiplicidad de roles y posiciones lo ofrece la figura de Hugo Achugar en relación con esta investigación: Achugar es al mismo tiempo el ex director nacional de cultura que en su gestión impulsó gran parte de las políticas de ciudadanía cultural, es uno de los académicos que más ha reflexionado sobre temas culturales en Uruguay, y es, también, un escritor, un artista. Uno podría poner su nombre en todas las casillas: es una fuente, es un antecedente, es un referente teórico. Y, tal como señalé, esto no es un rasgo particular de Hugo Achugar, así como el relato de mi trayectoria en ese sentido tampoco es personal, sino que es compartido con muchos otros, volviéndose una situación típica.

Por otra parte, debido a mi tránsito previo, las relaciones que se ponían en juego en las entrevistas tenían toda clase de efectos sobre lo que decían o no mis entrevistados, y sobre el análisis posterior. Mi condición de ex trabajadora por momentos funcionaba como una clave de acceso a personas y documentos relevantes, así como un indicador de confianza para los entrevistados, pero en otros se volvía un obstáculo. Por ejemplo, muchas veces mis entrevistados no desarrollaban en profundidad algunas cuestiones o

se manejaban con suposiciones acerca de mi conocimiento previo. No fueron pocas las veces que aparecieron frases como “vos sabés”, “ya conocés”, “vos estuviste ahí”, “no hace falta que te lo explique”. En situaciones en donde la proximidad era aún mayor, como en el caso de ex compañeros de trabajo, la entrevista pasaba por momentos de “socioanálisis de a dos”. Al respecto Bourdieu argumenta:

La proximidad social con la persona interrogada es, sin duda, lo que explica la impresión de desasosiego que dijeron que habían experimentado casi todos los interrogadores que estaban situados en una relación semejante, a veces a lo largo de toda la entrevista, y otras, a partir de un momento preciso del análisis: en todos estos casos, en efecto, el interrogatorio tiende naturalmente a convertirse en un socioanálisis de a dos, en el cual el analista está atrapado y puesto a prueba en la misma medida que la persona a la que interroga (2002: 533).

A la reflexividad propia de mis interlocutores se añade que las discusiones y teorías provenientes de la sociología de la cultura, la gestión cultural, los estudios culturales, forman parte de estas políticas culturales. Quienes implementan, gestionan, diseñan políticas, también utilizan e intervienen desde distintas concepciones de lo cultural, la inclusión social, los derechos culturales. Perelmiter (2016) señalaba un fenómeno similar para el caso de las políticas sociales y su relación con los discursos científicos, una observación que podríamos trasladar a las políticas que nos ocupan:

Una de las principales fuentes de discursos de denuncia y justificación de la política social son las ciencias sociales. Las controversias que estas mantienen sobre la definición de “problemas sociales” o taxonomías para leer lo “social” y sobre el tipo de arreglos institucionales que mejor favorecerían ideales alternativos de integración social son prácticamente indiferenciables de las visiones ideológicas sobre la política social y del lenguaje en que son formuladas (2016: 24).

En otro orden, las entrevistas realizadas a cargos de alta jerarquía, con un nivel de responsabilidad muy alto en la toma de decisiones en las instituciones de cultura, mostraron de qué manera se cumplía una de las advertencias metodológicas de Becker (2009a):

Las instituciones siempre muestran su cara más atractiva en público. Quienes las dirigen, al ser responsables por sus actividades y reputaciones, siempre mienten un poco: suavizan las asperezas, ocultan problemas e incluso los niegan. Lo que dicen puede ser cierto, pero la organización social les da motivos para mentir. Un miembro bien adaptado de la sociedad podrá creerles, pero un científico social bien adaptado deberá sospechar lo peor y tratar de encontrarlo (2009a: 123).

Cuestionar lo que este autor denomina “la jerarquía de la credibilidad” me llevó a diversificar al máximo los entrevistados para el estudio del área Ciudadanía Cultural. Pero también existen otras razones que explican por qué la mayor parte de los entrevistados no fueron altas jerarquías sino técnicos, docentes, coordinadores. Como vimos en la primera parte de este capítulo, en contra de la tendencia predominante en los estudios sobre políticas públicas, pensamos que no es exclusivamente en las elites gobernantes donde la política se delinea, define y decide. Además, y como veremos a lo largo del estudio, las personas que ocupan posiciones intermedias son una puerta de entrada a una serie de complejidades difícilmente visibles tanto desde las altas jerarquías como desde las experiencias de los destinatarios. En ese sentido son un sitio privilegiado para observar los acoples y desacoples, las tensiones, la red de relaciones, la vida cotidiana de la política cultural, entre otros aspectos.

Para el caso de la entrevista realizada con la directora del programa Esquinas de la Cultura, entró en juego lo que Vommaro (2012) tematiza como la asimetría que desfavorece al investigador y se combinó con las ideas previas que la entrevistada había formado sobre mí, convirtiendo a la entrevista en un monólogo en donde yo apenas podía intervenir. Reflexionando en esta clave, Benzecry (2012) apreciaba algo parecido en su relación con el campo operístico: “mi familiaridad me abrió tantas puertas como las que me cerró. Para algunos, a causa de mi apellido, representaba un Montesco contra sus Capuleto” (ibíd.: 37). Según pude reflexionar, esta persona continuaba asociándose a la Dirección Nacional de Cultura, y el programa que ella representaba tenía una historia de conflictos y desacuerdos con esta entidad. Siguiendo a Althabe (1999), si consideramos que la situación de intercambio y lo que se juega en ella es el objeto de análisis, en esta situación se actuaban una serie de tensiones y cortocircuitos en las relaciones interinstitucionales que difícilmente hubiera podido captar de otra manera.

En las entrevistas entraron en juego, además de los mencionados, otros elementos contextuales (Guber, 2001). El lugar donde hicimos la entrevista fue determinante. Por ejemplo, la única entrevista que realicé en el edificio central de la Dirección Nacional de Cultura estuvo permeada por silencios, interrupciones y gestos de mi entrevistada. Algunos gestos eran por demás significativos: señalar con la mirada hacia donde estaba la oficina del director, taparse la boca, mirar el grabador y luego el entorno, entre otros.

Por su parte, las entrevistas que realicé en otros lugares de trabajo como la Usina cultural del Cerro, la Usina de Paysandú o el centro Urbano, aportaban una cantidad significativa de elementos de los que nos servíamos tanto los entrevistados para ilustrar sus dichos como yo misma para la observación. Las entrevistas que realicé en bares (3) y en la casa de mis entrevistados (2) tuvieron como característica principal una extensión considerablemente mayor en comparación con las otras.

En el caso de las entrevistas a los participantes de Urbano la dimensión vincular y afectiva jugó un rol particular, que resultó habilitadora para activar rápidamente un marco de intimidad y confianza y, a mi criterio, favoreció la posibilidad de profundizar en una variedad de temas. Además me permitió, como analista, ubicar la entrevista en un contexto más amplio de momentos compartidos con ellos. Asimismo, este era un caso en el que yo venía trabajando (en el marco del grupo de investigación en Facultad de Humanidades que mencioné anteriormente) y estas entrevistas permitieron avanzar en esa línea. Dicho esto, no desconozco que el análisis de las experiencias de participación se enriquecería, en futuras instancias, de la elección de otros casos y programas.

1.4. A modo de cierre

En este capítulo abordé la perspectiva teórico metodológica escogida para el análisis de las políticas culturales, que articula aportes de la sociología y de la antropología. Posteriormente presenté la estrategia metodológica utilizada, así como los casos seleccionados y el conjunto de entrevistados. Valiéndome de algunos debates en torno a la noción de reflexividad, planteé de qué manera mi implicación y mi recorrido previo entraron en juego en la investigación. En el capítulo que sigue avanzaremos en la descripción de los sistemas de pensamiento (Shore, 2010) o formaciones discursivas (Foucault en Ochoa, 2003) en que las políticas culturales que estudiamos se insertan, construyendo un diálogo con otras investigaciones.

Capítulo 2

El devenir de las políticas culturales

En este capítulo reconstruimos el marco general en que surgen las políticas culturales de ciudadanía cultural, derechos culturales, democracia cultural, inclusión social, cultura para el desarrollo.

La primera parte se ocupa de las transformaciones generales en este ámbito de políticas y cómo intervienen en ella los Estados nacionales, los organismos supranacionales, las organizaciones y colectivos de la sociedad civil. A su vez intentaremos destacar que estos actores no solamente son distintos sino que también tienen cuotas desiguales de poder en la disputa por los sentidos de la intervención pública en cultura (Infantino, 2011), y que no son homogéneos. Hacia el final del capítulo intentaremos dar cuenta de la relevancia de este estudio en relación con los aportes que lo preceden en Uruguay.

2.1. Las políticas culturales: un entramado de actores

Consideramos que las políticas culturales estatales son las maneras en que el Estado legitima, reconoce o excluye expresiones, objetos, prácticas y agentes culturales (Raggio, 2013; Infantino, 2011). Estas acciones son procesos temporales y variables, permeados por relaciones y condicionamientos múltiples.

Los Estados, a su vez, están insertos en el contexto de políticas y lineamientos internacionales, y en el ámbito de la cultura, directrices y recomendaciones provenientes de organismos como la Unesco, el FMI, o el BM, influyen en sus políticas. Como muestra 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 (1970, 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 (Yúdice, 2002; Texeira Cohelo, 2009; Infantino, 2011).

El giro hacia la cultura como “recurso”, en la resolución de diversas problemáticas sociales, se vincula 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 y Lacarrieu, 1999; Infantino, 2011; Yúdice, 2002).

Sin embargo, los usos de la cultura vinculados a nociones como identidad, diferencia cultural, inclusión social o diversidad, son también movilizados por colectivos, organizaciones y movimientos sociales. En este ámbito, a menudo encontramos usos diferenciales de los mismos términos. Susan Wright (1998) señala de qué manera la cultura es utilizada con sentidos políticos distintos. Para ilustrarlo, realiza un contraste entre las formas en que Unesco apela a la preservación de la diversidad cultural y la manera en que los líderes Kayapó reinventan su cultura para afirmarse identitariamente y establecer estrategias políticas de lucha. También Yúdice (2002) señala que el “recurso de la cultura” es utilizado no solo por los actores que detentan mayor poder sino también por múltiples grupos y asociaciones comunitarias con fines políticos y sociales. Estos grupos, aun a riesgo de ser cooptados, resignifican y utilizan los lenguajes que proveen los organismos internacionales en la disputa por, entre otras cosas, recursos de financiación.

2.2. La configuración de una formación discursiva a nivel supranacional

Si bien la esfera principal que articuló las políticas culturales en Latinoamérica fue durante mucho tiempo el Estado, hoy el espectro se ha diversificado completamente, y se multiplican los agentes que movilizan las políticas culturales (Ochoa, 2003). Esta amplitud se conecta con al menos tres fenómenos: la profesionalización de la gestión artística y el acenso de la figura del gestor cultural; la pluralización del texto cultural (y estético); y la instalación del paradigma de la diversidad, que involucra a su vez una transformación profunda de las relaciones entre cultura y política en nuestras sociedades (Ochoa, 2003; Rodríguez Morató, 2007). Según señala Ochoa (2003), si bien la profesionalización de la gestión artístico-cultural crece, las políticas culturales no se

convierten en un campo homogéneo o compacto de acciones. Por el contrario, la noción de política cultural actualmente funciona como “una formación discursiva, una idea amplia compuesta por distintas representaciones de lo que deben ser las políticas culturales y por la articulación de actores y prácticas que se desprenden de cada una de estas representaciones” (2003: 21). Movilizando las políticas culturales no solamente se define “cuáles textos artísticos son válidos para ser promovidos, sino que también se validan —junto con esos textos— ciertos tipos de “ser” sobre otros” (ibíd.).

Tal como señalamos, la influencia de los organismos internacionales en el direccionamiento de las políticas culturales estatales no se puede desestimar. Para algunos autores, esto responde a que la gestión de la política cultural en los países latinoamericanos está atravesada por el lazo de dependencia a los organismos internacionales de crédito (Raggio, 2013). Para el ámbito cultural, la agencia internacional que mayor injerencia tiene en el tratamiento de las políticas a nivel regional y mundial es la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). Este organismo, desde su creación en 1946, ha sido central en la progresiva caracterización de la cultura como un insumo clave para el desarrollo, así como en la relevancia de las políticas culturales en luchas relativas a la justicia social.

La Unesco trata a la cultura como aquello que nos define como seres humanos, pero también aquello desde donde es posible convertirse en un sujeto crítico, autónomo, y al mismo tiempo crear obras que nos trasciendan (1983, 1977). Así, las políticas culturales tienen como uno de sus mandatos fundamentales la protección, promoción y garantía por parte de los Estados de los derechos culturales de las personas y las comunidades.

La conceptualización 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* por la Organización de Estados Americanos y luego por Naciones Unidas con la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* en 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 a su creación. Como señala Logiódice

(2012), si bien los Estados contaban con espacios culturales como museos, teatros, bibliotecas, etcétera, desde largas décadas atrás, es en este momento cuando se crean y ponen en funcionamiento instituciones de gobierno que centralizan estas políticas.

El establecimiento de institucionalidades públicas en cultura con competencias específicas es contemporáneo de debates en el campo intelectual, donde el alcance y las características de lo que denominamos cultura y su relación con la política atraviesa múltiples transformaciones.

En los organismos internacionales, pueden visualizarse inflexiones a través del ciclo de conferencias intergubernamentales que se abre en 1970 en Venecia y cierra en México en 1982. Según reseña Logiódice, estos discursos evidencian la transición de una concepción restringida de cultura a una ampliada. El concepto de cultura se desplaza desde uno anclado en las nociones de bellas artes a uno que comienza a abarcar cuestiones como la identidad y el desarrollo. De esta forma, empiezan a adquirir legitimidad conceptualizaciones como:

En su sentido más amplio, la cultura puede considerarse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (UNESCO, 1982:42).

La ligazón entre identidad y desarrollo se establece también en estas conferencias:

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*. (ibíd.: 10. Subrayado propio).

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: 110).

La perspectiva de la diversidad, la pluralidad y la heterogeneidad se abrió paso en la discusión sobre las políticas culturales, conformando un nuevo paradigma que todavía hoy desafía la implementación, el diseño y la gestión. Pasar de la protección y promoción de una identidad cultural hacia el reconocimiento y la promoción de la diversidad, impactó asimismo en la transición de un concepto de derechos culturales asentados en el individuo, a otro que contempla el espectro de lo colectivo. Tal como apunta Mejía (2009), la concepción de la diversidad lleva en su seno la existencia de derechos que no son individuales sino colectivos: del derecho individual a la cultura a los derechos de la cultura.

Estas transformaciones tienen su correlato en la “refundación” de los Estados nacionales a nivel constitucional, a partir del reconocimiento de la diversidad, lo multiétnico, lo pluricultural, lo plurinacional, lo intercultural. 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 (Mejía 2009).⁶ Nuevas formas de entender el problema de la cultura traen desafíos al campo de la gestión cultural, al modificar sustancialmente las características e implicancias del objeto de la gestión.

En esta línea, Logiódice (2012) ofrece un panorama descriptivo y crítico de los ejes de debate latinoamericanos en torno a la cuestión de la política cultural, identificando tres momentos diferenciados: los primeros ochenta, los noventa y la actualidad. Según el *racconto* que emprende esta autora, en los años ochenta y en el contexto latinoamericano de transición democrática las preguntas relativas a las políticas culturales pasaron a ocupar un lugar central dentro de los debates del campo intelectual.⁷ En cambio, la década de los noventa y el giro neoliberal en muchos países

⁶ Para una reconstrucción pormenorizada del tratamiento de la diversidad cultural y derivados a nivel de las constituciones latinoamericanas ver Mejía Arango, 2009: “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”.

⁷ Algunos hechos que dan cuenta de este movimiento son: el *Simposio Estado o Cultura no Brasil* coordinado por Sergio Miceli en 1982 en San Pablo. Ese mismo año el Museo Nacional de Culturas Populares de México publica bajo la coordinación de Guillermo Bonfil el libro *Culturas populares y política cultural*. En 1983 se publica *Política cultural del Estado mexicano*, CEE-

latinoamericanos impactó en el abordaje de las políticas culturales otorgándole un sesgo descriptivo y cuantitativo:

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 (2012: 10).

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, como hemos visto. Acompañando este proceso:

Ingresa y se difunden métodos tecnológicos y gerenciales en el campo cultural. Según el informe de la Organización de los Estados Iberoamericanos (OEI), la noción de gestión cultural ingresa al discurso cultural en Iberoamérica hacia la segunda mitad de la década de 1980, tanto en las instituciones gubernamentales como en los grupos culturales comunitarios. Ésta viene a reemplazar a la "animación o promoción sociocultural" que también entra en crisis al obtener pocos resultados a favor de la pretendida democratización de la cultura. Comienza entonces a destacarse el sector privado en la gestión de la cultura financiando y creando servicios culturales a través del patrocinio y el mecenazgo. (Logiódice, 2012: 11).

En síntesis, en los primeros años de la década de los ochenta el debate en torno a las políticas culturales se politiza e intensifica en el contexto del fin de las dictaduras latinoamericanas y en el marco de la construcción de un orden democrático nuevo. Este debate pierde peso hacia fines de los ochenta gracias al giro neoliberal que impacta en las dimensiones políticas, sociales, económicas y culturales de nuestros países, dando lugar a una "racionalidad económica" que domina los discursos culturales de los Estados, de los organismos internacionales y los debates académicos. Las investigaciones sobre políticas culturales pierden el sesgo teórico y reflexivo que

GEFE, *Política y cultura popular: la Argentina peronista (1946-1955)* de Alberto Ciria; *El proyecto educativo autoritario. Argentina 1976- 1982* de Juan Carlos Tedesco. 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..

predomina en el período de transición democrática. Hacia fines de los años noventa y hasta la actualidad, 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.

2.3. Prefiguraciones lejanas: Genealogías teórico críticas de la política cultural

Toby Miller (2004) señala que la cultura se relaciona con la política en un doble registro: el estético y el antropológico o cotidiano. Explica que en el registro estético la producción artística “surge de individuos creativos y se la juzga según criterios estéticos encuadrados por los intereses y prácticas de la crítica y la historia cultural” (2004: 11). En este plano, la noción de cultura funciona como indicador en el juego de diferencias y similitudes de gusto y estatus al interior de una sociedad, y actúa en el nivel de los grupos sociales y sus maneras de diferenciarse. Mientras tanto, el registro antropológico de la cultura refiere a “la manera en que vivimos, el sentido del lugar y el de persona que nos vuelve humanos, (...) ni individuales ni enteramente universales, sino asentados en la lengua, la religión, las costumbres, el tiempo y el espacio” (ibíd.). Lo estético articula diferencias *dentro* de las poblaciones (quiénes pueden apreciar el buen arte y quiénes no, por ejemplo) en tanto lo antropológico articula diferencias *entre* las poblaciones. Este doble registro le sirve a Miller para definir la política cultural como los soportes institucionales que “canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros” (2004: 13).

El abordaje de la política cultural que realizan Yúdice y Miller (2004) adopta un lente foucaultiano para entender el funcionamiento, la génesis y los efectos a nivel global de la política cultural tanto históricamente como en la actualidad. Para hacerlo utilizan la idea de gubernamentalidad. Recordemos que Foucault acuña esta noción para explicar de qué modo el Estado moderno comenzó a preocuparse por el individuo. Esta noción servirá a Foucault, asimismo, para iluminar las relaciones entre el gobierno de los otros y el gobierno de sí. El concepto de gubernamentalidad aparece en lo que se conoce como “el último Foucault”, especialmente en los cursos dictados en el Collège de France durante 1978 y 1979. Dice el autor:

¿Es posible resituar al Estado moderno en una tecnología general de poder que haya asegurado sus mutaciones, su desarrollo, su funcionamiento?, (...) ¿se puede hablar de una 'gubernamentalidad', que sería para el Estado lo que las técnicas de segregación

eran para la psiquiatría, lo que las técnicas de disciplina eran para el sistema penal, lo que la biopolítica era para las instituciones médicas? Ese es, sucintamente, el objetivo de este curso (Foucault, 2006: 146).

La gubernamentalidad es distinta de otras formas del poder como la soberanía, en la que prevalecía la voluntad del soberano sobre la muerte de los individuos (en la fórmula hacer morir y dejar vivir). En cambio, la gubernamentalidad supone una intervención sobre la vida: hacer vivir y dejar morir. Es una forma de gobierno que se despliega en nombre del bienestar de las poblaciones.

Esta noción ha sido reapropiada por diversos autores. Para el caso que nos atañe, es interesante cómo Ferguson y Gupta (2002) aplican el concepto de gubernamentalidad para pensarla por fuera de los límites del Estado, refiriéndose a una ‘gubernamentalidad transnacional’. Así dan cuenta de las transformaciones en las tácticas de gobierno, hasta hace unas décadas en manos de los Estados nación, pero cada vez más articuladas con organismos y redes transnacionales: proponen expandir la discusión sobre gubernamentalidad a los modos de gobierno que se establecen en una escala global (Ferguson y Gupta, 2002: 990). Esta idea, de todas formas, no implica descartar al Estado, sino más bien entender las imbricaciones y ordenamientos nuevos en las dinámicas contemporáneas del poder.

Como decíamos, es retomando a Foucault que Yúdice y Miller señalan: “el proyecto de educar el gusto de la ciudadanía constituye el corolario artístico de estas formas de ejercicio del poder. (...) la formación del gusto equivale al control cultural o la política cultural” (2004: 18). Enlazada con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de la filosofía del gusto en el siglo XVIII y su articulación con la pedagogía basaron su autoridad en una “función fiscalizadora” que el sujeto internaliza a través de la cultura (2004: 21).

En la genealogía que realizan aparece el problema de la instrumentalización de la cultura como un eje configurador del campo de la política cultural. Los autores se retrotraen a figuras como las de Arnold, poeta británico, crítico cultural y administrador de escuelas en el siglo XIX, quien abogaba por incorporar la poesía al currículo de la escuela primaria y difundir un teatro nacional. Para Arnold, la cultura no es ni autotélica ni accidental, sino “un estudio de la perfección. Se mueve gracias a la fuerza no solo o principalmente de la pasión científica por el conocimiento puro sino también de la pasión moral y social por hacer el bien” (cit. en Miller y Yúdice, 2004: 22).

La política cultural descubre y nutre a un sentido de pertenencia valiéndose del régimen educativo y de otros regímenes culturales basados en la insuficiencia del individuo. El razonamiento de figuras como la de Arnold tiene base en la oposición cultura-anarquía, tal como refleja el título de una de sus obras más famosas (*Culture and Anarchy*, de 1869). Allí Arnold realiza dos operaciones: por un lado defiende la educación liberal contra un aprendizaje puramente utilitario aplicado a la producción industrial, por el otro concibe la cultura instrumentalmente, como un beneficio práctico, y de gran ayuda para las dificultades del presente. La cultura, pensada de esta forma, tiene que cumplir su función ayudando a diseñar a la persona moderna, al individuo liberal (Miller, 2004: 22).

Tanto Miller y Yúdice, como Canclini (1987) y Ochoa (2003), reconocen homólogos de este pensamiento en la configuración de la política cultural en América Latina. Canclini señala que es posible indagar los orígenes o las prefiguraciones de lo que hoy llamamos política cultural en la fundación de los países latinoamericanos, y ubica a intelectuales políticos como Sarmiento y Vasconcelos en esa línea —en tanto despliegan una estrategia de desarrollo cultural específica—. No obstante, descarta esta historización para abocarse a la noción de las políticas culturales que manejamos en la contemporaneidad, pues no en vano, señala, la fórmula “política cultural” como la conocemos, aparece tan recientemente.

2.4. Políticas culturales para el siglo XXI: sucesión de paradigmas

Nuestra contemporaneidad se encuentra atravesada por diagnósticos de diversa índole. Por un lado, gana terreno la idea de que la llamada posmodernidad es una catástrofe para las subjetividades y significa el deterioro de ciertos universos culturales en favor de otros como la cultura de masas, el culto al consumo, el narcisismo patológico, el debilitamiento del afecto, etc. Se trata de un diagnóstico que parece sentar sus bases en una lectura frankfurtiana de la realidad cultural. Por otro lado, también es posible entender esta visión apocalíptica como una nostalgia —no exenta de intereses de clase— por “el supuesto organicismo de la época anterior, lo cual constituye, en rigor, otra manera de referirse a un periodo en que los grupos subordinados conocían su lugar”. (Miller, 2004: 28).

Es innegable que las configuraciones de la época actual plantean otros desafíos a las políticas culturales y que, además, es en esta época que las políticas culturales se conforman en esferas específicas de acciones, alrededor de las cuales se despliegan instituciones y organismos que producen y son producidas por estas nociones.

Las políticas culturales, cada vez más, dejan de ser subsidiarias de las políticas educativas. Este proceso puede reconocerse fácilmente en la transformación de los ministerios de educación y cultura en nuestros países, y la emergencia de direcciones nacionales o incluso ministerios de cultura, de carácter reciente. 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. En Chile la cámara de Diputados tiene para su aprobación el proyecto de ley que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Como excepciones a este proceso encontramos a Paraguay, con una Secretaría Nacional de Cultura dependiente de la Presidencia de la República, y Uruguay, donde funciona un Ministerio de Educación y Cultura.

Existen otros procesos de gran incidencia en la relación de los ciudadanos con la cultura y de la cultura con la política. Como señala Vich (2014), si antes podíamos ver más claramente cómo la subjetividad se constituía a través de instituciones como el Estado, la familia y la religión, en nuestros días las maneras en que los ciudadanos se constituyen tienen mucho más que ver con el mundo de la calle, con la mediación de las diversas industrias culturales y los objetos simbólicos. Es en esos entramados “donde se

produce nuestra *educación sentimental* y donde se van afianzando nuestras *estructuras de sentimiento*” (Williams 1977 en Vich, 2014: 14).

No es menor el desafío que implica a los Estados el diseño y la implementación de políticas culturales. De un lado, aparece problemático conciliar dimensiones como el “acceso” al arte y la cultura, la promoción y garantía de derechos culturales, con la idea de un Estado no paternalista que debe ayudar a los ciudadanos a determinar sus propios deseos y necesidades culturales. En ese sentido, “si las sociedades de cultura capitalista se identifican a sí mismas como fuentes de libre expresión, tal como se pone de manifiesto en la falta de un Estado que procure encauzar la obra de arte, ¿cuál debe ser la posición de los gobiernos respecto de la cultura? ¿Acaso deberían adoptar alguna?” (Miller, 2004: 29).

En Latinoamérica, los Estados han ido variando a lo largo de las últimas tres décadas sus modelos de intervención en materia cultural. Canclini (1987) señalaba que la centralidad de la cultura y los cambios en su tratamiento tienen que ver con la crisis de los modelos productivistas, tanto keynesianos como marxistas, que regían la planificación del desarrollo. Los límites de las soluciones económicas y políticas en el tratamiento de los conflictos sociales, la depredación ecológica y las explosiones demográficas, entre otros aspectos, coinciden con la emergencia de la pregunta por las bases culturales de la producción y el poder (1987: 16). En esa línea, cambia la forma en que se concibe el desarrollo. Ya no se trata de una noción exclusivamente explicable en términos de patrones y niveles materiales, sino que se vincula con los sentidos y los significados que las sociedades producen, también en las imágenes, en las canciones, en el consumo, en la educación y en la vida cotidiana.

En las primeras configuraciones de las políticas culturales a nivel institucional, aparecía con fuerza la noción o el paradigma de la *democratización cultural*. Ligada a una cuestión de derecho e impulsada fuertemente desde publicaciones y resoluciones de la Unesco, se promovían los programas de vasta difusión (una concepción difusionista de la cultura), el acceso a instituciones educativas, artísticas, culturales. A partir de la década de los ochenta 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 lo que es o no 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.

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.

Según reseña Canclini, ha habido por lo menos cuatro modelos de tratar políticamente la cultura. Estos son: mecenazgo, neoliberalismo, democratización y democracia participativa. Respecto del último, el autor lo presenta como un modelo superador, en donde se apuntaría más a la actividad que a las obras, más a la participación en el proceso que al consumo de sus productos. Otras características del modelo, son:

La defensa de la coexistencia de múltiples culturas en una misma sociedad, propiciando su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación. Se parte de la base de que no hay una cultura legítima, y la política cultural no debe promover solo la hegemónica sino dar posibilidades a todas de desarrollarse (1987: 51)

Podemos pensar que 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. Si bien es cierto que se observa una transición del primer modelo al segundo, en líneas generales lo que encontramos es coexistencia. Para ilustrar las diferencias entre uno y otro modelo, resulta útil remitirse al siguiente esquema:

Paradigma de DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL	Paradigma de DEMOCRACIA CULTURAL
*Cultura “al alcance de todos”	* Cultura “de todos y para todos”
*Concepto de cultura restringido (dimensión estética y asociada a la “alta cultura” y las bellas artes)	*Concepto de cultura amplio (antropológico)
*Estrategia difusionista. Se centra en la oferta cultural	*Estrategia de promoción y animación. Se centra en la demanda
*Ciudadano como espectador/consumidor. Rol pasivo	*Ciudadano como creador/productor. Rol activo
*Derecho cultural en una dimensión: el acceso a la cultura	*Derecho cultural en ambas dimensiones: acceso y producción de cultura. <i>Ciudadanía cultural</i>
*Procura incrementar el mercado cultural	*Procura incrementar los canales que promuevan la expresión artístico-cultural de la ciudadanía
*Fomenta el acceso a los bienes culturales (difusión de la cultura patrimonial, museal y artística, vinculada a determinados parámetros estéticos)	*Fomenta la creatividad y libre expresión de los diversos sectores socio-culturales. Reconoce y promueve la diversidad de expresiones culturales
*Dimensión clave: descentralización	*Dimensiones clave: descentralización, participación e inclusión
*Los “templos culturales” son los espacios privilegiados de realización	*Creación y desarrollo de espacios culturales no tradicionales

Fuente: Extraído de Benítez Marrero 2017: 24

2.5. El recurso de la cultura

La pregunta por el “para qué” de la intervención en arte y cultura podría pensarse como una variante contemporánea, y con características específicas, a un problema antiguo, pero que empieza a cobrar relevancia global entre fines de los noventa y comienzos del siglo XXI. George Yúdice señala que la idea que tenemos de las políticas culturales está asociada a otra representación que va ganando terreno en nuestra contemporaneidad: la cultura como recurso económico, cultural, social, político o una combinación de varios. En *El recurso de la cultura* (2002), Yúdice se aboca a estudiar los usos contemporáneos de la cultura como expediente para el mejoramiento tanto sociopolítico como económico. Este problema es también referenciado por Teixeira Cohelo en su *Diccionario crítico de política cultural* (2009). El autor identifica un proceso de creciente domesticación de la cultura, y plantea cómo gana espacio en la agenda de los foros, investigadores, organismos internacionales, universidades, el vínculo entre cultura y desarrollo (económico en principio y luego humano), entre cultura y paz, cultura y diversidad. Gana legitimidad la idea del “potencial de la cultura” y se torna políticamente correcto hablar de la positividad de la cultura, volviéndose ella misma positiva y políticamente correcta (2009: 14).

Desconocer la complejidad de los fenómenos culturales lleva, para Teixeira, a ver en la cultura solamente un potencial recurso para apaciguar, conformar y, en última instancia, controlar:

Si una ciudad se mostraba demasiado violenta, el remedio era aumentar la dosis de cultura. (...) El énfasis del beneficio de la cultura en el panorama de las políticas públicas y de las inversiones de las empresas fue hecho por numerosos investigadores de la sociedad como alternativa a las divisiones probadas por la ideología, la religión y las manifestaciones como el fútbol (ibíd.).

Ahora bien, Teixeira introduce un matiz importante para pensar el problema. Según sus palabras: “el concepto antropológico tradicional de cultura, según el cual cultura es todo —idioma, danza, artes, ropa, derecho, creencias religiosas, deporte— no sirve a la política cultural y no la hace avanzar ni un milímetro” (2009: 14). Uno de los efectos del avance de estas concepciones antropológicas, continúa este autor, ha sido la confusión entre arte y cultura. En esa línea, señala que estos son dos campos diferenciados y en ocasiones opuestos. El arte no se comporta como lo hace la cultura

—dice Texeira— aunque ha sido lanzado hacia el mismo proceso de domesticación.⁸ El investigador señala que si bien es posible homologar cultura con iniciativas que persiguen la cohesión social o el bienestar ciudadano, no es posible realizar la misma operación con el arte, pues este, especialmente después de las primeras décadas del siglo XX, persigue los fines contrarios: extrañar, incomodar, inquietar, e incluso deconstruir, destruir. En su lectura, la confusión entre arte y cultura, vinculada con un exceso del enfoque antropológico y un desconocimiento de la complejidad implicada en todo proceso cultural, lleva a confundir las funciones sociales de uno y otra, a la vez que a la elaboración de políticas culturales inadecuadas o equívocas (por ejemplo, dice, el arte nunca podría ser objeto de una política cultural y en cambio sí de una artística). En síntesis: “el arte requiere una política cultural propia y no puede ser tratado y evaluado por los mismos parámetros usados por la cultura” (2009: 17). La distinción o el solapamiento de estos términos podría estar, para este autor, en la base de muchos de los nudos problemáticos que atraviesan las políticas culturales, sus desencuentros y sus debates principales.

Existen otros factores para considerar en este proceso de *domesticación* de arte y cultura, instrumentalización y tratamiento de la cultura como recurso. Por un lado, es posible asociarlo con la creciente desmaterialización de fuentes nuevas de crecimiento económico, la masificación en la distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial (turismo, films, etc.), de lo que resulta un protagonismo de la esfera cultural, mayor a cualquier otro momento. Si bien, dice Yúdice (2002), el gesto político de acudir a la cultura para la resolución de problemas sociales no es nuevo, en el pasado cobró formas diferentes.

Yúdice se pregunta entonces por qué el giro hacia una legitimación de la cultura basada en la utilidad. Algunas de las explicaciones que ensaya tienen que ver con la conexión de este fenómeno con los efectos de una globalización que pluraliza los contactos entre distintos pueblos, facilita las migraciones, y problematiza el uso “de la cultura como expediente nacional” (Yúdice, 2002: 26).

Por su parte, entran en el campo de las políticas culturales poderosas instituciones como la Unión Europea, el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo, y distintas

⁸ “Arte para salvar al mundo, arte para salvar del sida, arte para salvar del hambre. We are the champions, my friends. El arte nunca podría hacer eso” (2009: 14)

fundaciones internacionales, que comienzan a percibir a la cultura como una esfera crucial para la inversión, y en consecuencia terminan tratándola como cualquier otro recurso. Según reseña Yúdice, a partir de los años noventa, 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. En ese sentido, vincula este giro al reconocimiento de que pese a las sustanciales ganancias económicas en la década de 1990, la desigualdad 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: 28).

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 (2002: 21).

Asimismo, la politización de la cultura atraviesa grandes transformaciones, si comparamos, por ejemplo, lo que se entendía por carácter político de la cultura en los años sesenta y lo que entendemos hoy. En palabras de Ochoa, el texto cultural se pluraliza y difumina completamente sus fronteras, y al mismo tiempo, la cultura se valida cada vez más desde su potencial político y social. Esto no sucede solamente con las artes, sino que se hace extensivo a todo el campo simbólico:

Se cambia drásticamente el discurso de trascendencia de lo artístico que justificó su presencia en el espacio público, ya fuera desde las utopías de lo folclórico o desde el sentido de trascendencia idealizada, descorporeizado, asociado a las bellas artes. A diferencia de los años sesenta, en los cuales la politización de los textos culturales dependía en gran parte de su papel de denuncia, actualmente el sentido político de las artes y la cultura es primordialmente el de mediadores de procesos sociales y políticos (Ochoa, 2003: 23).

Por otra parte, es preciso recordar que la cultura también es el espacio “donde los grupos sociales se proyectan hacia el futuro, donde elaboran práctica e imaginariamente sus conflictos de identidad y realizan compensatoriamente sus deseos”; y que, en ese sentido, “gran parte de lo que llamaos cultura no tiene utilidad práctica” (Canclini,

1987: 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, entre otras prácticas, desarrollando actividades que tienen por finalidad el disfrute estético o la comunicación. Se trata de prácticas que son, además, efímeras. Son significativas en términos de placer y de experiencia. Estas afirmaciones llevan a que Canclini plantee que la política cultural debe ser también una “política del placer”:

Se nos dirá que el placer no puede ser objeto de políticas. Es seguro que tienen razón si piensan en la política como telaraña de organigramas, trámites y astucias para conquistar el poder: esta es la que casi siempre encontramos. Pero quizá se le pueda pedir precisamente a la política que se ocupa de la cultura que se contagie un poco de los individuos y los grupos que la generan y están interesados en ampliar para todos el horizonte de lo posible. Tal vez dos de los recursos para salir de la crisis de nuestro desarrollo sean profundizar críticamente en nuestra memoria e imaginar nuevas relaciones sociales. (1987: 61).

2.6. Nuevos retos para la diversidad y la inclusión cultural

Si la diversidad cultural es el paradigma que se forja al calor de los debates que erosionan conceptos como homogeneidad e identidad, pilares en la constitución de los Estados nacionales, fundados sobre la base de la violencia, la subalternización, la exclusión y la negación de vastos sectores de la sociedad, el tránsito de esta nueva formulación no está exento de cuestionamientos. En principio, porque la diversidad se transforma pronto en una noción tan grande y ambigua que puede ser el soporte de acciones contrapuestas.

Para Mattelart, la diversidad es una interpelación demasiado amplia que funciona a la manera de un “cajón de sastre donde se encasillan posiciones y realidades contradictorias” (2006: 12). En una línea similar, Ochoa (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 (2003: 106).

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 los precedieron.

Es común encontrar este paradigma en coexistencia con la noción de inclusión social. Según señala Lacarrieu (2009) se vuelve necesario repensar críticamente la relación

entre cultura e inclusión con el telón de fondo del vínculo naturalizado entre cultura y desarrollo. Para esta autora, 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 presentan exentas de conflictos. Cuando se admite la diferencia ya no en términos de atraso, negación o invisibilización, el derecho a la cultura propia “implica una aparente integración de quienes han sido negados por la cultura de la trascendencia” (2009: 11). El revés problemático sucede toda vez que:

Estas aplicaciones replican las asociadas a la idea de bellas artes. Así, es frecuente que muchos de quienes dedican sus esfuerzos a la promoción y desarrollo de lo que llaman las culturas populares...caigan en la trampa de manejarse con representaciones de las mismas que se limitan a buscar paralelos populares o indígenas de la idea de bellas artes (Mato, 1997: 104).

Buena parte de las formas actuales que toma este 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: 114).

En ese sentido, la diversidad cultural toma la forma de un “menú de manifestaciones expresivas”, “creadoras” o también “estéticas” (Mato, 1997). 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:

Valorizar la diversidad supone incorporarla como una dimensión clave de la ciudadanía, forjadora de cohesión, inclusión y convivencia pacífica. Esta cohesión e integración social, sin embargo, se realizaría en ocasiones como un producto de “una administración de las diferencias culturales que acaba definiendo y regulando qué será aceptado y qué no, y según qué puntos de vista algunos serán reconocidos y otros no” (ibíd.).

Esta autora distingue dos perspectivas problemáticas en que la diversidad cultural es abordada por programas culturales con intenciones reparatorias del tejido social: por un lado los que conciben a la diversidad en términos de diferencias tipificadas o tipificables

y por el otro los que actúan en la perspectiva de la integración e inclusión social. La primera reuniría aquellas iniciativas que buscan fortalecer las fiestas, rituales y comidas de las comunidades que se ven desfavorecidas en el intercambio global que estandariza prácticas y representaciones. Estas iniciativas trabajan asimismo sobre la expectativa de la integración autogestionada por las propias poblaciones y organizaciones comunitarias. Se espera de ellas que sepan concebir una “buena participación social local, posibilitada mediante subsidios, financiamientos y reconocimientos transnacionales de organismos, fundaciones, ONGs, entre otros” (ibíd.: 115). El costado problemático es que la cohesión hacia adentro puede derivar en la guetización cultural al tiempo que “por vía de la comercialización de las diferencias, promover no solo diversidad, sino sobre todo estigmatización y desigualdad” (García Canclini, 2005).

La segunda perspectiva, para Lacarrieu, es aún más compleja, puesto que entraría en funcionamiento una idea de inclusión evolutiva, valorada en términos de “grados civilizatorios”. Según señala, promover el desarrollo de sectores vulnerados en ocasiones se traduce en pensar la cultura como un conjunto de capacidades reflexivas que se desarrollan para salir de la pobreza. Así, la “transformación social” que se postula a través de la cultura aparece relacionada al progreso civilizatorio, con lo cual se estaría negando la diferencia (Lacarrieu, 2009: 115). Si la inclusión 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”.

La cuestión de la diferencia y la diversidad cultural habilitó procesos y movimientos de reafirmación identitaria y luchas por reconocimientos de derechos. Sin embargo, muchos discursos dominantes retomaron el reconocimiento de la diversidad excluyendo los condicionamientos sociales y económicos en que se encontraban esos grupos. Según algunos autores, los individuos parecen tener hoy menos inconvenientes para ser reconocidos desde sus diferencias culturales, pero no encuentran condiciones favorables para la transformación de sus situaciones de desigualdad y pobreza. Aunque se hace mención a estas circunstancias, aparecen como condiciones “en sí”, que refieren a los sujetos y no a su inserción desigual en la estructura social (Infantino, 2011; Menéndez,

2010). En esta misma línea, es común observar una homologación o equivalencia entre problemáticas ligadas a la desigualdad y problemáticas ligadas a la diversidad.⁹

2.6.1. La diversidad y las políticas culturales en contexto

No son pocos los investigadores latinoamericanos que han señalado que la celebración de lo cultural como campo político a la que asistimos en los últimos tiempos tiene una cuota muy alta de especulación en relación al poder político de los textos y de las movilizaciones culturales. En ese sentido, parece necesario contextualizar la especulación sobre el vínculo entre cultura y poder, reubicándolo en procesos históricos y sociales concretos, basados en trabajo de campo (Ochoa, 2003).

Entre muchos otros, los aportes de Zamorano (2016) y Wortman (2017) sirven para pensar los usos específicos de la diversidad cultural y la inclusión social en el Programa Puntos de Cultura en Argentina o Brasil, atendiendo a la coyuntura política del momento en que se implementa. Wortman señala que estos emprendimientos nos revelan subjetividades y nuevas formas de operar de (y en) la cultura. Se pregunta por dos grandes ejes que plantean las políticas culturales contemporáneas: por un lado la vinculación de la cultura con el desarrollo y por otro el tratamiento de la cultura como un factor de inclusión social, en términos “casi de políticas sociales, las cuales pueden convertirse en micro emprendimientos, con cierto impacto social” (2017: 148). La autora analiza cómo se plasmaron estas ideas en las políticas originadas a partir de estos programas en Argentina y Brasil. En ambos países, los programas Puntos de cultura siguen la premisa de descentralizar la cultura y garantizar un amplio alcance territorial, que permita la expresión e integración de distintas voces. Concretamente se materializan a través de apoyos financieros y técnicos a colectivos de la sociedad civil que impulsan proyectos culturales, generándose una gestión compartida entre el Estado y la comunidad, para llevar adelante los proyectos ya existentes en el territorio.

Luego de un análisis de la coyuntura gubernamental del momento en que surgen los Puntos de Cultura en Argentina (2011), Wortman señala que este programa y otros de

⁹ Por ejemplo, Margulis (2014), señalaba, hablando de las políticas culturales que realizan acciones para influir en los códigos de significación en común, reduciendo distintas formas de discriminación que nos alejan de “la aceptación de la diversidad, sea esta étnica, sexual, económica o cultural” (2014:20). Esto es problemático porque, creemos, mientras que a la diversidad habría que promoverla, aceptarla, reconocerla, a la desigualdad habría que combatirla, superarla.

inspiración similar estuvieron fuertemente condicionados por una pérdida de legitimidad¹⁰ que el gobierno kirchnerista buscó revertir a partir de la inversión en cultura y organizaciones de la sociedad civil. De esta manera, según su hipótesis, las acciones públicas en cultura fueron creando un universo simbólico de legitimación de una gestión política en crisis.

Zamorano (2016) emprende asimismo un análisis de las transformaciones en el ámbito de las políticas culturales en la década kirchnerista. Allí ofrece un *racconto* internacional de los principales cambios globales en la manera de entender y gestionar la cultura. La hipótesis principal que maneja este autor es la de cierto desfase respecto de la noción global de diversidad cultural y las derivas de las políticas culturales en el proyecto kirchnerista, que apelaron mayormente a un sujeto nacional y popular.

2.7. Usos y reapropiaciones: un balance

Hasta aquí hemos construido una historia de la progresiva institucionalización de las políticas culturales en la cual los organismos internacionales tienen un peso importante. Sin embargo, tal como han señalado numerosos autores (Canclini, 1987; Ochoa, 2002; Yúdice, 2002; Infantino, 2011), la configuración actual del campo de las políticas culturales no es un efecto primordial de la Unesco ni de la inclusión de la cultura en los discursos y recomendaciones de los organismos internacionales. Recortar el análisis de esa manera implica adoptar una “perspectiva globalocéntrica de las políticas culturales, que sólo encuentra agencia en los niveles en los cuales operan los denominados actores globales” (Escobar, 1999: 358). De ese modo, se deja por fuera las diversas maneras de abordar el vínculo entre cultura y movilización social en Latinoamérica (Ochoa, 2002: 217).

Inclusive Yúdice (2002) señalaba que “el recurso de la cultura” está en manos de distintos actores, no solo de aquellos que detentan mayor poder, sino también de aquellos que resisten o están comprometidos con procesos de transformación social. Así es que analiza movimientos que van desde el funk carioca, los zapatistas o las iniciativas como *Olodum* y *Afro Reggae*s que en sus territorios buscan intervenir y

¹⁰ Dice Wortman: “el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (CFK) estaba perdiendo legitimidad como consecuencia del debilitamiento de ciertas variables económicas y es entonces que se apoya en acciones político culturales, entre otras intervenciones, para reafirmar la dimensión hegemónica del proyecto político iniciado en el 2003 con Néstor Kirchner (NK) y continuado por CFK en el 2007 el cual se había fortalecido junto con el crecimiento económico de los primeros años de gobierno de NK pero ya manifestaba ciertas fisuras”(2017: 149).

transformar las desigualdades sociales, haciendo frente, por ejemplo, a los abusos policiales en las favelas.

Otros trabajos cercanos como los de Sánchez (2018) nos muestran que el financiamiento público al teatro comunitario en Argentina ha tomado forma gracias a la demanda y movilización de grupos sociales organizados a través de redes.

El trabajo de Infantino (2011), para el caso de las artes circenses en Argentina, muestra que existen diferencias 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: 78). Se trata de movimientos que tampoco son lineales, ya que los organismos internacionales también se apropian de las movilizaciones de grupos que afirmaron su diferencia desde la autonomía y la participación política, tramitándolos en términos de “reconocimiento de la diferencia”, como hemos visto al problematizar los discursos sobre la diversidad y la inclusión. En una línea similar, para el caso del carnaval uruguayo, Remedi (2018) señala que la noción de *gestión cultural* está en la base de acciones para la emancipación y la transformación social o bien se convierte en un instrumento de dominación y manipulación al servicio de distintos intereses (2018: 114).

Por otro lado, adelantamos en la introducción que concebimos a los actores sociales desde una mirada que enfatiza en sus heterogeneidades. En este punto, tanto el Estado como la sociedad civil no se conciben en términos monolíticos ni coherentes. Dagnino et. al (2006) realizan una propuesta con implicancias teóricas, políticas y metodológicas para analizar la heterogeneidad al interior de estas formaciones. Así, proponen desechar la premisa maniqueísta que lleva a colocar a la sociedad civil como un actor único, “demiurgo de la profundización democrática” y a la sociedad política, en especial al Estado, como una “encarnación del mal” (2006: 14). Aportan la noción de “confluencia perversa” para explicar cómo proyectos políticos que apuntan en direcciones distintas (neoliberalismo y democracia participativa, específicamente) comparten un discurso común. Una mirada que atienda a estas complejidades nos permite comprender los márgenes de acción y autonomía de los actores ubicados en distintas posiciones, y al mismo tiempo, cómo la autonomía muchas veces aparece como un efecto de la precarización o el voluntarismo. Profundizaremos en estos problemas en el capítulo 3.

2.8. El estudio de las políticas culturales en Uruguay

En Uruguay son escasos los estudios sobre políticas culturales y aún más los que atiendan a la confluencia entre políticas culturales y sociales. Existen diversas publicaciones que, si bien convocan la participación de investigadores de gran trayectoria (Arocena, Carámbula, Achugar, Caetano, por ejemplo), están enmarcadas en demandas del Ministerio de Educación y Cultura o en programas de cooperación internacional. Esto hace que los estudios más recientes con los que contamos tengan un carácter normativo en términos de gestión y administración, dedicándose sobre todo a sistematizar, evaluar y elaborar información relativa al sector cultural del país para su divulgación.

Es útil remitirse a la caracterización que ofrece Inés de Torres (2009) acerca de cómo se han abordado las políticas culturales en el país. Según señala, en Uruguay los estudios sobre políticas culturales surgen de manera sistemática a principios de la década del noventa. En esta primera etapa se presentan orbitando el problema de la identidad nacional y son impulsados por una serie de reuniones entre académicos que se realizaron con el apoyo de la Fundación Friederich Ebert. Los estudios realizados en ese momento, que marcaron las líneas de investigación que les siguieron, tuvieron un corte ensayístico (por ejemplo Achugar, 1991^a; Achugar, 1991b; Achugar y Caetano, 1991; Achugar y Caetano, 1999) y fueron en su mayoría publicados por en la colección “Desafíos” de Ediciones Trilce.

Entre mediados y fines de los noventa se afianza una investigación de corte empírico con sesgo cuantitativo, colocando en primer plano la dimensión económica de la cultura. En esa línea destacan las publicaciones del equipo coordinado por Stolovich (economista) como *La cultura da trabajo* (1997). Siguiendo a de Torres, una tercera etapa a comienzos del siglo XXI se abre con la figura de Hugo Achugar nuevamente como su promotor. Es en ese momento, y a través de una serie de seminarios internacionales, donde se visualiza mayor afluencia de investigaciones multidisciplinarias generadas en el marco del programa “Políticas culturales en el fin de siglo”.

Coincide con estas investigaciones el comienzo del interés en el tema de los imaginarios y consumos culturales en el Uruguay. Aquí un actor fundamental es el Observatorio Universitario de Políticas Culturales con sede en la Facultad de Humanidades, bajo la

coordinación primero de Achugar y luego de Susana Dominzain (hasta la actualidad) que entre el 2009 y el 2015 publican varios informes sobre consumos culturales.

A partir del 2007-2008 y coincidiendo con la designación de la DNC como unidad ejecutora aparece una nueva etapa que tiene que ver con los estudios sobre institucionalidad cultural, y allí tienen lugar investigaciones de Carámbula (2011), Robaina (2010), o Klein (2011, 2015).

En lo que refiere a investigaciones que focalicen en la comprensión de las perspectivas de los distintos actores involucrados en las políticas culturales de democracia cultural, ciudadanía cultural, cultura e inclusión social, etcétera, encontramos escasos antecedentes, con lo cual este trabajo podría considerarse un aporte original, y también una primera aproximación, que cabría profundizar en una variedad de sentidos, como indicaremos en las conclusiones. Destacamos los trabajos recientes de Luisina Castelli (2017) quien ofrece un análisis etnográfico de la política cultural de Centros MEC y Deborah Duarte (2017) dedicada al estudio del programa Usinas Culturales, con especial atención a las experiencias de participación, algo relativamente inédito en el campo de los estudios con los que contamos.

En las páginas que siguen nos dedicamos a reconstruir las características que adoptan las políticas culturales de ciudadanía cultural en los últimos años en Uruguay.

Capítulo 3

Políticas culturales y sectores vulnerables en el Uruguay: la Dirección Nacional de cultura como campo cotidiano de trabajo

Este capítulo se estructura en tres partes. En primer lugar presentamos un panorama de la institucionalidad cultural en Uruguay, atendiendo principalmente a las características del Ministerio de Educación y Cultura y, dentro de éste, a la Dirección Nacional de Cultura (DNC), dado que son los organismos de gobierno que detentan mayor jerarquía a nivel nacional en materia cultural. Veremos que con la llegada del Frente Amplio tuvieron lugar una serie de cambios significativos que dotaron de mayor institucionalidad a las políticas culturales, a la vez que incluyeron de manera sistemática a sectores de la población históricamente relegados. Luego, nos concentramos en el Área Ciudadanía Cultural, de la DNC. Allí coexisten una serie de políticas culturales con énfasis en los derechos culturales, la democracia cultural y el desarrollo sociocultural de poblaciones vulneradas. Intentaremos comprender la perspectiva de los trabajadores involucrados en la vida cotidiana del área, lo que nos permitirá reconstruir cómo fue experimentado el surgimiento y desarrollo de estas políticas culturales, cuáles son los principales desafíos que han enfrentado, cómo se relacionaron estas políticas con otras, tanto en el nivel nacional como supranacional, entre otros aspectos. Por último, nos centramos en el caso de la Usina cultural de Paysandú, un programa que funciona dentro del área Ciudadanía Cultural y que servirá de base empírica para ilustrar las complejidades que enfrentan estas políticas tensionadas por dos extremos: la libertad y el encierro.

3.1. Panorama de la institucionalidad cultural en Uruguay 2007-2017

En Uruguay el organismo estatal que se encarga a nivel nacional de las políticas culturales es el Ministerio de Educación y Cultura (MEC). El proceso de institucionalidad de la cultura ha transitado distintas formas,¹¹ y desde hace varios años

¹¹ Estuvo incluida en el Instituto de Instrucción Pública, después en el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, en el Ministerio de Fomento, en el Ministerio de Industrias, Trabajo e Instrucción Pública, en el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, en el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y llegó a tener identidad específica con el Ministerio de Cultura creado en 1967, que duró apenas tres años ya que en 1970 es sustituido por el Ministerio de Educación y Cultura (Documento de grupo de trabajo en Ley Nacional de Cultura, 2016).

se discute la posibilidad de crear un Ministerio de Cultura, con competencias específicas en la materia.

La diversidad de ámbitos en los que actúa el MEC lo vuelve uno de los ministerios más complejos del país. Así, hasta el año 2015 eran competencia del MEC políticas de Educación, Cultura, Ciencia, Justicia (Ministerio Público y Fiscal, Fiscalías de Gobierno, Procurador del Estado en lo Contencioso Administrativo, Registro General, Registro Civil, Cooperación Jurídica Internacional, Abogacía del Estado), Comunicaciones (radio, televisión), Derechos Humanos y otras responsabilidades. En el año 2016, la Dirección de Ciencia, Tecnología e Innovación transfirió prácticamente la totalidad de sus cometidos y fue creada la Fiscalía General de la Nación como organismo descentralizado.

Según lo caracteriza el grupo que actualmente elabora un proyecto de Ley Nacional de Cultura,¹² en el MEC se encuentra un verdadero "archipiélago de cultura", bajo responsabilidad directa del ministro. Entre sus principales estructuras destacan: la Dirección Nacional de Cultura (música, artes visuales, letras, industrias creativas, INAE, fondo concursable para la cultura, fondo de estímulo a la formación y creación artística, fondo para el desarrollo de infraestructuras culturales en el Interior, fondo de incentivo cultural, museos y sistema nacional de museos, cultura y territorio y ciudadanía: usinas culturales, fábricas de cultura, fiestas tradicionales); Biblioteca Nacional; Sodre; Centros M.E.C.; Sistema nacional de Comunicación Audiovisual (radios, TV Nacional, Instituto del Cine y del Audiovisual); Archivo General de la Nación (que incluye en estado de hibernación al antiguo Instituto del Libro); Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación; Comisión de Derechos de Autor.; Centro de Documentación Musical.

Respecto del MEC es común escuchar que es una cartera que funciona como un cajón en donde se coloca todo lo que nadie sabe dónde poner (Carámbula, 2011). Basta dar una mirada a la descripción de la "misión" de este Ministerio para visualizar la magnitud que tiene:

¹² Este grupo está integrado por referentes del partido Colorado, Nacional, Independiente y del Frente Amplio. Sus integrantes son: el senador Marcos Carámbula, el ex ministro de Educación y Cultura, Ricardo Ehrlich, el decano de la Facultad de Cultura del Claeh, José Rilla, el director de cultura de San José, Juan Carlos Barreto, el ex director de cultura de la Intendencia de Montevideo, Tomás Lowy, así como también referentes como Andrea Fantoni, Hugo Achugar, Henry Segura, Micaela Azambuja, Cinthya Moizo, Gerardo Grieco y Diego Gómez.

Es el responsable de la coordinación de la *educación nacional* y de la promoción del *desarrollo cultural* del país y de la preservación del patrimonio artístico, histórico y cultural de la nación, así como de la *innovación, la ciencia y la tecnología* y de la promoción y fortalecimiento de la vigencia de los *derechos humanos*. Además es responsable del desarrollo del sistema multimedia de *comunicación estatal* y de impulsar el acceso digitalizado de toda la población a la información. También es responsable de la formulación y coordinación de políticas respecto de la *defensa judicial* de los intereses del Estado y de asegurar la información necesaria para la correcta aplicación del derecho. (mec.gub.uy, subrayado propio)

La institucionalidad cultural tiene un punto de inflexión en el año 2007 cuando, bajo el mandato del primer gobierno de izquierda que asumiera dos años antes (Frente Amplio, en el 2005), se designa la Dirección Nacional de Cultura como Unidad Ejecutora, dentro del MEC. De este modo la DNC nace por ley, lo que para muchos constituye el punto cero en lo que hace al principio del fortalecimiento institucional de la Dirección (Klein, 2011).

Uruguay ha suscrito una serie de Declaraciones, Convenciones y Tratados con organismos internacionales multilaterales que, al haber sido incorporados mediante leyes específicas por el Parlamento Nacional, tienen carácter vinculante respecto de las actividades, derechos e institucionalidades culturales. En esa línea, destaca la centralidad que tiene UNESCO.¹³

En el balance que realiza Carámbula (2011), destaca la concreción de avances significativos en materia de legislación cultural, al tiempo que una actitud proactiva para pensar la institucionalidad cultural por parte del primer gobierno del Frente

¹³ Uruguay se comprometió con:

- Convención Constitutiva de la Organización de las Naciones Unidas Para La Educación, La Ciencia y La Cultura (Unesco). Número de Ley: 10.954 Fecha de entrada en vigor: 22/10/1947.
- Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales. Número de Ley: 14.654. Fecha de entrada en vigor: 09/11/1977.
- Convenio Para la Protección de los Productores de Fonogramas Contra la Reproducción No Autorizada de sus Fonogramas. Número de Ley: 15.012 Fecha de entrada en vigor: 06/01/1983.
- Acuerdo Para la Importación de Objetos de Carácter Educativo, Científico Cultural. Número de Ley: 17046. Fecha de entrada en vigor: 20/07/1999.
- Convención Para la Protección de los Bienes Culturales en Caso De Conflicto Armado. Número de Ley: 17095. Fecha de entrada en vigor para Uruguay (sólo Multilaterales): 24/12/1999.
- Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Número de Ley: 18.068. Fecha de entrada en vigor para Uruguay (sólo Multilaterales): 18/04/2007.
- Memorándum De Entendimiento Entre Uruguay y Unesco Sobre Software Libre. Fecha de entrada en vigor: 12/09/2013 (no hay Ley ya que por ser un Memorándum no exige Ley).

Unesco/ especiales:

- Estatutos del Centro Internacional de Estudios Para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Iccrom). Número de Ley: 17381. Fecha de entrada en vigor: 09/03/2002.

En total son trece documentos multilaterales en vigor en Uruguay relativos a la cultura; sin contar los 184 convenios o acuerdos de carácter bilateral firmados con países de diversos continentes (2017, Documento del Grupo de Trabajo por una Ley Nacional de Cultura, cedido por sus integrantes)

Amplio, “como nunca antes ocurrió” (p. 300). Entre las iniciativas más sustantivas, el autor apunta:

La convocatoria formal a la IV Asamblea Nacional de la Cultura realizada por el presidente de la República en persona en el día de su asunción; la ley sobre incentivos fiscales para empresas privadas que apoyaran la actividad esencialmente artística; la aprobación de la ley de cine y audiovisual, además de la conformación del clúster de ese sector; la ratificación de las últimas convenciones de la UNESCO (...) o la creación por decreto de una instancia de coordinación entre los ministerios de Educación y Cultura, de Turismo y Deportes y de Relaciones Exteriores (2011: 300).

A estas políticas añade los avances en la elaboración de indicadores culturales y las cuentas satélite para la cultura. Carámbula destaca asimismo el Plan Ceibal, un programa nacional de gran alcance dedicado a garantizar la inclusión digital de niños y niñas en edad escolar (que ya tuvo su extensión al ámbito de la educación secundaria y a los docentes), y que si bien no suele contarse en el listado de cultura, “es y será base de una innegable transformación cultural” (ibíd.). Este programa celebró sus 10 años de existencia en el 2017 y generó profundas transformaciones a favor de la equidad educativa y digital. Así, los dispositivos entregados sumaron 797 mil en 2016 y el 100% de los centros educativos cuenta hoy con conectividad wifi, entre otros logros alcanzados.

El trabajo desde la perspectiva de los derechos culturales, la democratización en el acceso a la producción y consumo de bienes y servicios culturales, y el énfasis en la descentralización de la cultura, llevaron al desarrollo de políticas focalizadas en sectores marginados y tradicionalmente excluidos. Según destaca Klein, la cooperación internacional fue protagonista, a través de distintos programas de apoyo y cooperación, en este enclave histórico. Así es que desde inicios del año 2009 se desarrolló el Programa Conjunto (PC) “Fortalecimiento de las Industrias Culturales y mejora de accesibilidad a los bienes y servicios culturales de Uruguay” (fondos PNUD ESPAÑA para el logro de los Objetivos del Milenio, 2008), en el que participaron diversas agencias internacionales (PNUD, UNFPA, UNIFEM, UNESCO y ONUDI).

Acompañando a las políticas de democracia cultural, el eje de la descentralización ha sido una línea de trabajo prioritaria en la agenda del MEC. Recordemos que más de la mitad de la población uruguaya reside en la capital del país, y según datos del censo nacional del 2011, el 95% de su población es considerada población urbana y apenas un 5% habita en zonas rurales.

Los servicios culturales se encuentran centralizados en Montevideo y exhiben desigualdades muy profundas en relación a la oferta, consumo e infraestructura, en comparación con el resto del país (Klein, 2015).¹⁴ Esta relación desigual ha marcado la agenda política tanto de la DNC como del MEC central. Entre las iniciativas que aspiran a la descentralización y desconcentración geográfica de la oferta y la producción cultural encontramos a los Fondos Concursables para la Cultura y de Infraestructura de la DNC, aunque sin duda la política cultural más visible de descentralización cultural es Centros MEC. Tal como refiere Castelli (2017), esta política se constituyó en el principal esfuerzo de descentralización cultural del primer gobierno de izquierda de Uruguay (2005-2010) y se sostiene hasta el día de hoy. Se trata de una política que se concentra en el interior del país:

No es menor que explícitamente se haya excluido a la Capital como enclave donde instalar Centros; no obstante, funciona como núcleo logístico y administrativo, puesto que el equipo de Dirección de Centros MEC está localizado allí (Castelli 2017: 2).

Desde su inicio en el 2007 hasta la actualidad, este programa alcanzó a instalar 127 centros en distintos puntos del país. Los centros se dedican a promover la alfabetización digital (a través de un convenio con ANTEL) y despliegan una serie de iniciativas educativas y culturales (talleres, capacitaciones, entre otros) diferenciadas según los intereses, capacidades y demandas de las distintas localidades. Según destacó quien fuera su director hasta el 2015, Roberto Elissalde, “en 36 localidades del país Centros MEC fue la cuarta institución del Estado en instalarse” (Elissalde, 2015: 9), lo precedieron la escuela primaria, la policía y el correo. Al respecto, y siguiendo a Castelli, en las primeras configuraciones del territorio rural y sus pobladores fueron clave las instituciones de control y de educación, mientras que “un nuevo oleaje estatal que toma como emblema los derechos culturales parece ser una de las marcas distintiva de los tiempos actuales” (2017: 7).

Por su parte, la Dirección Nacional de Cultura ha trabajado en los últimos años en la concreción de un Plan Nacional de Cultura, para lo que se realizaron reuniones y asambleas entre referentes de los distintos niveles de gobierno en todo el país, el sector artístico y las organizaciones no gubernamentales.

¹⁴ La cantidad y variedad de políticas culturales desplegadas por la Intendencia de Montevideo a través de su Departamento de Cultura también son un factor para entender las diferencias y desigualdades (Klein, 2015; de Torres, 2009).

Si bien el MEC es el organismo que detenta una mayor jerarquía a nivel nacional, su injerencia es muy desigual en el territorio nacional. Esto está vinculado con el desarrollo heterogéneo y con multiplicidad de variantes que ha tenido cada uno de los 19 departamentos que componen el país. Cada departamento tiene jerarquizada institucionalmente la cultura de maneras disimiles. En ocasiones, cultura aparece como una división dentro de direcciones como “desarrollo social” o “turismo y deporte”; en otras se comporta como un departamento de mayor jerarquía, o una subsecretaría. De esta manera:

Es común encontrar incompatibilidades orgánico administrativas (...) entre una o más direcciones de cultura departamentales y la Dirección Nacional de Cultura para desarrollar políticas que aquellas consideran importantes, pero sobre las cuales la DNC no tiene injerencia, o que no son de su responsabilidad funcional. (Carámbula, 2011: 303).

3.2. El área Ciudadanía Cultural de la Dirección Nacional de Cultura: relatos de los trabajadores

El área Ciudadanía Cultural congrega un conjunto de políticas —en forma de programas y proyectos— destinadas a garantizar los derechos culturales de poblaciones vulneradas. Me ocuparé de describir brevemente al área, al tiempo que realizaré historización que tomará como base principal los relatos de los actores, a fin de evidenciar algunos núcleos conflictivos que se abordarán a continuación.

La Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) se conforma como unidad ejecutora hacia el año 2007, bajo la dirección de Luis Mardones, en lo que es el primer período de gobierno del Frente Amplio (2005-2010). A fines del 2008 la dirección es asumida por Hugo Achugar, quien ocupa el cargo hasta el 2015 (dos períodos de gobierno). En el tercer período de gobierno del Frente Amplio la dirección estará a cargo de Sergio Mautone.

Hacia el año 2009 se crea por resolución interna el área Ciudadanía Cultural, integrada por programas como: Usinas culturales, Fábricas, Urbano, Programa de Inclusión Sociocultural, Un pueblo al Solís, entre otros. Estas iniciativas tienen en común la intención de promover el acceso al disfrute, el consumo y la producción de bienes y servicios culturales, entre aquellos sectores de la población caracterizados como vulnerables, históricamente excluidos de los derechos culturales. En ese sentido, existe un esfuerzo institucional por introducir la idea de que “las políticas públicas en cultura

no pueden ser solamente para los artistas, ni para los sectores o clases medias; normalmente la población objetivo de las actividades artístico-culturales en el país” (*Informe de gestión Mec 2010-2014*). En este período (2009-2010) podemos observar el crecimiento de las iniciativas que trabajan con la idea de derechos culturales y democracia cultural a nivel de la institucionalidad. Es pertinente recordar que la definición de los derechos culturales resulta ambigua. Esto se vincula con al menos dos fenómenos que están conectados. Por un lado, no está claro cuál es toda la variedad incluida en el término cultura y, por otro, no es sencillo “conciliar la aplicabilidad universal con el relativismo cultural” (Yúdice, 2002: 22). Asimismo, se trata de derechos no justiciables.

Programas integrantes del área Ciudadanía y diversidad cultural (al 2017)



Elaboración propia en base a la información disponible en mec.gub.uy

3.2.1. La figura de Achugar: “heterodoxia y herejía”

Entre los años 2007 y 2009 la Dirección Nacional de Cultura atraviesa un proceso de crecimiento institucional. El informe de gestión 2005-2009 señala que: “En este proceso de transformación pasa de tener tan solo 1 proyecto en ejecución durante el año 2005 a desarrollar más de 40 programas y proyectos en la actualidad” (DNC, 2009: 1). El cuadro de evolución presupuestal de ese momento muestra lo siguiente:

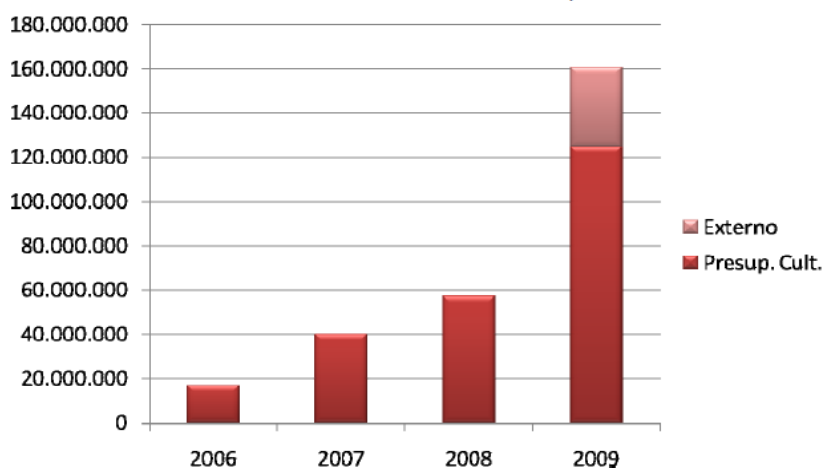
La evolución de su presupuesto general fue la siguiente:

año 2006 - \$ 16.724.411

año 2007 - \$ 39.832.000

año 2008 - \$ 57:251.120

año 2009- \$160:340.647- (35.573.228 son aportes de terceros ejecutados por la Dirección Nacional de Cultura mediante acuerdos y convenios internacionales)



Fuente: Extraído de informe de gestión DNC 2005-2009

Ciudadanía Cultural aparece en este informe caracterizada como un área creada “por Resolución Ministerial, nucleando a los programas de Cultura e Inclusión Social y los proyectos de Animación, formación y capacitación en el Interior del País” (ibídem.) y con un presupuesto asignado de 20.263.000 pesos uruguayos.¹⁵

Podemos pensar que existen continuidades y rupturas que se visualizan en las distintas gestiones de la DNC. Achugar señalaba:

Continúo varias de las líneas que había abierto Mardones, reordeno algunas y creo otras. En lo que tiene que ver con lo que él llamaba Inclusión Social, en el 2009 yo genero, por una resolución, porque antes no existía como resolución, se estaba dando de hecho, yo creo el programa de Usinas culturales, después creamos el centro Urbano, y con todo eso se crea en el 2009 el área de Ciudadanía Cultural, que para mí es un concepto muy fuerte (Achugar, entrevista personal, 26/7/17).

¹⁵ 644.160 dólares.

En su visión, la creación de esta área significa un cambio en la concepción de las políticas públicas en cultura. Así lo explica en una nota con el periódico *La diaria*:

-¿Qué cosas han cambiado desde que ingresaste hasta ahora?
-(...) en 2009 cuando creamos el Área de Ciudadanía Cultural, (...) introdujimos en las políticas públicas del Estado la noción de ciudadanía cultural y de derechos culturales, haciendo que una política pública en cultura no fuera sólo para artistas o para un sector específico, sino para todos. Existía un sector de la ciudadanía que estaba invisibilizado: los reclusos, los pacientes de centros psiquiátricos, los soldados. Ahora tenemos Usinas Culturales en cárceles, además de talleres en centros psiquiátricos; contamos con trabajos en conjunto con ASSE [Administración de los Servicios de Salud del Estado] y el Ministerio de Salud Pública, como son los *Coloquios de arte, cultura y salud mental*. Creo que es un cambio en la concepción de las políticas públicas. (*La diaria*, 26/9/2014)

Según Achugar, una de las ideas-fuerza que impulsa su gestión es que “el Estado no tiene una estética. Tiene que ser garante para que todo el mundo se pueda desarrollar y expresarse” (Entrevista personal, 26/7/17).

La figura de Hugo Achugar es relevante para entender cómo se cristalizan, en el Uruguay de la primera década del siglo XXI, una serie de sentidos acerca de lo que debe hacer el Estado en materia cultural. Cabe recordar, como apuntamos en el primer capítulo, que Achugar es un intelectual, un pensador de la cultura, con una vasta trayectoria académica y docente. Una persona que ha investigado y producido desde la academia durante varias décadas en torno a la cultura, la identidad, subalternidad, memoria y nación, entre otros, reconocido nacional e internacionalmente en el ámbito de la producción teórica latinoamericana.

Si bien nociones ampliadas de cultura (no restringidas a la gestión de las “bellas artes” o el patrimonio) se instalaron en la producción académica desde hace varias décadas, la traducción del plano teórico a la gestión pública y la implementación de políticas concretas es sumamente compleja. Así como existe un problema metodológico en la investigación de las políticas culturales como campo cotidiano de trabajo en donde tienen lugar una gran variedad de prácticas, lo cual no es equivalente a analizar la política cultural como un conjunto de conceptos y teorías, cuando se intenta traducir nociones académicas a la gestión pública sucede algo similar. Aquí también es válida la apreciación de Ochoa (2003) cuando señala las distancias entre abordar lo político de los textos a nivel exclusivo de lo simbólico, esto es, “como luchas descorporeizadas

sobre significados y representaciones —lo que hacemos frecuentemente como académicos— y abordarlo en el trabajo en políticas culturales”. (2003: 30). En este sentido, no está claro que haya un acuerdo entre las distintas direcciones políticas, aun dentro del mismo partido de gobierno. Por ejemplo, Luis Mardones —el primer director nacional de cultura del FA— señalaba en una entrevista que para estar al frente de la DNC es imprescindible construir una noción operativa de cultura, que permita identificar cuál es el terreno de las acciones públicas de ese organismo. La noción antropológica de cultura, señala Mardones, puede ser peligrosa, ya que debido a su amplitud se torna inabarcable y muy fácilmente termina siendo un pretexto para la inacción (2011: 89). Para Mardones, la DNC debe ser explícita y clara respecto de los límites de su actuación, dentro del vasto territorio de la cultura: “me voy a ocupar de algunas cosas (...) las artes, las tradiciones, el patrimonio y el pensamiento” (ibíd.).

Por su parte, las declaraciones públicas de Achugar al momento de asumir el cargo de director nacional desataron una serie de polémicas y acaloradas discusiones en una sociedad caracterizada por un “sistema clasista” y una “inercia generalizada”, según sus palabras en la entrevista personal. De acuerdo a su visión, la inercia no es una característica exclusiva de algunos sectores sociales, ni del sistema político, sino que también tiene su reflejo en ámbitos académicos, manifestándose como una resistencia a lo que se percibe como “ideas importadas”. Según contaba Achugar:

En 1990 y algo yo planteo en la facultad de Humanidades, con (Gerardo) Caetano, crear un espacio de investigación de la historia de las culturas en Uruguay. Antropología se eriza toda, dice “no, quienes podemos estudiar la cultura somos nosotros los antropólogos”. Y se tranca. Y en 1986 planteo en Letras que cambie el programa... Hay uno que me dice: ¿qué querés vos, estudiar Mallarmé con la murga? Sí, es exactamente lo que quiero. Quiero introducir una materia que se ocupe de las culturas populares, y me dicen “pero eso son locuras que tu traes desde Estados Unidos”, se me percibe como un agente disruptor de lo que son las disciplinas sagradas y de lo que es el canon...soy la heterodoxia y la herejía (Entrevista personal, 26/7/17).

Es recién hacia el 2013 que la Universidad de la República inaugura un Diploma en Gestión Cultural, en donde se incorporan miradas provenientes de las investigaciones en culturas populares y la sociología de la cultura. Según la extendida fórmula de Raymond Williams (1980), algunas de estas tensiones pueden ser leídas como el conflicto entre formas dominantes, residuales o emergentes, que conviven en los derroteros de la reflexión sobre políticas culturales en la sociedad uruguaya.

El caso del reportaje a Achugar aparecido en el Semanario *Voces del Frente* —uno de los órganos de prensa más relevantes del Frente Amplio— apenas se hizo pública la noticia de su designación como director nacional (octubre del 2008), es un ejemplo que ayuda a ilustrar estos conflictos. Las declaraciones de Achugar sobre la cumbia villera fueron motivo de un debate que luego recogieron otros medios y que involucró a varias figuras de relevancia en el campo intelectual uruguayo. En ese momento, la tapa del semanario mostraba lo siguiente:



Fuente: Semanario Voces, 2008

En el interior del Semanario podía verse, como título de la nota, esta expresión:



¿Escuchás cumbia villera?

No te digo que sea un fanático ni sea un experto. Lo escucho cuando trabajo y me sirve de cortina.

En mi último libro de poemas hay un epígrafe de "Los Pibes Chorros".

¿Estás hablando en serio?

¿No me cree?

No le encuentro lo productivo, ni la gracia.

Tengo Ana Moffo cantando la Traviatta, aria de zarzuela por Monserrat, Café Tacuba, tango, Los Pibes Chorros, Jaime Roos. (Prende su laptop y nos hace escuchar la Colorada de Los Pibes Chorros)

¿Bailas cumbia? Ya te veo en el Interbailable una noche de estas.

No tengo ningún problema. Mi mujer no me permite escucharlo en casa, lo escucho yo solo. A mi hijo no le gusta.

Esta postura tuya muestra una apertura mental muy grande.

Esto no quiere decir que vaya a hacer una política cultural para poner cumbia villera en las escuelas, pero tampoco La Traviatta. Esto es mi vida privada y yo tengo derecho en mi vida privada a hacer lo que quiera. No tengo que imponerme a vos ni Jaime Roos, ni Benedetti ni Paul Auster, yo en mi casa, en mi vida, hago lo que quiero.

A raíz del reportaje, sumado a la iniciativa del MEC de impulsar talleres en torno a este género musical, hubo un debate en donde emergieron —por lo menos— dos posturas contrapuestas. A la posición de Achugar se le opusieron las declaraciones de Federico García Vigil, ex director de la filarmónica de Montevideo, que se refería a la cumbia villera como “una basura” que se consume como la “pasta base” a la vez que caracterizaba los cursos de cumbia villera del Ministerio de Educación y Cultura como “testimonio de la decadencia fenomenal que estamos viviendo”. (*El Observador*, 11/4/2011).

Las declaraciones de García Vigil contaron con el respaldo de un sector de la sociedad, y sedimentan una serie de sentidos acerca de las vinculaciones

entre la cultura en el registro estético y la cultura en el registro cotidiano, ambos conectados con la política cultural, como apuntara Miller (2004: 11). García Vigil no solo valora una expresión musical (la cumbia villera, en este caso) como “basura”, atribuyéndole “el mal gusto y la cursilería” sino que da un paso más allá homologándola con “consumo de pasta base”, “decadencia” “libertinaje”, expresiones que refieren no ya a un juicio de valor o apreciación estética de determinado producto cultural sino a una valorización en términos morales tanto de la producción como de sus consumidores. En ese sentido, reactualiza la dicotomía civilización y barbarie y los sentidos que la Cultura con mayúsculas puede tener en ella.

3.2.2. Una bandera clara con un mástil difuso

Hay un acuerdo entre los trabajadores entrevistados en que la “bandera” de Achugar era la idea de democracia cultural: “Las Usinas fueron la bandera de Achugar, su creación, para Usinas en ese momento había. Y se resolvía. Había recursos, había decisión en cuanto a los recursos” (Ana Clara, Usina Paysandú, entrevista personal, 12/5/17); “La visión de ese momento era generar ciudadanía, inclusión, trabajar con poblaciones vulnerables, el lema de Hugo era *cultura para todos*” (Verónica, Fábricas de la cultura, entrevista personal, 20/7/17).

Según el relato de trabajadores del área que ingresaron en ese momento, había una “gran efervescencia, era el primer gobierno de izquierda, hubo muchos llamados, muchas cosas nuevas”, en el 2008 “viene Hugo con toda esa energía de hacer cosas para la ciudadanía cultural, para el acceso, para la producción. Y ahí crea algo que se llama Usinas, que nadie entendía qué era” (Javier, Usinas, entrevista personal, 17/7/17).

En este marco, el concepto de democracia cultural y el conjunto de programas que se agrupan en el área Ciudadanía Cultural cobran una relevancia cada vez mayor tanto en lo que hace a las comunicaciones oficiales (visible por ejemplo en la progresión de esta noción a través de los informes de gestión del MEC del 2007 al 2015), como a crecimiento presupuestal¹⁶ (la inversión en infraestructura y tecnología para Usinas culturales es un ejemplo). Al mismo tiempo, se puede ver que estos sentidos encuentran una gran correspondencia en el ámbito de la cooperación internacional, a través de organismos como Unesco y programas de cooperación española: “Ellos (la gestión anterior) acababan de conseguir respaldo económico de la Unesco, para los objetivos del milenio, yo aproveché eso para crear las Usinas”; dice Achugar en la entrevista personal. La financiación recibida por parte de programas de cooperación internacional también jugó un rol central en el crecimiento de las Fábricas:

Después apareció una ONU en nuestras vidas y nos financió cuatro o cinco fábricas más. Después tuvimos la suerte de que apareciera *Viví Cultura*,¹⁷ que fuimos un piloto

¹⁶ En este punto cabe decir que existe una gran dificultad para acceder a datos cuantitativos y cualitativos de las gestiones de la DNC. Por un lado esto se debe a un problema estructural: la Dirección carece de un organigrama, desde su creación hasta nuestros días, lo que impide visualizar un presupuesto asignado por áreas. Por otra parte, no existe una unidad de evaluación como en otros organismos públicos, y tanto las evaluaciones como la manera de organizar la información por parte de los distintos programas es sumamente dispersa, flexible, en algunos casos inexistente, y está ligada al criterio personal de quienes se encargan de desarrollarlos. Estos problemas y sus distintas implicancias serán retomados.

¹⁷ Programa de cooperación española viabilizado a través de la AECID

para Latinoamérica, y ahí nos financió y ahí fue realmente cuando crecimos. Porque teníamos dinero. Porque necesitas dinero, docentes, maquinaria, insumos, materiales. La aparición de *Viví Cultura* fue realmente importante para toda la DNC (Verónica, entrevista personal, 20/7/17).

Otro actor relevante para entender el crecimiento y la configuración de estos programas en estos primeros años es el Ministerio de Desarrollo Social, que aportaba partidas económicas y recursos técnicos a través de convenios que se inician en la gestión de Mardones:

En su momento (2007) se llamaba *cultura e inclusión social*, y estaba financiado por el MIDES. Nos pasaban creo que era poca plata, 2 millones, después 6. Recién comenzaba, estaba en pañales. Y el MIDES ponía el dinero y nosotros ejecutábamos el trabajo (Verónica, entrevista personal, 20/7/17).

Lo que era aquella época...ahora el Mides ya tiene una dirección de programas socioculturales. El Mides pasaba una plata para que Leonardo (director del área) desarrollara talleres (Javier, entrevista personal, 17/7/17).

Interesa destacar aquí la caracterización que hacen Javier y Verónica acerca de la implementación de estas políticas. Ambos describen el crecimiento de estas políticas vinculándolo a agentes externos que “llegan a nuestras vidas” (ONU), “desembarcan” (cultura e inclusión social, Mardones), “pasan plata” (MIDES) para el desarrollo de talleres.

La cooperación internacional aparece en los relatos de todos los trabajadores del área como un actor clave para explicar su crecimiento. Podemos observar que existe un diálogo entre el paradigma de las políticas culturales que los actores internacionales promueven y el impulso que estas cobran en Uruguay. Como dijimos, a nivel nacional las políticas culturales de Ciudadanía también se presentan en articulación con otras, especialmente sociales. Esto se explica porque focalizan en sectores sociales que son la “población objetivo” de diversas políticas públicas. Así, el MIDES es uno de los principales interlocutores, pero también organismos de Salud Pública (para el caso de programas que funcionan en hospitales psiquiátricos, por ejemplo), el Instituto Nacional de Rehabilitación (para aquellos que funcionan en cárceles), la Junta Nacional de Drogas, entre otros. Si bien este diálogo entre organismos se presenta públicamente bajo la forma de una cooperación y un esfuerzo conjunto, no ha estado exento de tensiones y disputas. Algunas de ellas responden a internas y peleas entre las autoridades a cargo de

uno y otro organismo, pero también resultan ilustrativas de las tensiones producidas en el encuentro de las políticas sociales con las políticas culturales. Volveremos a este punto más adelante.

Existe consenso acerca de que “cultura para todos” era uno de los lemas más visibles de la gestión de este primer período, si bien no es posible encontrar un acuerdo al respecto de cómo se implementaron en la práctica estas nociones. No son pocos los entrevistados que se manifiestan muy críticos en relación a la implementación y sus condiciones. Por ejemplo:

Achugar se dedicó a cortar cintas, abrió un montón de cosas, que precioso todo pero fue eso. Después no se pudo sostener...la dirección, no había gente, la gente que había estaba sostenida en base a contratos chatarra. (...) en los discursos sí mañana los analizás vas a ver muchas palabras bonitas...porque obvio es divino decir que la DNC apoya una Usina en el principal hospital psiquiátrico del Uruguay. Pero después vayamos a ver cómo funciona esa Usina, vayamos a ver en qué condiciones se creó...un montón de cosas. En lo nominal está buenísimo...pero no sé hasta qué punto es real (Laura, área Ciudadanía Cultural, entrevista personal, 25/7/17).

Además del desajuste percibido entre el diseño y su implementación, emerge en esta intervención, bajo la marca *de la obviada*, una serie de sentidos asociados a lo que es bueno promover en materia cultural. Estas “palabras bonitas” que aparecen en el plano de lo discursivo, indican para la entrevistada que es “divino” que la DNC trabaje en el principal hospital psiquiátrico del Uruguay.

3.2.3. No sabemos cuándo ni por qué

En la gestión de Sergio Mautone (2015 a la actualidad) esta área atraviesa una serie de cambios que la afectan hasta el día de hoy, en donde no existe claridad acerca de su proyección y su continuidad parece verse amenazada. Según los relatos de varios trabajadores, se está evaluando la posibilidad de pasar estas políticas al ámbito del MIDES, con lo que se invertiría la situación descrita en el nacimiento del área, cuando el MIDES aportaba dinero para el desarrollo de estos programas.

Sergio Mautone llega a la DNC en el tercer gobierno del Frente Amplio. Según sus palabras, la oferta de ocupar el cargo de dirección llega de manera imprevista, en la voz de Luis Mardones (*Voces del Frente*, 24/8/2016). La figura de Mautone está asociada a su desempeño como presidente del SUA (Sociedad uruguaya de actores), que ejerció durante varios años hasta ser convocado como director nacional de cultura en el 2015.

Su trayectoria como actor independiente y su extendida labor en el ámbito gremial se articulan con las prioridades de su gestión y con el perfil de esta nueva dirección. En sucesivas apariciones públicas, se puede ver la insistencia y la preocupación manifiesta por regularizar y formalizar las condiciones de los trabajadores de la DNC, que presentaban un nivel muy alto de irregularidades.¹⁸

Según lo expresado por la mayoría de los trabajadores entrevistados en cuanto al área Ciudadanía Cultural y las políticas que se habían impulsado en torno a “democracia cultural” y “cultura para todos” en la gestión anterior, estas dejaron de ser una prioridad, para dar lugar a otras, entre las que destacan las iniciativas de descentralización, en el interior del país, y la concreción de un Plan Nacional de Cultura, además del ya mencionado proceso de formalización contractual al interior de la DNC.

El área Ciudadanía Cultural atraviesa, entonces, una serie de cambios en este período. Hubo intentos de fusionar dos áreas de trabajo (Ciudadanía con Territorio), algunos programas desaparecieron (por ejemplo el programa de inclusión sociocultural) y otros se implementan por primera vez. Entre ellos destaca el programa Puntos de Cultura que, como vimos, tiene sus versiones en varios países latinoamericanos (Brasil, Argentina, Perú, Costa Rica), y que fue impulsado por primera vez hacia el año 2004 en Brasil con la gestión de Gilberto Gil como ministro de cultura. Este es un programa que concibe a los colectivos y organizaciones comunitarias como productores de cultura, y moviliza apoyos logísticos y financieros para la promoción de la diversidad cultural viva y organizada en la sociedad civil. Como mencionamos en la introducción, en Latinoamérica existe un movimiento social que bajo el lema de la Cultura Viva Comunitaria agrupa colectivos y organizaciones productoras de cultura en sus territorios, que en su mayoría buscan generar procesos políticos de transformación social a través de iniciativas de organización popular autogestiva e independiente. Este movimiento ha presionado a los Estados y ha logrado efectivizar programas y

¹⁸ Buena parte del sistema de contrataciones a docentes, artistas y mediadores culturales se sostuvo en base a contratos llamados “cachet artísticos”, caracterizados por el sindicato de la DNC como “contratos chatarra” o “contratos basura”, que consistían en el pago por una actuación e intervención puntual, destinados originalmente a pagar por espectáculos, pero utilizados para sostener tareas con una clara relación de dependencia. Estos contratos son sumamente irregulares, no contemplan los aportes por parte del empleador, la continuidad en el tiempo, etcétera. En ese sentido, el crecimiento de la DNC “de hecho” en cuanto a la expansión de programas, políticas e iniciativas diversas, se vio afectada por un gran déficit “de derecho”, por la falta de una estructura administrativa que pudiera sostener ese crecimiento en las condiciones laborales adecuadas, lo cual fue motor de innumerables conflictos en el ámbito de la DNC durante por lo menos diez años.

normativas de visibilización, reconocimiento y apoyos financieros. Sin embargo, si bien en Uruguay existe una red de cultura viva comunitaria, para quienes están involucrados en el diseño e implementación del programa, el factor que explica su existencia en Uruguay responde a los organismos de cooperación internacional, que en los últimos años se han hecho eco de esta forma de entender las políticas culturales. Específicamente, el programa Ibercultura viva, al que Uruguay adhirió en el 2014 junto con otros diez países, es el que ha marcado la impronta y la agenda de la implementación de los Puntos de Cultura en el país.

Hacia fines del año 2017 el área Ciudadanía Cultural se presenta públicamente integrada por los programas: Fábricas, Fiestas tradicionales, Urbano, Usinas Culturales, Puntos de Cultura y Un pueblo al Solís (mec.gub.uy). Desde el 2015 hasta el 2017 “desaparecieron” varias políticas que formaban parte del área. Las explicaciones que tienen los trabajadores, desde distintos roles, vinculan estos cambios con las consecuencias del proceso de regularización de las contrataciones que tuvo lugar a principios de la gestión de Mautone. Sin embargo, cabe destacar que en general, en el grupo de trabajadores implicados en estas políticas, incluidos los coordinadores de los programas, todos estos cambios se viven desde el desconocimiento, la incertidumbre y la falta de explicaciones por parte de la dirección, lo que a su vez abre lugar a una serie de especulaciones y teorías.

Cuando se les pide que describan el área en la que están insertos, aparecen expresiones como: “un área que está en transformación”, “un área en movimiento”, “me estoy enterando ahora que se llama Ciudadanía y Diversidad”, “no termino de saber si está existiendo el área de Ciudadanía y Territorio. Creo que a la cárcel también se dejó de ir, que antes se iba”, “creo que tiene el “multicultural” en algún lado el nombre”.

En la visión de Pedro, trabajador social del programa Urbano:

En un momento se disgregó el área, no sé cómo decirlo, (...) se desarmó digamos. Tampoco nunca tuvo una estructura muy fuerte como área, sino que era más la sumatoria de algunos proyectos, y ahora se creó el área Ciudadanía y Territorio. Nosotros no sabemos quién le cambió el nombre al área, por ejemplo. Ni cuándo, ni por qué. Esos fundamentos van apareciendo después y a medias, (...) no hay una línea fuerte, si se quiere, y eso se refleja también en el organigrama, la estructura de la dirección nacional de cultura que no refleja lo que son las líneas de trabajo, programas y proyectos que no están reconocidos ni plasmados en ninguna cuestión formal (...) que ligue un presupuesto o cargos, demás, a esos programas. (Pedro, entrevista personal, 17/8/17)

La reflexión de Pedro nos permite pensar en la influencia que aún sigue ejerciendo la forma en que fue creada el área en su desarrollo posterior. Si bien existía una idea que vinculaba a ciertos programas con énfasis en lo sociocultural y la inclusión social, al parecer lo que primó fue generar un área que abarcara a programas que ya existían y funcionaban con independencia, generando herramientas conceptuales para agruparlos, que no se tradujeron en el fortalecimiento de la estructura del área ni en prácticas de sinergia sistemática entre los programas. “Islas”, “intentos aislados” o “sumatoria de varios proyectos”, son expresiones que se reiteran en las caracterizaciones que hacen los trabajadores.

Para Santiago, coordinador del programa Urbano, la disolución de muchas iniciativas estuvo ligada al proceso de regularización de los contratos:

Toda el área talleres, que eran un montón de talleres, el PISC se llamaba (el programa de inclusión sociocultural) que daba talleres en las cárceles, en los hospitales psiquiátricos, un montón de lugares, dejó de existir, porque no hubo más presupuesto para eso. Porque toda esa plata, todo eso se bancaba con contratos artísticos. Los contratos artísticos son contratos que originalmente están destinados a pagar los artistas por espectáculos, sin embargo se los pagaban a docentes. En la era de Sergio Mautone, se decidió que no se iba a pagar más contratos artísticos, lo cual está muy bien, pero no se consiguió horas docentes para pagarle a los docentes. (...) Mucha gente que se quedó sin trabajo y se achicó mucho (Entrevista personal, 14/7/17)

Existe, entonces, desconocimiento, falta de información y desconcierto por parte de los trabajadores respecto a las transformaciones que atravesó el área, lo cual se ve incrementado por la escasez de evaluaciones sistemáticas y de instancias comunes entre los programas que están nucleados en ella. Respecto a programas que tienen infraestructura y recursos humanos en varios territorios (tanto del interior del país como de Montevideo), como Fábricas o Usinas, los entrevistados refieren a la ausencia de encuentros entre los técnicos de las distintas localidades, que llevan adelante sus tareas de manera solitaria y aislada.

3.3. Entre la autonomía y la deriva

Si vemos con detenimiento las percepciones de los trabajadores podemos identificar ciertos núcleos de problemas y tensiones que hacen a la implementación de estas políticas en este contexto institucional. Al momento de describir el programa del que forman parte aparece de manera recurrente una tensión entre dos polos: la autonomía y la precariedad (o la deriva). Esta percepción se traduce en la idea de que estas políticas funcionan como islas que no articulan entre sí ni están enmarcadas en líneas políticas ni proyectos claros, lo cual genera, por un lado, un profundo sentido de la incertidumbre y una sensación de precariedad generalizada, y por el otro, habilita un margen importante para el desarrollo autónomo de los equipos y personas a cargo de los programas.

Se trata de una autonomía que algunos atribuyen al desinterés, al desconocimiento, la incapacidad o a la falta de visión política de quienes ocupan cargos de dirección y otros a la precariedad de las contrataciones laborales. Esta doble cara, decíamos, se percibe por un lado como vulnerabilidad en cuanto a la sostenibilidad y proyección en el tiempo, a la vez que desorientación acerca de los lineamientos de trabajo que quedan sujetos a las voluntades y criterios de individuos: “Depende mucho del área, de la gente que esté ahí, y eso es una macana, porque si tenés gente copada que encara funciona...y sino queda a la deriva” (Marina, trabajadora del área, entrevista personal, 25/7/17).

Sin embargo, esa “autonomía tensa” (Pais Andrade, 2008), no planificada, si se quiere —es decir, atribuida a la carencia y a una serie de fallas— puede llegar a representarse con un signo positivo en el desarrollo de un programa: “No sé, siento que a veces capaz que el Director de Cultura no tiene muy claro qué es lo que hacemos, no le importa mucho y que de hecho nuestro crecimiento está dado por la autonomía que tenemos porque ni pinchamos ni cortamos...” (Ricardo, Urbano, entrevista personal, 15/9/17).

Por su parte, la frágil estructura y la ausencia de un organigrama en la Dirección de Cultura genera las condiciones para “una flexibilización de absolutamente todo” (Marina, entrevista personal, 25/7/17). Según comenta Laura:

En realidad esto es más complejo, el Ministerio de Educación y Cultura es el ministerio más complejo del Uruguay. (...) Donde lo que es la tabla salarial... todo es dispar entre una cosa y la otra y dentro de todo eso la Dirección de Cultura es la más nueva de las direcciones, que no tiene organigrama. (Entrevista personal, 25/7/17).

En síntesis, la autonomía y el amplio margen de acción al que refieren casi todos los entrevistados se presenta muchas veces como un efecto de la precariedad o el voluntarismo (Infantino, 2011).

Existen desajustes que son vivenciados por los actores como fracturas o contradicciones a las que se enfrentan en la práctica diaria. Por un lado, el trabajo cotidiano en las políticas culturales de ciudadanía aparece valorado como “improvisado” “falto de direccionalidad”, “carente de evaluación”, frente a un “deber ser” de estas políticas: deberían estar articuladas, coordinadas, direccionadas, deberían ser evaluadas, tener objetivos claros que las enmarquen, ser transversales y trascender a las autoridades de turno. Este último conjunto de elementos, constituye, en líneas generales, la concepción de la política cultural “ideal” que tienen estos trabajadores.

Evidentemente podemos pensar que esto no es característica exclusiva de las políticas culturales ni de la DNC, sino un fenómeno extendido en la gestión pública. Sin embargo, su recurrencia en las entrevistas hace que sea un elemento a tener en cuenta para pensar cómo se articula con la configuración concreta y situada de este conjunto de políticas en el Uruguay. Además, debemos considerar las características específicas que adopta este fenómeno en el ámbito de la cultura y el arte.

Las particularidades del campo artístico juegan un rol importante para comprender las posibilidades de las políticas culturales, teniendo en cuenta que ideas como libertad y autonomía muchas veces son la base de la resistencia a un conjunto de políticas que se perciben como amenazas y controles (Canclini, 1987: 14). Los debates suscitados en torno a la regulación legal del trabajo de los artistas son ejemplo de ello. Como apunta Klein (2011), el campo cultural está sujeto a vigilancia permanente de distintos actores, a diferencia de otros campos de acción, principalmente ante el riesgo de imponer modelos sobre la creación artístico cultural e influir sobre la libertad de expresión.

Uruguay es un caso interesante para pensar la tensión entre la autonomía y la intervención estatal. Si por un lado parece primar una cultura que sobredimensiona el papel del Estado, y se traduce en una expectativa social generalizada —para algunos desmedida— en la interpelación al Estado como un actor que debe resolver, proteger y reconocerlo todo, por otro lado esto cobra un matiz distinto en el ámbito de la cultura, que ha sido históricamente relegada. “La cultura no tuvo otro camino que sobrevivir por autogestión con compromiso muy fuerte, frente a un desamparo grande” (Mardones,

2011: 87). Las expectativas y representaciones que los actores sociales tienen en relación al Estado en materia cultural parecen gestarse entre ambos extremos.

En el ámbito de los trabajadores de Ciudadanía Cultural, es posible visualizar una idea del Estado como una entidad coherente —ligada a la implementación de grandes líneas políticas— y se experimenta un desajuste importante entre esta expectativa y la realidad cotidiana del trabajo.

Varios entrevistados refieren a un uso “perverso” de las nociones de cultura para el desarrollo, o cultura e inclusión social, señalando que forman hoy parte de un discurso “políticamente correcto” que no se corresponde con sus materializaciones. Además, refieren a la ausencia de evaluaciones, y de canales de conversación y participación donde procesar y analizar el rumbo de estas políticas. Estas situaciones muchas veces se traducen en sensaciones generalizadas de frustración e impotencia, que emergieron constantemente en las entrevistas realizadas.

Nos enfocaremos ahora en la Usina cultural de Paysandú, con el fin de entender cómo los elementos que venimos presentando se materializan en un caso concreto.

3.4. Libertad y encierro: el caso de la Usina cultural de Paysandú

La Usina cultural del departamento de Paysandú fue la primera Usina que funcionó en una cárcel, posteriormente inició la del Comcar. Se trataba entonces de la primera experiencia y representaba un “desafío enorme”, según la coordinadora del programa.

Para presentar este caso, recurriré a las observaciones que construí en base a mi visita a esta Usina, en mayo del 2017, a fin de observar el funcionamiento cotidiano del programa y entrevistar a su coordinadora.

La Usina está actualmente funcionando en un local que se llama “Paysandú Innova”. En el centro de la capital del departamento, en la esquina de Leandro Gómez y Treinta y Tres. Si bien ocupa buena parte de la esquina, no está identificado con nada que llame la atención, al punto que pasé de largo sin verlo y tuve que preguntar en la calle por el lugar, aunque ninguna de las tres personas que abordé supo decirme dónde estaba, no sabían qué era aquello. En la puerta hay logos de Antel, de la Intendencia, de algo relacionado a la educación secundaria, y un poco perdido, un cartel que dice que allí funciona una Usina cultural. Entro en el local que es bastante amplio y no consigo

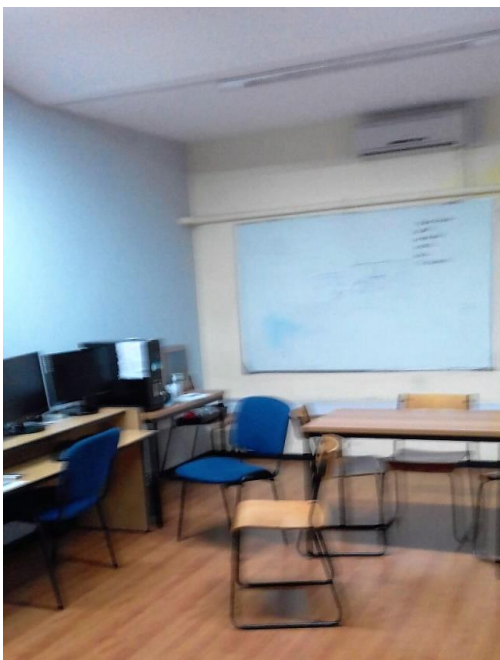
encontrarla. La coordinadora de la Usina, Ana Clara, me espera para una entrevista. Recorro el lugar donde hay varias aulas llenas de estudiantes y pequeñas oficinas donde al parecer funcionan distintos programas estatales.



Fotografía 1: Local “Paysandú Innova” desde el exterior.



Fotografía 2: Local “Paysandú Innova” interior. Usina Cultural desde afuera.



Fotografías 3 y 4: Usina Cultural desde el interior.

Finalmente ubico la oficina de la Usina. No me imaginaba algo de estas características. Es mucho más pequeño de lo que pensé y bastante distinto a las Usinas que conozco en Montevideo, y además no tiene estudio de grabación ni hay ningún elemento

tecnológico especial que haga pensar que allí se producen contenidos audiovisuales o musicales. Es una sala de unos pocos metros cuadrados con un pizarrón blanco y un escritorio con una computadora en funcionamiento y otra rota.

Ana Clara está sola, esperándome con un mate. La conozco de vista y de nombre, de los años en que viví en Paysandú. Todas estas impresiones tienen su correlato en las conversaciones que tuve, informalmente, con una serie de personas vinculadas a la gestión cultural en Paysandú, especialmente en la Intendencia departamental. Existe la representación de que la Usina de Paysandú trabaja sola, es prácticamente inexistente, o bien nadie sabe exactamente qué hacen allí. Estas visiones abonan la impresión generalizada de que la coordinación y el diálogo entre los distintos niveles gubernamentales en materia cultural son muy escasos.

Una de las primeras preguntas que le hago a Ana Clara refiere a la historia de la Usina. Esta en particular siempre estuvo ligada, en mi recuerdo, al trabajo con población carcelaria. Cuando le pregunto qué fue lo que sucedió con la Usina de la cárcel, Ana Clara dice que cuesta hablar del tema, que no puede desprenderlo de su vivencia personal y refiere a ese proceso como una contradicción “tremenda”. Es una contradicción que provoca un sentimiento de impotencia y de angustia, visible en el rostro de mi entrevistada. Pienso que la sensación de impotencia es extendida entre estos trabajadores. En el año 2012, me relata, la cárcel de Paysandú atraviesa un proceso “humanizador”, atendiendo a las recomendaciones de organismos internacionales de derechos humanos, y a sucesivas denuncias acerca de las malas condiciones del sistema carcelario en Uruguay. Este proceso lleva a que la cárcel deje de depender de la policía y pase a manos del Instituto Nacional de Rehabilitación, creado a los fines de ajustarse a los lineamientos internacionales de protección a los derechos humanos de la población carcelaria. Se trató de un proceso de conversión a nivel nacional, hoy en día la totalidad de las cárceles dependen de este Instituto (INR). Todo esto lleva a que el entonces director de la cárcel, que “era fantástico” y daba “muchas facilidades”, posibilitando que se concretaran “todos los trabajos” que se hicieron en la Usina, dejara el cargo. Es entonces cuando asume la dirección una mujer que es “psicóloga y policía”. Según cuenta Ana Clara, el hecho de que fuera la primera mujer al frente de una cárcel fue recibido como un plus al avance que ya significaba este proceso y hubo mucha “parafernalia alrededor de eso”. El grupo que trabajaba en la Usina estaba en medio de la filmación del corto “El rulo y la muerte”, una adaptación del cuento homónimo de

Eduardo Sachieri. En palabras de A.C: “Nunca había logrado hasta ese momento que cada integrante del proyecto desarrollara un rol específico dentro del audiovisual (cámara, dirección de actores, etc.) y filmar una ficción... fue el proyecto más ambicioso en el que nos embarcamos. Y fue también parte de nuestro proceso como trabajadores, después de tres años, yo sentí que podía abordar eso, que podía lograr comunicarnos de determinada manera. Nunca habíamos planteado una ficción, estábamos fascinados”.

Entonces cambian las autoridades y se renueva el funcionamiento. A raíz de esto, el proceso se ve interrumpido y obstaculizado. Para empezar, la Usina funcionaba en un espacio que se decide utilizar para instalar un salón multiculto (una iglesia), reduciendo el lugar de trabajo significativamente. Luego, se empezaron a desplegar medidas para entorpecer la concreción del audiovisual. Por ejemplo, la restricción de los espacios donde estaban habilitados a filmar, el tiempo y el horario disponible para trabajar con los presos, la prohibición de continuar participando a determinadas personas, las restricciones en la coordinación con otras iniciativas: “Trabajamos mucho con el programa PASC, con un tallerista de percusión, que lo echaron porque hacía mucho ruido, se levantó ese programa...”

Frente a estas situaciones, Ana Clara comenta que va comunicando al director de cultura lo que está pasando, “que tenemos que accionar algún mecanismo de preservarnos, hay un convenio, hay una institucionalidad, informes, etc.”. Aunque, al parecer, existen intentos de diálogo interinstitucional: “el director nacional del INR no da pelota, y en la interna nuestra decidimos que es momento de irnos”.

De esta manera, los trabajadores mismos se ven acorralados y visualizan que es inviable continuar: “Pasó de ser algo fantástico... a ser un desastre... lo que te puede cambiar una persona, un solo ser...”, reflexiona Ana Clara.

En los intersticios de este proceso, el colectivo de participantes y los trabajadores que estaban a cargo, van filmando un documental sobre cómo se hizo *El rulo y la muerte*, en donde “aparece todo esto. Este fue un documental que se hizo muy sutilmente, cuenta nuestra salida”. Ambos productos (corto y documental) están en YouTube.

El documental cumple una doble función: por un lado es un registro del detrás de escena del proceso que sostiene y posibilita el producto, y, al mismo tiempo, funciona a modo de táctica (de Certeau, 1996) de resistencia y de denuncia.

Cuando le pregunto si el corto pudo ser exhibido en la cárcel ante los participantes, A.C dice que “fue muy triste”, que si bien llegaron a poder mostrarlo, había solo una muchacha, no dejaron asistir a uno de los actores principales, entre otras situaciones.

En mayo del 2017 la directora de la cárcel fue presa “por robar yerba y animales”¹⁹: “si estás haciendo algo turbio no vas a querer que haya gente filmando”, dice A.C

Actualmente hay otra persona en la dirección aunque no se sabe si hay interés o no en seguir trabajando en cárcel, si bien antes se hizo énfasis, no hay claridad acerca de si la política cultural hoy apunta hacia ahí.

A.C dice que “no podría volver. A partir del año pasado me di cuenta cómo liberé un montón de tensión, no se trata de lo que te pasa en el contacto con la persona, que eso es lo más lindo, sino que el contexto, cómo te tratan, experiencias feas, cosas que pasan en las cárceles”. Durante el año 2016, en donde la Usina no tuvo prácticamente actividad, se dedicó a editar estos materiales por la necesidad, propia, de elaborar lo que había sucedido.

Pensando en el primer día de trabajo en la cárcel, A.C recuerda: “cuando yo entré a la cárcel, me llevaron, me depositaron ahí, ellos no tenían la persona, acepté el laburo el día que se inauguraba la Usina. Llego, lleno de carteles que decían “no entrar de musculosa”, “no entrar de pollera”, me miro y digo “la puta madre...”. No sabía ni adónde iba, y me pusieron ahí... (risas)”.

Ese día “viene Achugar y me dice —hablando de lineamiento—: “esto no es para los hijos de los estancieros con camionetas, acá se filma cualquier cosa menos pornografía. Entonces después vos hacé lo que quieras.” Libertad total para crear. Es para las poblaciones vulnerables. Y así trabajamos, yo eso no me lo olvidé nunca más.”

Así se cierra el proceso de “contradicción tremenda” referido en un principio: libertad total para crear en un contexto de encierro, una cárcel que se “humaniza” y se pone a la vanguardia en la historia del sistema carcelario cuando asume una mujer, un diálogo interinstitucional obstruido ante los abusos de funciones, trabajadores y participantes

¹⁹ “La Justicia procesó con prisión a una ex directora de la cárcel departamental de Paysandú, tras haberla hallado responsable del hurto y venta de animales en pie de la chacra policial a un preso. A la ex jerarca se le imputó el delito continuado de “abuso de funciones en casos no previstos especialmente por la ley”. Según El Telégrafo, el nombramiento de la ex directora en 2015 había sido considerado un verdadero cambio en la política de cárceles, dado que ilustraba el paso del mando policial a civil en el trabajo penitenciario. La ex directora es licenciada en psicología y criminóloga.” (*La diaria*, 19/5/2017)

presos y sujetos, por igual, a un funcionamiento que los excede y que vuelve inviable la libertad.

3.5. El área Ciudadanía Cultural: un balance

En este capítulo presentamos un área de la DNC que gestiona políticas culturales dirigidas hacia sectores vulnerados. Reconstruimos su historia, tomando en cuenta tanto los cambios que implicó en la forma de entender a la política cultural y sus destinatarios, como las experiencias de los trabajadores del Área. La articulación de miradas provenientes de actores ubicados en distintos lugares posibilitó dar cuenta de los desafíos de unas políticas culturales recientes e innovadoras.

En general, nos concentramos en la perspectiva de actores que ocupan posiciones intermedias (técnicos, coordinadores, docentes). Los relatos con los que caracterizan a estas políticas culturales están atravesados por distintas oposiciones percibidas como dificultades: discurso/práctica, articulación/obstrucción, diseño/implementación, por ejemplo.

Una posible lectura acerca de los conflictos y tensiones respecto de la precariedad y flexibilización laboral, así como las distintas representaciones sobre las carencias estructurales de la DNC, es que los cambios de paradigmas respecto a lo que es y lo que hace un Estado en materia cultural no se ven reflejados —con la misma velocidad— en cambios de las estructuras administrativas que sostenían otros paradigmas. Es decir, hay un relativo desajuste en la medida que las distintas representaciones movilizan estructuras administrativas diferenciadas.

No es lo mismo creer que el Estado debe ocuparse de un sector social compuesto por artistas y públicos legitimados (para lo cual se movilizan recursos administrativos-burócraticos y estructuras acordes), que pensar en políticas culturales que involucran otros actores, a la vez que otros paradigmas de la cultura en tanto recurso, mediación, derechos, lo cual moviliza una gran cantidad de profesionales, técnicos, docentes, mediadores socioculturales, que no estaban contemplados en lo que se concebía como política cultural en los modelos previos. Todo esto nos lleva a preguntarnos: ¿En qué medida la institucionalidad uruguaya está preparada para viabilizar políticamente el paradigma de la diversidad cultural, los derechos culturales y la democracia cultural?

Tal como señala Gonzalo Carámbula: “no se puede corregir de la noche a la mañana una organización administrativa que creció a partir de impulsos aislados, sin reflexiones estratégicas, o que derivó de una acumulación impensada”. (2011: 302). Para el caso de los derechos culturales, según este autor, existiría una falta de correspondencia profunda entre las obligaciones asumidas a nivel nacional e internacional y aquellos soportes materiales que permiten su resolución efectiva.²⁰ Al mismo tiempo, reconoce que existen enormes dificultades en la manera cómo políticas económicas, financieras y comerciales del Uruguay son implementadas sin tomar en cuenta sus impactos culturales, destacando la ausencia de participación transversal desde la perspectiva cultural en la mayor parte de las políticas nacionales.

Por otra parte, respecto de las oposiciones entre discursos y prácticas o diseño e implementación, existe entre muchos trabajadores la representación de que el Estado debería funcionar de manera planificada, coherente, siguiendo “grandes líneas políticas”, frente a una realidad que se caracteriza como desordenada, improvisada y “artesanal”. Refiriéndose al caso colombiano, Ochoa señalaba:

Este rostro del Estado, como algo que se construye desde la cotidianidad, desde las personas que trabajan en él, casi siempre desaparece en la percepción ordinaria que lo considera “como un todo estructurado y coherente” (Pardo y Álvarez, 2001). Una de las dificultades para estudiar el Estado es que se ve como “una máscara de consistencia” detrás de la cual no hay tal todo estructurado (...) Una de las características del Estado es entonces el poder de tal careta para sustentar las prácticas concretas heterogéneas y dispersas de los agentes y órganos estatales (...) cuando abordamos el Estado desde una perspectiva cultural, esta máscara de consistencia desaparece. (2003: 41).

La percepción ordinaria (desde “afuera” o desde “arriba”) que concibe al Estado como un “todo ordenado y coherente” no es ajena a las visiones de los trabajadores, cuando caracterizan estas políticas culturales desde una expectativa permanentemente incumplida o desmentida por la realidad que experimentan. Asimismo, podemos ver que

²⁰ “La ausencia de recursos presupuestales para el correcto desempeño de instituciones públicas de la cultura es “un clásico” en la cartelera de demandas de los países de la región y, en particular, de Uruguay. Por ejemplo, no alcanza con mantener abierta la Biblioteca Nacional si esta sobrelleva una existencia penosa, con una acumulación de décadas sin poder brindar eficientemente servicios de calidad. La falta de políticas en materia de profesionalidad específica de la función pública en los servicios culturales es de los problemas más graves. La organización y formación de los recursos humanos suele hacerse con lógicas diferentes a las que se necesitan para la cultura. Lo normal es que el funcionario menos retribuido y atendido sea el recepcionista de un museo o quien atiende el teléfono en el centro cultural, allí donde precisamente se concreta lo más importante del hecho cultural: la comunicación con el público. (...) En estos aspectos hay un incumplimiento por omisión –cuando, se reitera, hay obligación de hacer– que ahueca todo proyecto cultural de país”. (Carámbula, 2011: 311)

la apariencia de consistencia y estructuración se consolida a través de una serie de discursos como informes, memorias, balances y comunicaciones oficiales.

Respecto del problema de la autonomía, también en el caso de estas políticas se verifican algunas observaciones de Ochoa (2003) y Raggio (2012) en sus etnografías de programas colombianos y argentinos, respectivamente. En ese sentido, las definiciones y redefiniciones que los técnicos, docentes y trabajadores ponen en juego en la vida cotidiana y que se relacionan también con los sentidos y las prácticas de los destinatarios de los programas, conforman *la realidad* de la política pública (Raggio, 2012). A la vez, la manera en que estos actores modifican en mayor o menor medida los enunciados generales con que se diseñan los programas, tiene que ver, como ya adelantamos, con que los objetivos programáticos de estas políticas presentan un notorio grado de ambigüedad, producto de la necesidad de consensuar y legitimar su accionar en el terreno público. Pero además, esta ambigüedad tiene características específicas en las políticas culturales, puesto que trabajan con nociones de cultura cada vez más amplias y difíciles de asir. Desde la idea misma de cultura hasta los más recientes de diversidad cultural, derechos culturales, ciudadanía, identidades, convivencia, inclusión social, desarrollo, democracia cultural, se trata de una serie de términos recurrentes que se combinan de distintas maneras y pueden movilizar o estar en la fundamentación de las prácticas más diversas. Como advirtiera Michael de Certeau (1996), los discursos relativos a problemas culturales pisan siempre sobre un territorio de palabras inestables, imponer una definición a estos términos es una tarea imposible.

Por último, hemos visto que estas políticas involucran a distintos actores institucionales (tanto nacionales como internacionales), dado que se dirigen a sectores de la población que son a su vez destinatarios de otras múltiples políticas focalizadas y su surgimiento se ve alentado por el apoyo de organismos de cooperación internacional. Las formas que adopta la articulación de políticas en el nivel nacional parecen ser tan o más relevantes para entender el éxito o el fracaso de estos procesos, que las concepciones de cultura en juego, como hemos visto en el caso de la Usina de Paysandú.

Capítulo 4

La cultura como medio, como fin, como derecho: representaciones en torno al trabajo con cultura y sectores no tradicionales

Quienes trabajan cotidianamente en políticas culturales dirigidas hacia sectores no tradicionales construyen una serie de representaciones más o menos operativas para llevar adelante sus tareas. En este capítulo analizamos las nociones de cultura que guían sus acciones, nos preguntamos cómo opera la idea de la cultura como herramienta o recurso para el desarrollo social, cómo se vincula con la concepción de la cultura como derecho, qué lugar ocupa la noción de *calidad artística* en este ámbito de políticas, ¿es desplazada, subsumida o reelaborada?

En las entrevistas realizadas a trabajadores de la DNC, el MIDES, la Intendencia de Montevideo, la Intendencia de Paysandú y representantes de colectivos de la sociedad civil, rápidamente se visualiza que el tema de los “derechos culturales” resulta una plataforma muy amplia en la que caben distintas representaciones, que en ocasiones se combinan, en otras se sintetizan y en otras se oponen. Si bien la cuestión de garantizar el derecho a la cultura parece ser la gran línea transversal en que estas iniciativas coinciden, debido a su grado de amplitud y de ambigüedad puede resultar inoperante a la hora de orientar las prácticas cotidianas.

En políticas que apuntan a favorecer o garantizar los derechos culturales, encontramos entre las representaciones de los trabajadores que: a) la cultura es un medio o una herramienta para fines y objetivos sociales; b) lo social es una herramienta para el trabajo cultural; c) una combinación compleja de ambas; d) la cultura estaría por “encima” de lo social favoreciendo una trama simbólica común, compartida e inclusiva. En esta caracterización, los puntos a y b podrían funcionar como extremos de un debate en el que hay diversos matices, convergencias y divergencias.

Respecto de estos dos extremos, podemos aventurar una lectura: en las iniciativas que sostienen la idea de que la cultura y el arte son herramientas para fines sociales parece ampliarse la noción de cultura considerablemente (incluyendo prácticas artísticas pero también recreativas, deportivas, laborales), al tiempo que lo nombrado como “social” se restringe o se nombra con mayor precisión (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).

4.1. La ambigüedad de los derechos culturales y sus consecuencias a nivel operativo

Una de las primeras reflexiones que podemos hacer para los programas que trabajan en la lógica de los derechos culturales es que su marco orientador resulta ambiguo. Así, los trabajadores enfrentan cotidianamente decisiones que llenan de contenido el enunciado general de “garantizar los derechos culturales”. Estas decisiones varían no solamente de un organismo a otro, sino también dentro de un área de programas o incluso al interior de los programas.

Un programa como Urbano aparece públicamente descrito como un centro cultural que tiene como objetivo “garantizar los derechos culturales de la población vulnerable” (dnc.mec.gub.uy). Ahora bien, uno de los docentes entrevistados señala:

Lo de los derechos culturales....existen, supongo, *pero no están*...A ver, hay distintas formas de entender los derechos. (...) si vos no tenés acceso a los bienes culturales *no tenés ningún lugar donde ir a decir “che no estoy teniendo acceso”*. Ahí los derechos se entienden como una reivindicación justificada....cuando yo digo “tengo derecho a que me digas la verdad.”

P. ¿Y cuando entramos en la ley de cultura?

J. (...) no creo que una ley de cultura que diga promovemos el acceso a los derechos culturales, ponga también un agente que controle eso. (Entrevista personal, 15/9/17, subrayado propio)

Según expresaba Santiago, coordinador del programa, es difícil para estos trabajadores determinar de qué hablamos cuando decimos “derechos culturales”, puesto que existen “consignas y enunciados” de difícil traducción operativa. En la práctica, su funcionamiento está sujeto a otras condicionantes que se dejan liberadas a los criterios personales: “son consignas, nadie sabe bien de qué se habla cuando se habla de derechos culturales, depende quién lo agarre, un abogado o yo”, comenta en la entrevista personal.

En este ámbito, las consignas parecen tener la función de defender proyectos que aún se visualizan amenazados por carecer de legitimidad. En ese plano, Santiago reflexionaba:

Entonces ahí hay una tensión entre lo que verdaderamente hacemos, lo que podemos hacer, lo que nos proponemos en lo cotidiano real, y después lo que planteamos *como consigna porque vende y también tenemos que defender el proyecto* (Entrevista personal, 14/7/17, subrayado propio).

Otros trabajadores visualizan como dificultad enunciar el objetivo de “garantizar” estos derechos, y señalan que más ajustado sería sustituir esta expresión por “favorecer” o “promover”.

¿Es posible dotar de mayor precisión y operatividad el concepto de derechos culturales? Al respecto de este problema, hacia el año 2006, el Observatorio de Políticas Culturales publicó *Cultura en situación de pobreza*, donde se analizan los consumos e imaginarios culturales en los principales asentamientos de Montevideo. En la introducción, Hugo Achugar (coord.) señala que así como los derechos humanos a la vivienda, a la alimentación, a la energía eléctrica, se traducen en un conjunto de necesidades básicas satisfechas o insatisfechas, que pueden medirse con instrumentos específicos, en el ámbito de los derechos culturales: ¿existen necesidades culturales básicas insatisfechas? ¿Cómo y quiénes las establecen? Para Achugar resulta evidente que declarar el derecho a la diversidad cultural es insuficiente y que necesitamos conocer cuáles son las necesidades culturales de los individuos, las comunidades y los grupos. Asimismo, si admitimos que la pobreza y la marginación son fenómenos sociales indeseables, determinar su articulación con la cultura es una empresa de gran complejidad (2006: 14). La propuesta que surge de esta publicación es la de construir un índice de Necesidades Básicas Culturales Insatisfechas (NBCI), que debe contemplar, a su vez, el derecho a la instrumentación de mecanismos de participación popular para ser efectiva, dado que, como señala el autor, existen demandas y necesidades que los Estados y los organismos internacionales desconocen, porque sus instrumentos de medición, inventario y conocimientos se elaboran con paradigmas que dejan por fuera a las comunidades.

El problema de la ambigüedad de los derechos culturales es experimentado por casi todos mis entrevistados como un obstáculo tanto para llevar adelante su trabajo como para construir criterios de evaluación.

4.2. Tallerear o no tallerear: la Usina como política de acceso a la cultura

Según relata Javier, del programa Usinas de la cultura, esta política nace de la constatación de una carencia en términos de *acceso* a la producción cultural. La carencia se revela cuando se percibe que no existe infraestructura ni recursos tecnológicos para las producciones audiovisuales y musicales de personas que ya por motivos económicos, geográficos o de otra índole (población carcelaria, hospitalizados, etc.) se ven privados de la posibilidad de concretar sus producciones. De esta manera, la carencia busca ser revertida a través de la instalación de estudios de grabación e insumos tecnológicos en estas áreas.

Si bien Javier señala que este programa “nació muy libremente”, es importante recordar —como veíamos en el capítulo anterior— que su desarrollo está directamente relacionado con una serie de factores como: el lugar donde esté situada la Usina, las personas que llevan adelante el trabajo y sus criterios, la articulación con otras entidades y con sus destinatarios.

En el caso de la Usina cultural de Paysandú, se puede ver de qué manera el hecho de dejar el espacio de la cárcel enfrenta a la coordinadora a una pregunta clave ¿a quién está dirigido el programa?:

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, entrevista personal, 12/5/17. Subrayado propio)

Podríamos pensar que estos públicos y sus intereses no tendrían por qué entrar en contradicción, en el sentido de elegir uno u otro. Sin embargo, las limitaciones del programa (“acá somos dos personas, una cámara y una computadora que anda ahí”) llevan a que se deba realizar una elección, para lo cual no hay en principio un marco de referencia o bien el que hay es, nuevamente, ambiguo. En este punto es donde emergen dificultades a la hora de llevar adelante algunas de las orientaciones más importantes de este programa. Por un lado la idea de la cultura como una herramienta: “a nivel comunitario lo que importa no es tanto la cámara” sino “mostrar otras cosas”. Por otro lado la cuestión de la producción cultural como un fin en sí mismo que tiene sus

criterios de valor estéticos y profesionales (hay gente —“artistas”— que desea producciones profesionales). Es interesarse detenerse en esta oposición de intereses encarnada en la idea de que las producciones comunitarias no se preocuparían o no construirían criterios estéticos o de profesionalidad, y también en la identificación de una distancia nítida entre intereses o fines “artísticos” y “comunitarios”. Podríamos preguntarnos: ¿el artista se vincula con estos medios para fines puramente estéticos y la producción comunitaria lo hace para la comunicación de “otra cosa” que trasciende el lenguaje audiovisual? ¿Existen criterios estéticos en el interior de esas comunidades a la hora de valorar cuándo una producción es lo suficientemente buena? ¿Estos criterios serían subsidiarios de otros?

El lineamiento más claro que Ana Clara identifica es el que indica que este programa no capacita ni “tallerea”:

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 (Entrevista personal, 12/5/17).

Sin embargo, se trata de una orientación problemática. Cuando le pregunto acerca de la modalidad de trabajo de la Usina en la cárcel, relata 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 (Entrevista personal, 12/5/17, subrayado mío).

Deborah Duarte (2017) recapitula una serie de diferencias que encuentra en las descripciones de las Usinas en tanto política cultural, según el lugar donde se expresan. Así, las definiciones varían en sus nociones de cultura, sus públicos objetivos y sus lógicas de funcionamiento. Son definiciones que coexisten en distintos medios (informes, sitios web, balances de gestión) y no una sucesión de unas por otras a lo largo del tiempo, lo cual vuelve aún más complejo el panorama.

Por su parte, en relación al trabajo de campo con los técnicos de las Usinas, Duarte destaca la autonomía que tienen para tomar decisiones clave sobre su funcionamiento, algo que también fue observado en el transcurso de esta investigación, como hemos visto. De esta manera, puntualiza:

La primera observación que se puede hacer en estas declaraciones es la variedad de criterios utilizados y la consecuente variedad en la definición de las poblaciones.(...) Hay Usinas en donde se aceptan todas las peticiones sin jerarquización de las propuestas y hay Usinas que 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 su vez, el establecimiento de un criterio viene acompañado de la explicación acerca de lo que se entiende como fines de la Usina y de la forma de alcanzarlos (...) también difiere considerablemente de una declaración a otra (2017: 10).

El lineamiento referido por Ana Clara acerca de “no tallerear” tiene que ver con la distancia conceptual que existiría entre la democracia cultural y la democratización cultural.²¹ Este lineamiento podría ser, creemos, un poco más y un poco menos que la acción de dar o no dar un taller. Más bien apunta a que, en los encuentros interculturales que se producen entre los técnicos y los participantes, en general muy complejos, no se reproduzca a pequeña escala la imposición de un capital cultural por sobre otros.

Según Achugar, creador de este programa, se trata de un llamado a abandonar la tradición de la democratización cultural, para pasar a trabajar en la perspectiva de la democracia cultural. En la entrevista que le hice señalaba 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 aprendelo” y caracterizaba la enseñanza como un aparato reproductor e ideológico del Estado, según la extendida formulación althusseriana.

Sin embargo, de la observación de cómo funcionan estas iniciativas en la práctica y los desafíos que enfrentan quienes están a cargo, surge un problema que es una recurrencia en estas discusiones: No está claro que garantizar el acceso a la infraestructura y a los recursos tecnológicos (escasos, por otra parte) sea suficiente para los objetivos de la democracia cultural. De hecho, según señalan diversos autores (Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Ferreño, 2014; Barbieri, 2016) el acceso podría significar, como mucho, uso y consumo pero no apropiación ni transformación.

En ese sentido es que emergen una serie de preguntas que subyacen tanto a las formulaciones conceptuales como a las decisiones políticas y a las prácticas concretas: ¿El Estado debería facilitar los medios de producción para que la gente *haga lo que quiera* o bien “dar herramientas para que el tipo pueda realmente elegir”? Y en ese

²¹ Ver cuadro en el capítulo 2.

último caso: ¿quién determinaría y con qué criterios cuando alguien está *realmente* eligiendo? ¿El deseo/elección es un punto de partida, un punto de llegada, o una relación compleja entre ambas? ¿Es posible enseñar la técnica de un lenguaje sin transmitir ideas de valor? ¿La “técnica” es inocua? ¿Cómo tratar con la demanda cuando no surge o no es formulada con precisión y qué tan capacitados están los técnicos para escucharla y conducirla reduciendo al máximo su mediación, si ese fuese el objetivo?²² Los técnicos y coordinadores entrevistados identifican estos problemas como contradicciones que tienen que gestionar en la vida cotidiana de sus programas, y en general, manifiestan preocupación por carecer de ámbitos colectivos donde dar estos debates.

Por otra parte, 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. Al parecer, en recintos como la cárcel es muy difícil que la Usina funcione puramente en cuanto sala de grabación o acceso a insumos tecnológicos. Esta observación es válida para otros espacios, como la Usina del hospital Vilardebó. Esta Usina, instalada en la principal institución pública en salud mental en Uruguay, se encuentra actualmente inactiva. Javier reflexionaba al respecto: “yo creo que ahí primó el deseo de director por sobre la realidad. A la gente le cuesta ir. *Si no hay talleres no podés*. Nosotros caemos como paracaídas y no es lindo caer así” (Entrevista personal, 17/7/17, subrayado propio)

Por otra parte, las Usinas que funcionan por fuera de estos espacios, podrían ser aprovechadas más bien por los sectores medios, es decir, por los individuos:

Con el capital cultural más pertinente a una mayor iniciativa para acercarse y aprovechar la infraestructura (...) De la misma manera que la apropiación simbólica, la dedicación a la producción “artística” se muestra como un complejo proceso social dependiente de la formación de ciertos *habitus* y del capital económico y simbólico consecuente. (Duarte, 2017: 10).

²² Las preguntas enunciadas presentan ciertos grados de consonancia con los distintos paradigmas que identifica Grimson (2014) en materia de intervención estatal en la cultura: ¿El Estado debe repartir pescado, enseñarnos a pescar o promover la pesca? Estas serían las tres grandes opciones que se han planteado en las políticas públicas: un Estado asistencialista que distribuye bienes relativamente escasos “para salir de coyunturas críticas pero que construye lazos escasamente cuidadosos en ese vínculo societal; un Estado pedagógico que enseña a pescar porque es el Estado Civilizador, (...) o un Estado promotor de aquello que está vivo en la sociedad civil (2014: 10). Si la finalidad es construir autonomía y empoderamiento, plantea Grimson, la clave es un Estado que promueve lo que la sociedad crea, inventa y gestiona.

Al respecto, es posible visualizar que, si bien en sus inicios las Usinas culturales tenían un perfil orientado hacia poblaciones donde había un notorio déficit de infraestructura cultural, actualmente han proliferado las Usinas 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: 290). Según este autor, el perfil de los usuarios de Usinas ha mutado a lo largo de estos años y actualmente no es menor la cantidad de usuarios de clase media con conocimiento musical y de producción, que podrían costear el alquiler de un estudio de grabación (ibíd.: 291).

4.3. La cultura como herramienta: El caso Mides

En la reestructuración que emprendió el MIDES en el 2015, las políticas socioculturales cobraron relevancia en el organigrama, y se congregaron en un departamento dentro de una nueva Dirección Nacional de Promoción Sociocultural. Allí existe una División Socioeducativa que comprende las siguientes áreas: Departamento de Programas de Inclusión Educativa, Departamento de Programas Socioculturales, Centros Promotores de Derechos. Y luego una División Derechos Humanos formada por: Departamento de Promoción y Participación, Departamento de Descentralización y Territorialización, Departamento de Identidad, PAC (Programa Aulas Comunitarias), FPBC (Formación Profesional Básica Comunitaria) y el programa de Fortalecimiento Educativo.

Esta investigación se concentró en el Departamento de Programas Socioculturales, dado que es el área que específicamente diseña e implementa políticas que tienen que ver con el arte y la cultura.

En primer lugar y al respecto de la categoría “sociocultural” que utilizamos aquí como una categoría nativa, importa entender cuáles son los significados que los actores le dan. Uno de los coordinadores del departamento señalaba:

Yo siempre hago la joda de que todo lo que haga el MIDES le tiene que agregar el “socio” adelante...tenemos socio laboral socio educativo, socio cultural. *Porque es la contextualización... ¿no?* Se le pone eso adelante porque...vos sabes más del tema de las letras...socio sería, yendo como bien a algo lineal de la palabra...vos podés tener un programa cultural que tenga muy en cuenta el contexto o todo lo que rodea más allá de la actividad, o bien cuando *estás en lo sociocultural hacés mucho foco en las características de quienes van a participar y cómo es el contexto.* (Martín, entrevista personal, 16/8/17, subrayado propio)

Susana, otra trabajadora del departamento, pone el ejemplo de los talleres de danza que se realizaron en el oeste de Montevideo, y dice que los primeros días “no fuimos muy socioculturales”, ya que “los gurises iban sin comer y no querían hacer la clase porque les dolía la panza”. Entonces, empezaron a llevar manzanas para repartir entre los niños antes de comenzar con el taller.

La línea más importante en que trabaja este departamento la constituyen tres Fondos de apoyo a proyectos socioculturales, de creación reciente: Emergentes, Nuevos Sentidos y Comunidades Culturales. En la descripción que hace Martín de los programas que componen el área ya es posible visualizar cómo se materializa la idea de la cultura como herramienta. Martín cuenta que tienen una línea de llamados a fondos relacionados a la promoción de derechos. Sus objetivos fundamentales varían entre

Apoyar actividades comunitarias que tengan impacto en el territorio donde se desarrollan y que estén atravesadas por algún eje de promoción de derechos de los que promueve el MIDES o nuestra dirección específicamente, o bien el centro tiene que ser ese: la promoción de derechos (Entrevista personal, 16/8/17, subrayado mío).

Mientras el lema de Achugar para las políticas culturales de ciudadanía era “acá vale todo menos pornografía”, este departamento tiene una direccionalidad marcada: las actividades deben ser comunitarias, tener un impacto territorial y estar centradas en la promoción de derechos, entre otros requisitos. Todo parece indicar que no enfrentan la dificultad de decidir entre “producciones artísticas” y “producciones comunitarias que buscan otra cosa”, como señalaba Ana Clara en la Usina. De algún modo, se entiende que las producciones comunitarias efectivamente “buscan otra cosa”, o bien que las producciones comunitarias que no entran en este esquema no son objetivo de estas políticas.

Según comenta Susana, existe un fondo que se llama en mayo porque en julio es “el mes afro”, impulsado desde el MIDES, y eso permite apoyar las propuestas que tienen que ver con esta temática. La segunda edición está articulada con el mes de setiembre, que es el mes de la diversidad sexual, también gestado desde el MIDES: “lo que hace Nuevos Sentidos es pegarse un poquito a lo que nosotros llamamos los meses MIDES” (Entrevista personal, 16/8/17). Esta dirección, entonces, toma ejes políticos del MIDES para apoyar actividades socioculturales. En los llamados que están enfocados a organizaciones sociales actúa la concepción de que a través de las actividades culturales, las organizaciones pueden “visibilizar ciertos temas de convivencia,

circulación ciudadana, etcétera” (Martín, entrevista personal, 16/8/17). Son llamados en donde, según la línea a la que se postule, se financian proyectos por hasta 250 mil pesos,²³ una cantidad de dinero considerable si lo comparamos por ejemplo con los Fondos Concursables para la Cultura (MEC). Este último es el fondo concursable más importante a nivel nacional, y si bien financia una cantidad bastante mayor de proyectos, otorga alrededor de 300 mil pesos por proyecto.

4.3.1. Ni artistas ni sectores vulnerados: organizaciones sociales

Para el caso de las políticas socioculturales desplegadas desde organismos como el MIDES podemos preguntarnos qué entienden y construyen como “público objetivo”. En principio, no está compuesto por los artistas y los creadores, pero tampoco (o no mayormente) por los sectores vulnerados no organizados.

Son las organizaciones sociales (en general ONGs o cooperativas) quienes se vuelven centrales, algo que no veíamos para el caso de los programas de Ciudadanía Cultural, en donde si bien existen articulaciones con organizaciones sociales —sobre todo en el territorio— estas no son, a priori, el público destinatario, y los perfiles se construyen más bien apegados a una lógica de las “poblaciones” (vulnerables, carcelarias, internos) constituidas por individuos. De hecho, compartir la situación de calle o el contexto de encierro no parece ser el medio más propicio para la formación de agrupaciones, o al menos del mismo tipo que aquellas articuladas en torno a un territorio o una “causa” común (Goffman, 2006). Por supuesto que hay excepciones: la experiencia de la radio comunitaria *Vilardevoz*, que funciona en el Hospital Vilardebó desde hace 20 años, es un ejemplo. Pero, aun así, como vimos anteriormente, la Usina cultural que se instaló en el Hospital, no tiene una articulación significativa con ella. Tanto el coordinador del programa como uno de los referentes de la radio, en entrevistas que les realicé, señalaron este punto como muy problemático. Desde la radio, la falta de articulación se vive como una suerte de ninguneo al trabajo (también cultural) que se viene realizando de manera autogestiva desde hace dos décadas con la población hospitalaria, sentimiento que se profundiza al dimensionar las grandes inversiones de dinero que se movilizan para instalar una sala de grabación de estas características²⁴. Creemos que

²³ Cerca de 8 mil dólares

²⁴ Actualmente la instalación de una Usina demanda una inversión de unos cuatro millones de pesos, alrededor de 128700 dólares. (Da Rosa, 2018)

aquí elementos de la cultura institucional que hacen a la Dirección Nacional de Cultura actuar como obstáculos para la articulación con organizaciones sociales de estas características. En cambio, el MIDES canaliza la mayor parte de sus acciones en articulación con colectivos y organizaciones sociales no gubernamentales.

Respecto de los colectivos con los que articulan en la perspectiva de la cultura comunitaria, Martín señalaba: “yo siempre lo hablo con los colectivos en las reuniones que tenemos y siempre les agradezco porque en esas reuniones, esas horas, a nosotros nos están pagando y a ellos no”, con lo cual aparece el vínculo Estado-sociedad civil en estas políticas. En otra de sus intervenciones relataba que:

El año pasado se hizo para esos departamentos que nosotros veíamos que teníamos poca participación, en los fondos culturales comunitarios, no tuvo buen resultado. O sea las organizaciones no tienen la capacidad...o no hay tantas. Hay departamentos donde hay una organización sola...y *tienen que llevar adelante un montón de programas del Estado...* entonces no tienen posibilidad (Entrevista personal, 16/8/17, subrayado mío).

La relación entre el Estado y las organizaciones de la sociedad civil en el marco del MIDES ha sido objeto de controversias, provenientes tanto de la sociedad civil como de la prensa, entre otras razones debido a que las organizaciones “tienen que llevar adelante un montón de programas del Estado”, tal como apuntaba mi interlocutor. Si las organizaciones tienen que llevar adelante programas del Estado ¿qué hace el Estado?

En el MIDES, un porcentaje muy alto de políticas y contrataciones se realizan a través de las ONGs generando lo que un medio de prensa llamó “un ministerio paralelo” (*El País*, 22/1/2017). Para visualizar estas apreciaciones, la nota viene acompañada de un gráfico que muestra la composición de los funcionarios del Ministerio desde su creación hasta el 2016:



En la misma nota, el presidente de Anong (Asociación Nacional de Organizaciones No Gubernamentales) critica el mecanismo de trabajo del ministerio por coartar la autonomía de las ONGs para innovar, para proponer mejores modelos o para hacer otros proyectos en simultáneo. En los pliegos en que el MIDES licita la gestión de sus programas y proyectos establece los montos, la cantidad de personas y las características de sus tareas, con lo cual las organizaciones adoptan el papel de proveedores de servicios del Estado. Así, la transferencia masiva de fondos y contrataciones a estas organizaciones produciría un doble movimiento de desresponsabilización estatal, por un lado, y de desmovilización o estatalización de las organizaciones (Gómez Bonaglia, 2011: 259).

Por otra parte, no es menor el impacto de la llegada al gobierno del Frente Amplio en relación a los movimientos sociales y las organizaciones, ya que muchos integrantes de Ongs, cercanos a las ideas del progresismo, o involucrados en la militancia dentro del FA, pasaron a integrar el Estado, lo cual contribuyó a agudizar este borramiento de fronteras. Al respecto, un entrevistado que durante veinte años trabajó de manera militante en una organización de cultura en Canelones, y hoy ocupa un cargo público, comentaba: “Entonces vengo como de ese trabajo militante y voluntario. Recién ahora hace seis, siete meses, estoy en un cargo rentado para hacer lo que hice toda la vida gratis. Entonces *es como raro* para mí” (Entrevista personal, 16/9/17).

4.4. Los sentidos del arte

El Departamento de Programas Socioculturales del MIDES también tiene políticas de formación en artes. Según mis entrevistados, se diferencian de las políticas impulsadas por la Dirección Nacional de Cultura u otros organismos ya que están pensadas para quienes habitualmente no pueden acceder a estas formaciones, no solamente por barreras económicas—pues reconocen la amplitud de la oferta de formación artística pública y gratuita— sino por fronteras simbólicas. Además, el énfasis y los objetivos de estas formaciones no se vinculan con conceptos como calidad, excelencia o profesionalismo.

No se trata entonces de apuntar al desarrollo o profesionalización de los aspectos técnicos de una disciplina sino a un tratamiento del arte como un “canal”:

Un canal discursivo, expresivo, de un montón de cosas más que en otros espacios no lo pueden hacer... Por ejemplo si los centros educativos tienen un tema delineado a trabajar en el año, bueno, ¿cuál es el tema? Juventudes, violencia en el noviazgo, sexualidad, bueno ¿cómo veo yo a través de la danza si puedo hacer algo que tenga que ver con ese tema... cómo trabajo, cómo intervengo en el centro educativo, y cómo en la comunidad?... Pero siempre con esa intención, no el “voy y muestro cómo bailo”. Más allá de que aprendan y que esté bueno los productos a los que se llega... (Martín, entrevista personal, 16/8/17)

Los productos a los que se llega son secundarios y el foco del trabajo no está allí. Esta es una de las características que se puede ver en los programas del MIDES, en cuanto a la concepción de la cultura como recurso/herramienta y en cuanto al énfasis en sus externalidades (Barbieri, 2015).

El eje de la “convivencia ciudadana” atraviesa muchos proyectos que impulsan, en general en relación con alguna demanda territorial: “Por ejemplo una preocupación que nos llegaba desde el territorio, desde el Santoral, era que los gurises se estaban matando, no íbamos ni medio año y se iban matando seis” (Martín, entrevista personal, 16/8/17). La implementación de actividades y talleres artísticos contribuiría a subsanar el conflicto social y sería un catalizador privilegiado del desarrollo. Martín expresa:

Como una herramienta para sí transitar y destrabar o mejorar algunos aspectos de una región... por ejemplo la convivencia, ¿por qué hacemos un mural? Es divino un mural. Había un liceo y una UTU que compartían la misma pared en empalme Nicolich o por ahí, los gurises se peleaban, se cagaban a pedradas, intervinimos para que hicieran un mural en conjunto. Las educadoras nos cuentan que los gurises ya no se pelean tanto. Ninguno de los murales que hicimos están graffiteados, porque los gurises sienten que lo hicieron ellos (Entrevista personal, 16/8/17).

Es interesante la manera en que el entrevistado pregunta y responde el porqué de una creación artística en este contexto: ese producto artístico es “divino”, pero su sentido no está allí (en su *belleza*) sino en los beneficios para la convivencia social que se generan al construirlo. En relación con esto, el hecho de que los niños y jóvenes destinatarios de estas políticas continúen una trayectoria de formación profesional es caracterizado por Martín como “romántico” aunque posible:

Tenés la parte más romántica... seguramente si agarrás 100 gurises en un asentamiento tendrás algunos que podrán ser tremendos bailarines, tremendos matemáticos... las oportunidades son desiguales, ya lo sabemos. Y si capaz si te pones el objetivo es muy romántico de que alguno de esos gurises salga y haga toda la trayectoria. Pero si vos no le hiciste un primer acercamiento a algo... (Entrevista personal, 16/8/17)

Martín, que además de coordinar este departamento es actor y director independiente de teatro, sin embargo identifica en su propia trayectoria la influencia de estas políticas con las que tuvo contacto en la juventud, y visualiza su primer acercamiento significativo al lenguaje teatral a raíz de un taller que la Intendencia de Montevideo impartía en un barrio del oeste:

Yo estoy acá porque hice un taller de lo que ahora es Esquinas de teatro en Colón...terminé el liceo con extra edad, etcétera. Y si me pongo de ese lugar es romantiquísimo. Pero si me paro del lugar más básico...tienen que tener derecho (Entrevista personal, 16/8/17)

En esta intervención, en donde se pone en juego la propia trayectoria de manera espontánea, podemos ver que el entrevistado relaciona directamente su participación en una política cultural no solo con su desarrollo profesional artístico posterior, sino también con haber finalizado sus estudios secundarios, poniendo en relación logros artísticos y sociales, pero siempre caracterizando esta circunstancia como romántica y excepcional.

Martín realiza una apreciación respecto de las organizaciones comunitarias que ofrecen actividades culturales y su relación con las finalidades sociales. Comentando acerca de un hipotético militante social señalaba:

El tipo sale de laburar 10 horas en una fábrica, llega a Bella Italia²⁵, con su mujer, se aprontan el mate, abren el local, y arranca parkur, teatro, circo, pero está ahí hasta las 10 de la noche, y conversa con los gurises, y *capaz que la mitad de las disciplinas no tiene idea de lo que son ni para donde van*, pero él lo que tiene claro es que los gurises están ahí, que esos gurises *se pelean menos*, que *no están fumando pasta en la esquina*, que *no están poniendo nerviosas a las viejas...* y eso lo tiene claro él, y eso el Estado no lo hace. Y todavía tiene el tupé de no escucharlo (...) (Entrevista personal, 16/8/17, Subrayado propio).

Aquí aparece una cuestión importante con relación a aquellas dimensiones en las que esta persona (“el tipo”) tendría mayor o menor claridad. Mientras que este militante desconocería lo relativo a las disciplinas artísticas y culturales (“no tiene idea qué son ni para dónde van”), entendería lo relativo a las finalidades sociales, en general relacionadas con la contención (mientras están en ese lugar, no están en otros que aparecen en el discurso como problemáticos: fumar pasta, delinquir o pelearse entre sí). Esta apreciación nos lleva al siguiente punto de análisis.

²⁵ Barrio en la periferia montevideana.

4.5. Nociones ampliadas y nociones restringidas entre lo cultural y lo sociocultural

En el análisis de las representaciones de aquellos que sostienen una visión de la cultura como una herramienta para el desarrollo humano y social —como adelantamos en la introducción al capítulo— podemos observar que en tanto la noción de cultura se amplía, la noción de desarrollo social se precisa. En el primer movimiento, lo cultural pasa a nombrarse como “sociocultural”. Con esta palabra se nombran prácticas artísticas pero también recreativas, deportivas, laborales. En un segundo movimiento, lo nominado como “social” se restringe o se nombra con mayor precisión (obtener empleo, disminuir el delito, la violencia, mejorar la convivencia territorial). Podemos ver que este movimiento tiene lugar no solamente en el marco del Ministerio de Desarrollo Social, —que claramente prioriza fines de desarrollo social por sobre los artísticos o culturales— sino también en el marco de otros organismos, específicamente dedicados al desarrollo de la cultura. Por ejemplo, Fábricas de la Cultura, que como vimos funciona en la órbita de la DNC, es definida como:

Fábricas son *emprendimientos productivos* pero de carácter cultural. (...) Trabajamos desde cero con las personas, con población vulnerable, en el más amplio sentido de la palabra, vulnerabilidad no es solo pobreza, puede ser violencia, puede ser falta de acceso, vivir en un pueblito, población lgtbi, población trans, población de calle, analfabetos, discapacitados, esquizofrénicos, sordos. El espectro es muy amplio. Lo que tratamos de no hacer es gueto. (Verónica, entrevista personal, 20/7/17. Subrayado propio)

En esa línea, el trabajo con la cultura se aboca al aprendizaje de un oficio (en este caso vinculado al diseño) que pueda contribuir a la generación de empleo. Respecto a la forma de trabajo, Verónica comenta:

Trabajamos con técnicos específicos (desde restaurador de muebles, maestra textil) después con diseñadores industriales y textiles. Los diseñadores no hacen los diseños. *Ellos enseñan diseño, no quiere decir que los participantes se conviertan en grandes diseñadores.* Sería re fácil llevar el diseñador. A los tres meses hacemos una colección, unas fotos, un desfile y “qué divino lo que hizo la población vulnerable” No. Lo que hacemos es que aprendan diseño. Esto tiene un mínimo de dos años, tienen que aprender diseño. Hacemos el camino de hormiga, el que da más resultados (Entrevista personal, 20/7/17)

La valoración acerca de qué implica la enseñanza del diseño nos remite a dos ideas: por un lado este aprendizaje no necesariamente apunta a que los participantes se conviertan

en “grandes diseñadores”, con lo cual nuevamente estamos frente al problema de la calidad y la profesionalidad que veíamos en el caso de los talleres de danza del MIDES. Por otro lado, aparece como más valorado todo lo que tiene que ver con procesos que con productos acabados, pues los primeros, aunque llevan más trabajo, dan “más resultados”. También aquí parece asumirse que focalizar en el producto se traduciría en reducir la implicación de los participantes, puesto que este quedaría en manos de profesionales (diseñadores, para el caso).

El hincapié en el proceso (de aprendizaje, de creación) en detrimento del producto (la obra, el objeto), es una de las características más sobresalientes de este tipo de iniciativas, que contrasta con las políticas culturales más tradicionales en donde la calidad del producto se torna mucho más relevante.

Según el relato de Verónica, a través de estas actividades:

Lo que queremos hacer es generar ciudadanía, que la gente conozca sus derechos, y las obligaciones que le genera participar de Fábricas. La idea que haya un retorno para *que la gente se vuelva autosuficiente*. No es solamente dar y cuando te vas... *Tienen que entender un montón de cosas*. Además es *generar autoestima y generar inclusión*, que esa es una de las cosas más importantes para nosotros (Entrevista personal, 20/7/17, subrayado mío).

Si bien mi entrevistada señala que el fin último es la generación de un producto que se pueda vender, y que también se alienta la formación de cooperativas de trabajo, los fines “más importantes” son otros: autoestima, inclusión, autosuficiencia, entendimiento y conocimiento en relación a los derechos y las obligaciones. En la línea de la autoestima, Verónica proporciona como ejemplo un desfile de modas que se organizó en el Teatro Solís con población trans participante de las Fábricas, que tuvo una gran repercusión mediática. Para ella, este desfile es solamente el punto más visible de un proceso profundo en donde: “Generaste autoestima...se sintieron mujeres, se sintieron lindas, creativas, que cuando puedan salir puedan valerse por sí mismas...”

En una dirección similar a lo comentado por el trabajador del MIDES respecto de la actividad cultural como una alternativa al consumo de drogas o el delito, Verónica también aporta un ejemplo proveniente de Fábricas. Se trata de una persona que estaba presa, participante de un taller, que tuvo la voluntad de continuar sus estudios en joyería, en la Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari, una de las más importantes instituciones públicas en este ámbito. Este programa, además de ofrecer el

primer contacto, intercedió a favor de que la persona pudiera continuar desarrollándose, y lograron que “la llevaran al Figari a estudiar, esposada”. Verónica dice: “hoy salió de la cárcel, tiene su taller de joyería en su casa, en vez de vender droga” (Entrevista personal, 20/7/17).

Otro ejemplo en línea con la concepción de que la cultura —en su acepción más amplia— funciona como una herramienta para fines sociales concretos, lo proporcionan algunas reflexiones de Liliám Silvera, directora del departamento de Cultura de la Intendencia de Paysandú. En la entrevista que le realicé, contaba acerca de distintos talleres que se ofrecen a las personas que viven en las comunidades más alejadas de la capital del departamento. Estos talleres van desde la danza hasta la estética integral y se visualizan como salidas a los problemas específicos de la población con la que trabajan. De esta manera:

Tenemos una profesora de estética integral que enseña peluquería, esculpido de uñas y demás, en algunos lugares a donde ella va, se encuentra con la realidad tremenda de las mujeres que viven en esa realidad, en el campo, donde no pueden llegar a formarse, ni nada, en otros lados. Y a veces le llegan mujeres jóvenes que visiblemente son víctimas de violencia física. Ella además de enseñar todo esto les dice “con una tijera y un peine ellas *se pueden liberar de eso porque se llevan consigo algo que les puede dar de comer.*” Eso para mí es significativo pero si yo lo pongo como un logro me dicen ¿una tijera y un peine? (Entrevista personal, 15/5/17, subrayado propio)

Además de esta función social Liliám agrega otras:

Eso sí que es inclusivo. El profesor de ritmos latinos...él va a bailar con la gente, lo aman, en todos lados lo piden, *él lo que transmite en realidad es alegría y eso es lo que necesitamos para que haya menos suicidios en este país.* Alegría. Van varios profesores, la de peluquería, danzas folclóricas. En algunos lugares juego, deportes, ajedrez. Los profesores ya estaban, lo nuevo es la concepción. (Entrevista personal, 15/5/17. Subrayado propio).

Como apuntábamos, de estas entrevistas se desprende que concebir la cultura como una herramienta connota un movimiento donde unas nociones se amplían en tanto otras se restringen. En cambio, tenemos a los trabajadores que identifican el movimiento opuesto: los conocimientos asociados al trabajo social están al servicio del trabajo con la cultura, que es el fin principal. Este sería el caso de Ricardo, docente del programa Urbano, cuando señalaba:

P. ¿La especificidad de la población afecta a la propuesta? ¿De qué forma?

R. Afecta a la propuesta, sin duda. La arma, la configura. (...) Pero ahí el *trabajador social es una herramienta para el trabajo cultural...y no la cultura una herramienta para el trabajo social. El trabajador social está para fortalecer el trabajo cultural*, creo yo. (...) *Es como lo inverso a lo que sería en un refugio...en un refugio tenés a los trabajadores sociales y que les pedís que tengan alguna formación artística, ¿se entiende? Como que la prioridad ahí es lo social y la herramienta es la cultura, en Urbano la prioridad es la cultura y la herramienta es el trabajo social.* (Entrevista personal, 15/9/17. Subrayado propio)

En esta intervención, el entrevistado reconoce que las características de los destinatarios del programa, en su mayoría personas en situación de calle, inciden en la configuración de la propuesta cultural. Sin embargo, los roles vinculados al trabajo social estarían actuando como una herramienta para facilitar el trabajo artístico-cultural. Aquí, mientras que “trabajo artístico cultural” nombra una serie de talleres con un perfil marcadamente inclinado hacia las artes (danza, literatura, cine, títeres, plástica, música, teatro), los objetivos sociales se vuelven imprecisos o generales:

¿Qué objetivos sociales tiene Urbano? Porque si lo pensás los objetivos sociales son muy generales como...*generar ciudadanía, promover la escucha*, etc, esos son objetivos sociales. Pero *no nos proponemos por ejemplo el trabajo con adicción, que las personas consigan trabajo, no nos proponemos reivindicar sus derechos, educar en derechos. Nos centramos en hacer talleres artísticos.* Lo otro lo podríamos hacer, y quizá lo podríamos hacer bien (Ricardo, entrevista personal, 15/9/17, subrayado propio).

A diferencia de los casos anteriores, estas finalidades sociales (trabajo con adicciones, empleo, educación en derechos) quedan por fuera de los objetivos planificados por el programa. En este movimiento, la noción de calidad del producto artístico cobra relevancia:

A veces hemos discutido en Urbano cómo hacemos cosas que *están geniales*, como unir tres talleres, hacer una *performance impresionante*, ponerlo antes de (Fernando) Cabrera, que la gente quede de cara, que la gente dice “*bo qué bueno lo que hicieron*”, independientemente de que sean de calle...hay un nivel artístico elevado (Ricardo, entrevista personal, 15/9/17).

Si en las anteriores intervenciones veíamos que la discusión referida al valor artístico quedaba subsumida a otros fines (algo que se evidenciaba en las palabras elegidas para hablar de él: “más allá...” “por más...”, entre otras), en estas declaraciones reaparece como un elemento con cierta centralidad, aunque con características específicas, como veremos.

4.6. ¿Cuántos mundos?: la cultura en sus propios términos

Una de las últimas preguntas de las entrevistas que realicé a técnicos y coordinadores de programas consistía en pedirles una opinión al respecto de cómo sería la intervención ideal del Estado en el asunto de la cultura. Después de una conversación centrada en políticas de acceso, de derechos culturales, democracia cultural o arte como herramienta, según fuera el caso, me llamó la atención la forma en que dos de los entrevistados respondían a esta pregunta. Hasta ese momento la entrevista los había interpelado en el rol que desempeñaban en sus programas, pero esta pregunta hizo que tanto desde el MIDES como desde la Usina cultural, mis interlocutores se sintieran interpelados en su faceta de creadores, artistas. Para el caso de la Usina, mi entrevistada se posicionó como productora audiovisual, comentando una serie de experiencias personales que evidenciaban algunas carencias de las políticas que atendían al desarrollo de ese sector y complementaba sus relatos con ejemplos de lo que le pasaba a su novio, creador en el ámbito del teatro. En el caso del entrevistado por el MIDES, los relatos de sus experiencias con el Estado y las políticas culturales venían por el lado del teatro: como actor y productor teatral. De hecho, ante la pregunta ¿qué tendría que hacer el Estado en materia cultural? Este entrevistado empieza a responder diciendo “Bueno, es interesante la pregunta, porque yo, *en mi otro mundo...*”. En este punto, la persona reconoce tácitamente la existencia de, por lo menos, dos mundos.

Ambos hablaron de distintas dificultades que percibían tanto en el diseño como en la implementación de los fondos para el fomento de las artes, especialmente los Fondos Concursables para la Cultura y las becas de creación artística. Esto no estaba previsto por la pregunta, pero se volvió relevante. Por un lado trajo a primer plano algo que señalábamos en el primer capítulo: quienes gestionaban e implementaban políticas culturales en la línea de este análisis, se convertían en el público destinatario de las políticas culturales en otra línea. Por el otro resultaba interesante pensar de qué manera la expresión “rol del Estado en materia cultural” seguía asociándose, incluso entre quienes sostenían cotidianamente un trabajo en otros sentidos, a un significado restringido de cultura vinculado con las producciones artísticas profesionales. Es claro que esta no es una representación exclusiva de estas personas. Aun cuando podemos visualizar una tendencia hacia la pluralización del texto cultural, coexiste con formas más tradicionales de entender la intervención pública en cultura.

Estas representaciones juegan un rol fundamental en los debates que se producen en el seno de la DNC acerca de si el área Ciudadanía Cultural debería seguir en la órbita de su competencia o pasar a manos del MIDES. Según reflexionaba Achugar, en este dilema parece actualizarse la idea del “doble”, dos culturas, dos mundos:

Es como decir la cultura de los pobres...*entonces tenés un doble, es como que tenés...cultura de primera y cultura para pobres.* Y yo creo que precisamente una realización a nivel nacional no tiene que hacer esa distinción y ser proactiva en cuanto a lograr excelencia sí, pero también ser proactiva en cuanto a que todos tengan la posibilidad de producir cultura. Y eso es lo que me parece a mí democracia cultural (Entrevista personal, 26/7/17, subrayado propio).

Parece problemático compatibilizar o alcanzar ciertos grados de convivencia entre campos de validación que exhiben distintas lógicas como las del consumo cultural masivo y el campo artístico más restringido:

No esta otra cosa de “mirá sabés qué, yo sé lo que es bueno” (...) Hay un imperialismo, un autoritarismo, y un desdén aristocrático, de ciertos artistas de izquierda que entienden que su particular arte es el único. Y cuando vos analizás las encuestas de consumo y de imaginario cultural, te encontrás que el jazz, por ejemplo, no es algo que sea consumido o apreciado por más del 3 por ciento de los uruguayos...uruguayas, porque hay que ser políticamente correcto, (...) Mientras que desde el jazz, que tienen festivales múltiples, apoyos, etc, te dicen todo lo otro no es verdadero o no es. O los de la música clásica, o los del tango, o los del folklore, porque todos desde su lugarcito...desprecian y menosprecian lo que hace el resto. (Achugar, entrevista personal, 26/7/17)

A raíz de estas reflexiones es válido preguntarse ¿Cómo coexisten, en las políticas culturales, las lógicas que indica el consumo cultural con las tradicionales ideas acerca del valor estético asociadas a ideales de la modernidad? ¿Y estas últimas, a su vez, cómo articulan con la idea de democracia cultural y derechos culturales? ¿Es posible y deseable fomentar una interpenetración de estas actividades? ¿O la intervención debería dirigirse a apoyar el crecimiento de una y otra, con sus lógicas diferenciadas?

Las políticas de Premiación que lleva adelante la Dirección Nacional de Cultura, son un sitio donde se materializa esta discusión, de esta forma:

-Y si en el canon vos tenés Mozart o Shakespeare. Yo no es que esté en contra....Yo me orino leyendo a Shakespeare o a Lezama Lima que es la super sofisticación.... Una cosa es esa y otra cosa es que yo no pueda dar en una clase, analizar y estudiar los valores o las características o las funciones de “Despacito” de Fonzi...para ponernos al día de hoy, Despacito que es un fenómeno mundial.

-¿Y qué pasa si “Despacito” se presenta a un fondo o un premio nacional de música?

-Y eso depende del jurado... a ver, cuidado, ahí es uno de los problemas. El problema es ese, la discusión es sobre el valor... el problema es que quienes tienen el poder de las instituciones de reproducción ideológica cultural o educativa... están anclados en nociones estéticas de la modernidad, (...) Esa es una discusión que el Estado tiene que promover pero no puede tomar partido.

-Pero lo hace... desde el momento en que premia una o unas estéticas...

-Lo hace porque somos seres humanos. Yo te digo lo que yo creo, no puede tomar partido. Al mismo tiempo actúan las estructuras sexistas, heteronormativas, etcétera... (Achugar, entrevista personal, 26/7/17)

Ahora bien, según reflexiona el entrevistado en este fragmento, las políticas de premiación parecen estar permeadas por determinados criterios de valor relativos a nociones de la modernidad, que se imponen por sobre otras posibles, imposición que está directamente relacionada con la posición de poder que se ocupa en el campo.

En otra entrevista, Achugar (2011) señalaba que no apuntaba a *validarlo todo* sino a que todos tuvieran el derecho de producir arte y cultura que no sea despreciada ni invalidada. En esa línea, tomaba ejemplos de artistas que en su momento fueron desplazados calificándose su obra como una “contaminación degenerada” y hoy día forman parte de un canon de valor indiscutible, como Piazzolla.

Respecto de lo que sucede con los géneros artísticos o las producciones desacreditadas desde las valoraciones contemporáneas, como podría ser la cumbia o el hip hop, decía: “Pregúntame dentro de 200 años. Porque a lo mejor —a lo mejor sí o a lo mejor no— la cumbia villera o el hip hop terminan integrando un cancionero del siglo XX o XXI. No sé. Es decir no digo que sí, ni que no: digo no sé”. (2011: 196). Estas reflexiones llevan a Achugar a señalar que, en ámbitos como la educación pública, “le tenemos que dar a todo el mundo el aprendizaje y exponerlo a Shakespeare pero también exponerlos, ¿y por qué no? A la cumbia villera, o al reggaetón ¿por qué no?” (ibíd.). Asimismo, señalaba que de ninguna manera estas reflexiones nos conducen a abandonar los criterios de evaluación de los productos de la cultura. Así como hay óperas buenas y óperas malas, también hay cumbias buenas y malas, telenovelas buenas y malas. La cuestión sería, para Achugar, respetar los distintos lenguajes y compararlos no entre sí sino al interior de cada uno y de sus propias comunidades interpretativas.

Estas nociones complejizan la idea de que existen “dos mundos” y nos llevan a pensar que podría haber muchos más. Del mismo modo, no habría razón para desplazar la cuestión del valor. Antes bien, cabría situarla en su propio contexto de validación, con lo cual estaríamos en una perspectiva inclinada hacia el relativismo del valor artístico cultural.

De todas formas, esta reflexión no termina de zanjar la cuestión del poder. Aun si reconociéramos abiertamente que los contextos de valoración pueden ser muchos y diversos, es igualmente cierto que unos tienen mayor legitimidad que otros, sobre todo en casos como las premiaciones nacionales, que además del apoyo financiero, son una carta de prestigio y validación que los artistas juegan en sus ámbitos.

Para los trabajadores de las políticas culturales con sectores vulnerados y organizaciones sociales la cuestión del “valor artístico” no está zanjada, sino que es objeto de diversas posiciones y debates, como veremos a continuación.

4.6.1 El debate acerca del valor artístico reelaborado

La creación artística y, sobre todo, los criterios para determinar la calidad de los productos, forman parte de un debate que parece dirimirse entre dos polos: el arte tiene un valor intrínseco o el arte tiene un valor instrumental. Las políticas culturales que se dirigen hacia sectores vulnerados u organizaciones sociales, son un lugar privilegiado para observar los matices y las reelaboraciones de esta contraposición aparente.

La directora de cultura de Paysandú, reflexionaba al respecto:

El arte por el arte ya está, ya fue, el que quiere ser artista que lo haga, está en su derecho. Yo digo...no el arte como pretexto...porque tenemos todos que poder diferenciar lo que es arte de lo que no lo es, como un saber...como saber qué comida es buena y cuál no, después yo me quedo con la que quiero o con la que puedo. Pero ese conocimiento es necesario (Liliám Silvera, entrevista personal, 15/5/17)

Esta intervención expone una de las derivas que toma la discusión esbozada en el subtítulo, y parece llevarnos al ámbito de la educación como un sitio donde tramitar socialmente la cuestión del valor artístico. La intervención busca apartarse de dos extremos: “el arte por el arte” y “el arte como pretexto”. La salida que plantea mi entrevistada a esta aparente oposición tiene que ver con la idea de un saber, de un conocimiento general que funcionaría de plataforma para posibilitar una elección. Sin embargo, no queda claro quién y cómo podría determinar qué es arte y qué no, y aún más, qué es bueno y qué es malo. La comparación que realiza con la comida parece apuntar a la idea de que no hay nada exclusivo o misterioso en el arte, sino que los criterios funcionarían igual que en otros ámbitos de la vida social. Aun razonando en estos términos, podríamos decir que los problemas no hacen más que expandirse, es decir ¿quién determina que una comida es buena y que otra no lo es? Parece actuar aquí

una suposición de que estos criterios podrían universalizarse o generalizarse al punto de convertirse en un saber al que todos pudieran acceder, algo que se diferencia de lo que veíamos con Achugar, que apuntaba a resituar la cuestión del valor según los contextos.

Por su parte, hay quienes manifiestan un enlace o una correspondencia mayor entre calidad artística y fines sociales. Es el caso de programas como Esquinas de la Cultura de la Intendencia de Montevideo,²⁶ en donde la calidad no pierde relevancia ni se subsume a un fin mayor como la convivencia y la participación, sino que ambos funcionan juntos. En este sentido, Alba Antúnez, la directora del programa, comentaba que:

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*. (Entrevista personal, 23/9/17, subrayado propio).

Según estas palabras, las producciones artísticas generadas desde los colectivos barriales deberían tener todas las condiciones para desarrollarse en términos de calidad. A su vez, estas producciones convocan la participación comunitaria, con lo que ambas dimensiones se unirían.

Para el caso del programa Urbano, vemos un movimiento que apunta a complejizar y sintetizar con ánimo de llegar a ciertos acuerdos colectivos entre sus trabajadores. En esa línea, se trabaja con talleres artísticos de las disciplinas “más legitimadas” esto es: literatura, teatro, danza, entre otras. Para Santiago, la concepción de arte con la que se trabaja no es única pero evidencia ciertos cortes, por ejemplo:

Eso 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. (Entrevista personal, 14/7/17. Subrayado propio).

²⁶ “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)

¿Cuál es y cómo se determina este “corte”? Ante esta pregunta, Santiago señalaba que es difícil ponerlo en palabras, pero reflexionaba que:

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

S: 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 (Entrevista personal, 14/7/17)

Aquí aparece el arte caracterizado no ya como “pretexto” o como una herramienta para un fin que lo trasciende, y tampoco completamente ligado a la discusión sobre el valor o la calidad. El arte se conceptualiza como una práctica que moviliza emociones, participa activamente en la construcción de la subjetividad, y contribuye a la constitución de un sujeto libre.

En palabras de Santiago existe un distanciamiento con planteos como el de Achugar, que el entrevistado ubica en una concepción “liberal” opuesta al proceso de transformación y emancipación al que Urbano apuntaría. De esta forma:

(...) Al principio Urbano, 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 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 (Entrevista personal, 14/7/17)

También este entrevistado plantea la cuestión de alejarse de lo reconoce como extremos y llegar a una síntesis, al tiempo que ubica en otro rol al mediador cultural, sea este docente, técnico o coordinador:

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 “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 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. (Entrevista personal, 14/7/17. Subrayado propio).

En este punto vuelve a aparecer una (des)valorización de la concepción “liberal” en oposición a la que el entrevistado defiende. En la última, surge muy intensamente la cuestión de la decisión política y el hecho de “jugársela” a riesgo de equivocarse, por parte del técnico o coordinador a cargo. Esto no aparecería en la primera concepción, que el entrevistado rechaza, justamente, por quitar responsabilidad a los operadores culturales. Por supuesto, aquí podemos ver de qué manera actúa una sinonimia entre cultura de masas (referido en el discurso como Jean Claude Van Damme y reggaetón) y alienación, en contraposición a propuestas que apuntan a la transformación y emancipación. A su vez, no se visualiza como posible que los consumos y usos de la cultura de masas puedan ser considerablemente diferentes a lo que las producciones prevén, habilitando espacios de emancipación y transformación por parte de sus consumidores.²⁷ La perspectiva que expone Santiago parece dialogar 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: 1054).

Asimismo, podemos aventurar que las formas que toma este debate acerca de la cuestión artística y su valoración tiene mucho que ver con una característica común de los actores. Así como Martín y Ana Clara respondían a la pregunta por la intervención ideal del Estado posicionándose como artistas, la mayor parte de los actores involucrados en este conjunto de políticas tiene una trayectoria que los vincula al

²⁷ 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 (referencias en este ámbito constituyen los trabajos de Hall, Hoggart o De Certeau).

mundo del arte, en sus derivas más tradicionales, como apuntábamos en el capítulo 1. De hecho, si cruzamos la idea extendida de que la “noción antropológica de cultura” gana terreno frente a la idea restringida de la cultura como “bellas artes”, con la trayectoria profesional de quienes diseñan e impulsan estas políticas, veremos que la abrumadora mayoría proviene de disciplinas artísticas, y no de la antropología, o de las ciencias sociales.

4.6.2. Estética de la emoción

“Estética de la emoción” es una expresión con que parte del equipo de trabajo de Urbano caracterizaba algunas producciones artísticas de los talleres, y funcionaba como una broma, que yo tenía incorporada. Reflexionando en retrospectiva acerca de esta formulación y sus modos de empleo (en qué tono y para decir qué cosas) es posible preguntarse qué es lo que está en juego, condensado allí.

En principio, podemos pensar, la expresión plantea una cierta oposición entre estética y emoción, o entre calidad estética y emoción, que actualiza determinados sentidos sobre la calidad o el valor de una producción artística. Esto se hace evidente cuando pasamos a otros planos, el cine podría ser un buen ejemplo. No está desterrada la idea de que calidad estética se relaciona con lo medido, lo contemplativo, lo intelectual, racional, reflexivo. El cine que apunta directamente a la emoción del espectador puede ser calificado de fácil, sensiblero (en oposición a sensible) o efectista.

¿Cómo dialogan estos sentidos en las producciones artísticas de este centro cultural? El tono con que se empleaba cobra importancia porque la broma, en este caso, denota una incomodidad. La expresión era una salida graciosa —una especie de “chiste interno” — para elaborar algo complejo. Ante la pregunta ¿cuáles son los criterios estéticos que permitirían caracterizar estas producciones, o más sencillamente, distinguir una *buena* producción de una *mala*? aparece una incomodidad, pero también una intuición. La intuición de que *calidad estética* puede tener significados diferentes, sin por eso dejar de ser. En esa línea, podemos pensar que la discusión acerca del *valor* no se destierra sino que se reelabora, con otros actores y otros parámetros. Qué tan cercana o alejada está esta discusión de las nociones modernas de valor, que refería Achugar en relación a los premios nacionales, es una interrogante que podría guiar futuras indagaciones. Profundizar en las características de estas nociones podría también echar luz sobre la

aparente oposición entre “intereses comunitarios” e “intereses artísticos”, a la que se enfrentaba Ana Clara en relación con los destinatarios de una Usina cultural.

En el marco del centro Urbano, el problema del valor y su relación con la calidad no parece ser algo fácilmente determinable, e incluso podemos encontrar que varía según el lenguaje artístico que estemos abordando. Por ejemplo, existe una representación que indica que “calidad estética” es mucho más difícil de alcanzar en cine que en literatura. Sin embargo, en los terrenos compartidos entre ambas disciplinas, por ejemplo, en lo referido a la construcción de historias, también se visualizan ciertas complejidades. El docente de cine de Urbano, apuntaba:

P. ¿Vos en tu taller buscás la excelencia artística? ¿Qué buscás?

R. Busco más como la construcción de historias en conjunto, el goce, la discusión, el debate... yo me doy cuenta de *cosas que son horribles*, de criterio, pero no me pongo a discutir esas cosas. Es como que...la condición de algunas personas que vienen que tienen tantos problemas de vulnerabilidad a veces en las historias se ve cómo...la necesidad de los finales felices...todo el tiempo está eso de que el final tiene que ser feliz, por más de que sea una ridiculez, que vos con criterio, mirás una película en la cual una pareja se pelea, se caga a palos, se caga a tiros, y de la nada están re felices y decís qué bolazo, está injustificado, es feo, no es verosímil. Eso no importa.

P. ¿Eso no se trabaja en tu taller?

R. Bueno, a veces se trabaja para trabajar un poco el criterio...el criterio capaz es generar criterio, *criterio estético*, o discutir...pero como que se deja libertad. A veces uno viene y dice yo quiero hacer una de zombies, otro de cowboys otro de extraterrestres, y hacemos algo todos...y *va a ser un collage, que va a ser espantoso, pero lo que va a estar bueno es justamente el delirio*. La capacidad del delirio. El producto del delirio. (Entrevista personal, 15/9/17. Subrayado propio)

En la reflexión citada podemos ver que los parámetros de calidad que tiene este docente, que es productor audiovisual y fue formado en la Escuela de Cine, salen a la luz por contraste: lo bello, lo justificado y lo verosímil serían elementos clave a la hora de calificar un producto audiovisual. Trasladado al ámbito de estas producciones, estos criterios llevan a valorarlas como ridículas, feas, injustificadas o inverosímiles.

Al respecto de la especificidad de la cuestión del valor en el cine, también estaría ligado a una cuestión de recursos (humanos, tecnológicos, de tiempo y de dinero). En este punto mi entrevistado señala que la calidad es excluyente:

Es que las características técnicas del cine, hacen que la calidad sea algo bastante difícil de alcanzar...Vos cuando ves una película, hay mucha gente, mucha plata (...) Nosotros hacemos todo con una cámara....Cuando nosotros intentamos que nuestra película quedara en un festival, nos devolvían eso...que se veía mal, que no se escuchaba bien. (Entrevista personal, 15/9/17)

Al mismo tiempo, la cuestión del tiempo que llevan las producciones cinematográficas de carácter profesional, y la inestabilidad e inconstancia en la participación de los talleres, hacen que mi interlocutor describa como improbable realizar un rodaje profesional con los participantes del taller.

Sin embargo, estas mismas cuestiones no parecen poder trasladarse a las demás disciplinas, en donde los criterios de valor cambian y son determinados por otros factores. Por ejemplo, las instancias performáticas —que implican un trabajo entre disciplinas como la danza, el teatro y la música, y que son preparadas durante meses para ser expuestas al público— son referenciadas tanto por los técnicos como por los participantes como espectáculos en donde la calidad artística es un valor buscado y en muchos casos logrado. Aquí el problema parece ser nuevamente la cuestión de la validación entre campos que parecen exhibir distintas lógicas, cuyas relaciones son asimétricas y unas se imponen por sobre las otras. En este plano aparece la cuestión de la prensa, un actor con poder para imponer determinadas visiones acerca del valor:

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 Urbano...sí podés encontrar *una crónica literaria* de lo que se hace en Urbano. 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, entrevista personal, 15/9/17).

En ese sentido, podemos pensar que aunque en el interior de los programas las representaciones de cultura manifiesten matices o grandes diferencias, cuando pasan a formar parte de los debates públicos mediados por la prensa parecerían inclinarse hacia la representación de la cultura al servicio del trabajo social. De esta manera, la cuestión de lo artístico seguiría quedando reservada a producciones de la alta cultura. Aquí se actualizaría la dicotomía entre los dos mundos que mencionábamos antes: una cultura para pobres que se ubica en políticas e iniciativas de desarrollo social, en donde la cuestión de la calidad artística quedaría al margen, y una cultura “de primera” de la que se ocuparía la prensa, los premios nacionales, las políticas culturales hacia sectores artísticos, por ejemplo.

Es interesante relacionar la cuestión de los procesos estéticos que tienen lugar en estos programas con la propuesta que Remedi (2005) realiza para pensar el vínculo entre estética y ciudadanía. Este autor se pregunta cuáles son o deberían ser las intervenciones estéticas de base para rescatar nuestro papel de ciudadanos, esto es, para darle sentido a la democracia. Así, construye una definición inclusiva de *experiencia estética* que refiere a la forma en que “nos conectamos, nos comunicamos e interactuamos con el mundo, en que visualizamos y nos representamos el mundo, en que construimos transformamos y le damos valores al mundo” (Remedi, 2005: 60). De hecho, el autor llama la atención sobre las raíces etimológicas del término estética, que remiten a la percepción, a la sensación, y se oponen a la idea de anestesia (Barrilli en Remedi, 2005: 59). Así, apunta, no tenemos por qué dejar de lado la cuestión del “valor estético”, sino resolverla en función de los mayores grados de sensibilidad y conexión con el mundo que habilita la experiencia estética. Dicha experiencia podría estar en la base de una distinción entre lo bello y lo horrible, pero también de la posibilidad de identificar y responder ante lo justo, lo injusto, lo absurdo, lo razonable (Remedi, 2005: 61)

4.7. Más allá del fin y el medio: compartir un mundo

Ya en el cierre de este capítulo, quisiera sintetizar otro núcleo de ideas que tienen los trabajadores donde se complejizan aún más los términos de fin y medio, introduciendo el matiz de que muchas veces no es posible distinguir entre ambos, sino que se trata de una cuestión procesual diferenciada de cualquiera de sus extremos.

En esta línea, encontramos las visiones de Pedro y Juliana, trabajador social y educadora social del programa Urbano, respectivamente.

En primer lugar, surge la cuestión de las categorías como un primer elemento problemático debido a su nivel de abstracción y construcción teórica, en cierta medida, alejadas de la realidad social:

En realidad también estamos tironeando de las categorías cuando decimos “lo social, “lo cultural”, “lo educativo” incluso, creo que son como modelos ideales, categorías totalmente construidas, no existen en la realidad, no hay programas sociales, programas culturales, programas educativos. La realidad es mucho más compleja que eso y todos son más complejos que eso. (Pedro, entrevista personal, 17/8/17).

En segundo lugar, estos trabajadores reconocen una fuerte apuesta de este programa al disfrute, al placer y al entusiasmo que puede generar participar de las prácticas artísticas, ya como productor, ya como espectador, ubicando a la experiencia y a la vivencia del goce como una finalidad en sí misma. Estas vivencias generan efectos, cambios, transformaciones individuales y colectivas en el procesamiento de códigos involucrados en estas prácticas, que tienen impacto en el resto del “universo cultural” de los participantes. La diferencia con los programas referenciados en el MIDES, por ejemplo, es que estas transformaciones, efectos e impactos no serían a priori fácilmente determinables ni se podrían prever o planificar, lo que no implica que no existan.

En la visión de Pedro, la distinción entre fin y medio es, para este caso, inoperante y “medio tramposa”, ya que lo lleva a pensar la expresión “un medio para otra cosa” como una cuestión:

Más maquiavélica (...) porque no es que uno lo hace pero en realidad lo que querés es otra cosa. En ese sentido maquiavélico. Del medio para otro cosa que subrepticamente estamos pensando que la persona se transforma y mejore su situación social y no sé qué. Porque ahí ya sería de vuelta poner la carreta delante de los bueyes, entonces lo importante es que la persona mejore socioeconómicamente y el mecanismo la cultura o el arte. Ahí de vuelta caemos en esa trampa, por eso digo que es tramposa la discusión, porque nosotros estábamos diciendo que Urbano vale la pena porque las políticas sociales siempre encaran a la gente desde el lugar de la carencia, a resolverle los problemas, y como habría que ver a las personas más desde la potencia, la posibilidad de creación, de expresión, participación (Entrevista personal, 17/8/17).

Por otra parte, existe la idea de que la cultura constituiría una esfera privilegiada para el desarrollo de lo común y la inclusión pensada en términos de convivencia e intercambio democrático entre distintas expresiones. Esta última idea pondría en cuestión la pertinencia política de iniciativas focalizadas en uno u otro sector social, pues estarían actuando en una lógica de segregación, contraria a la que enuncian. De esta manera, según el relato de un referente de una organización social que trabaja con arte y cultura:

Dicen que con procesos culturales como que los pibes pinten la plaza la van a terminar queriendo. Pero no. No alcanza con que les compremos a los niños del hip hop dos tarros de grafiti para que pinten y decir “que hagan ellos” porque si no es como un área para fumadores, o es una inclusión como la que se hacía en Sudáfrica “¿los negros quieren tren? bueno, hacemos un tren para los negros” y ahí hay que de primera decir “no, no, traelo para acá y yo les muestro mi Larralde mi música de Los Olimareños, y que él me cante hip hop” eso es la vida, con todos los colores. Yo creo que en Uruguay arrancamos primero como a segregar: “¿los jóvenes quieren un espacio? les damos eso plaza para ellos”. (Danilo, entrevista personal, 16/9/17).

En sintonía con esta intervención, podemos agregar la concepción de la cultura como una forma privilegiada de “compartir un mundo, compartir metáforas, de construir un mundo común a todos o menos ajeno capaz, de construir un mundo, no sé si común, el de todos el mismo, pero menos ajeno al de los otros” (Juliana, entrevista personal, 17/8/17).

Margulis (2014) distingue entre políticas culturales que trabajan con la cultura como bien u objeto y políticas culturales de más amplio espectro que se plantean a la cultura como las significaciones compartidas que hacen posible la vida social, y plantea dos maneras en que la política puede intervenir en el campo cultural. En la primera opción, se apuntaría a políticas de acceso, circulación, consumo y difusión de bienes asociados con el saber, el arte, los espectáculos, relacionados con las llamadas industrias culturales. En el segundo caso, se buscarían objetivos como intervenir en los códigos culturales, modificar los *habitus*, incidir en los comportamientos, en las creencias, en los prejuicios y en general en la forma que un grupo humano se relaciona con el mundo, percibe y “se comunica con otros; en los modos en que aprecia y procesa el contexto material y social en que está inmerso” (2014: 16). Esta forma de afrontar el desafío de las políticas culturales está relacionada con una concepción “sociosemiótica de la cultura” (Urresti y Marguilis, 2014) y busca generar efectos en los códigos de significación compartidos.

Aquí hemos visto que los trabajadores y diseñadores de estas políticas culturales encuentran distintas maneras de combinar estos modelos, que no se presentan como excluyentes entre sí, y que nunca se presentan puros. Asimismo, pudimos observar que la gestión cultural es, como propone Remedi (2018), un hacer situado, posicionado y orientado por proyectos culturales y sociales.

4.8. En síntesis

En este capítulo analizamos distintas representaciones que conviven en el universo de políticas culturales hacia sectores vulnerados y organizaciones sociales. De esta manera, articulando las voces de gestores, técnicos, coordinadores y directivos provenientes de distintos organismos (la DNC, el MIDES, la Intendencia de Montevideo y la Intendencia de Paysandú) vimos que la categoría “derechos culturales” que orienta sus acciones es experimentada como ambigua y que su traducción operativa representa un desafío cotidiano. Asimismo, hemos visto que los distintos actores establecen vínculos

diferenciales entre “lo social” y “lo cultural”. Para algunos, lo cultural es la prioridad y no es posible ni deseable definir anticipadamente cuáles son los efectos que la participación tiene para sus destinatarios. Para otros, lo que caracterizan como “finalidades sociales” están en el centro de sus objetivos, y las cuestiones referidas a las expresiones artísticas y culturales se convierten en canales o herramientas para alcanzarlas.

A través del caso del programa Usinas, observamos que las decisiones cotidianas acerca de brindar o no talleres artísticos conectan con el debate entre democracia y democratización cultural. La acción de dar talleres se presenta como una práctica que podría dirigir la producción cultural, replicando el modelo de la democratización cultural, en donde el capital cultural válido es el de la clase media y el taller es el espacio donde transmitirlo. Sin embargo, también existe la perspectiva de que garantizar el acceso a la infraestructura y los recursos técnicos no es suficiente para los objetivos de la democracia cultural, puesto que no asegura ni la apropiación ni la transformación. A su vez, los cambios en los perfiles de los destinatarios (ligados a los lugares donde funcionan las Usinas) influyen estas representaciones y reactivan la discusión en torno a los intereses “artísticos”, “profesionales” y aquellos vinculados a “lo comunitario”, y ponen a los trabajadores en una revisión permanente de los objetivos del programa.

En conexión con lo anterior, señalamos cómo el destinatario del MIDES se desplaza desde la categoría de poblaciones vulneradas hacia la de organizaciones y colectivos sociales, y vimos que tal desplazamiento se inserta en una lógica institucional más amplia donde las fronteras entre la acción del Estado y la acción de la sociedad civil organizada parecen confundirse, generando tensiones.

En cuanto a las representaciones en torno al valor y la calidad de las producciones artísticas, algunos actores enfatizan en el proceso creativo, y no en el producto que de él se obtiene. En esta línea, vimos que el problema de la calidad artística no se abandona sino que se reelabora. Aquí aparecen nociones asociadas al relativismo cultural que plantean que las producciones artísticas de las distintas comunidades son inconmensurables, y deben ser evaluadas en sus propios términos. Sin embargo, la cuestión del poder con que unos valores estéticos se imponen por sobre otros, continúa vigente. A la vez, aparecen distintas salidas para elaborar una tensión que presenta dos

extremos: el arte como instrumento o el arte como finalidad. En este punto, existen visiones que abonan uno u otro extremo, pero también hay actores que aventuran algunas síntesis posibles o salidas alternativas a un problema que perciben como de mayor complejidad que cualquiera de sus polos. A continuación, nos centraremos en comprender cómo los participantes de estas políticas culturales otorgan significados a sus experiencias.

Capítulo 5

Procesos subjetivos e intersubjetivos en políticas culturales

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

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

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

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

5.1. Políticas socioculturales, subjetividades y emociones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.2. El centro cultural Urbano y sus participantes

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

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

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

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

³⁰ Ver capítulo 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4. La creación y el gusto como actividad y descubrimiento

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

³² Sara falleció en el 2017.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.5. Relacionamientos diferenciados

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En otras palabras, se reconocen.

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

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

5.7. ¿Sinergia u obstrucción entre políticas?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

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

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

investigación resultan de una coproducción con mis interlocutores, como señalé en el primer capítulo. En esta línea, poner en diálogo mi propia experiencia con la de mis entrevistados me permitió dar cuenta de la multiplicidad de roles y posiciones que ocupan los actores. En este sentido, planteo que difícilmente podemos hablar de un campo autónomo para referir a las políticas culturales (en tanto separado de lo social), cuando los gestores y funcionarios son ellos mismos analistas, investigadores, artistas o integrantes de organizaciones sociales. Asimismo, la elección metodológica de incluir en el análisis una variedad de actores de gestión media y directa mostró que este sector de trabajadores es un punto privilegiado para acceder a la heterogeneidad de representaciones y experiencias que difícilmente se pueden visualizar atendiendo solamente a los responsables políticos de las altas jerarquías institucionales.

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

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

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

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

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

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

*

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

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

A modo de balance final

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

_____. (2010). "Políticas culturales y derechos: entre la retórica y la realidad". En RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas [online]. , vol. 9, no. 2 Recuperado: <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1056> ISSN 2255-5986.

BOURDIEU, Pierre y Loïc Wacquant (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.

BOURDIEU, Pierre (2001). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama, Barcelona.

_____. (2002). "Comprender", en *La miseria del mundo*, FCE, Buenos Aires, pp. 527-543.

BECKER, Howard (2009a). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

_____. (2009b). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____. (2014) *Manual de escritura para científicos sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI

BENITEZ MARRERO Patricia (2017). *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010): de las 'políticas de democratización' a la 'democracia cultural'*. Tesis de Grado en Ciencias Políticas. Montevideo: UDELAR. Mimeo.

BENZECY, Claudio (2012). *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

CAETANO, Gerardo (2003). "Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos". *Pensar Iberoamérica*. Revista de Cultura. Número4-Junio–Septiembre. Recuperado: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a01.htm#>

_____. (2011). "Prólogo: Las políticas culturales como clave de inserción y de desarrollo". En MANTERO, Gerardo y VIDAL Giorgi (comps.). *Diálogos sobre políticas culturales en el primer gobierno de izquierda*. Montevideo: Editorial Estuario. Pp. 7-19

CARÁMBULA, Gonzalo (2011). "La institucionalidad cultural pública como problema". En Arocena Felipe (coord.) *Regionalización cultural del Uruguay*. Montevideo: DNC, UDELAR y MEC. Pp. 295-351.

CASTEL, R. y C.HAROCHE (2003), *Propiedad privada, propiedad social, propiedad de sí: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno*, Rosario, Homo Sapiens, 2003.

CASTELLI, Luisina (2017). "La política pública cultural vista desde sus mediaciones. El caso de Centros MEC". Ponencia presentada en IX Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani. Noviembre de 2017.

CIAPESSONI, F (2007). "De Refugios y calle: la construcción de identidad en hombres sin domicilio". En: De Martino, Morás (Comp): *Sobre cercanías y distancias: problemáticas*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Documentos y fuentes

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

Iberculturaviva.org

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diarios

La diaria, 26/9/2014

La diaria 19/5/2017

Semanario Voces del Frente 9/10/2008

Semanario Voces del Frente 24/8/2016

El Observador, 11/4/201

El País, 22/1/2017

ANEXO

Tabla de entrevistados

	Nombre	Programa/Área	Cargo/posición	Tipo de posición	Institución/organización
1	Liliam Silvera	Departamento de Cultura	Directora departamental de cultura	Directiva	Intendencia de Paysandú
2	Alba Antúnez	Esquinas de la Cultura	Directora de programa Esquinas de la Cultura	Directiva	Intendencia de Montevideo
3	Martín	Departamento Sociocultural	Coordinador de Departamento Sociocultural	Gestión media	Ministerio de Desarrollo Social
4	Susana	Departamento Sociocultural	Técnica de Departamento Sociocultural	Gestión media	Ministerio de Desarrollo Social
5	Hugo Achugar	Dirección Nacional de Cultura	Ex director nacional	Directivo	Dirección Nacional de Cultura
6	Javier	Usinas/ Ciudadanía Cultural	Coordinador nacional Usinas de la cultura	Gestión media	Dirección Nacional de Cultura
7	Verónica	Fábricas/ Ciudadanía Cultural	Coordinadora nacional Fábricas de la cultura	Gestión media	Dirección Nacional de Cultura
8	Santiago	Urbano/Ciudadanía Cultural	Coordinador Programa Urbano	Gestión media/ gestión directa	Dirección Nacional de Cultura
9	Marina	Ciudadanía Cultural	Técnica área Ciudadanía Cultural	Gestión media/gestión directa	Dirección Nacional de Cultura
10	Laura	Ciudadanía Cultural	Técnica área ciudadanía cultural	Gestión media/directa	Dirección Nacional de Cultura

11	Ana Clara	Usinas/ Ciudadanía Cultural	Coordinadora de una Usina	Gestión directa/ gestión directa	Dirección Nacional de Cultura
12	Ricardo	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Docente de cine	Gestión directa	Dirección Nacional de Cultura
13	Pedro	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Trabajador social	Gestión directa	Dirección Nacional de Cultura
14	Juliana	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Educadora social	Gestión directa	Dirección Nacional de Cultura
15	Ruben	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Participante	Receptor	Dirección Nacional de Cultura
16	Roberto	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Participante	Receptor	Dirección Nacional de Cultura
17	Carlos	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Participante	Receptor	Dirección Nacional de Cultura
18	Eduardo	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Participante	Receptor	Dirección Nacional de Cultura
19	Marisa	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Participante	Receptora	Dirección Nacional de Cultura
20	Sara	Urbano/ Ciudadanía Cultural	Participante	Receptora	Dirección Nacional de Cultura
21	Mauro	As. Civil	Militante organización social	Militante	Organización Cultura Comunitaria
22	Danilo	Colectivo autogestivo	Militante organización social	Militante	Organización Cultura Comunitaria

Alcance geográfico de las instituciones, programas y organizaciones

Procedencia institucional de entrevistados	ALCANCE		
USINA PAYSANDÚ	DEPARTAMENTAL/ PAYSANDÚ	40%	
URBANO	DEPARTAMENTAL/MONTEVIDEO		
ESQUINAS DE LA CULTURA IM	DEPARTAMENTAL/MONTEVIDEO		
DIRECCION DE CULTURA PAYSANDÚ	DEPARTAMENTAL/PAYSANDÚ		
CIUDADANÍA CULTURAL/ DNC	NACIONAL	60%	
DEPTO SOCIOCULTURAL/MIDES	NACIONAL		
USINAS	NACIONAL		
FÁBRICAS	NACIONAL		
PROGRAMA PUNTOS DE CULTURA	NACIONAL		
RED CULTURA COMUNITARIA	NACIONAL		