



Políticas socioculturales en Uruguay

*la cultura como medio, como fin, como
derecho ¿Qué piensan los gestores?*

Paula Simonetti¹

-
- 1 Licenciada en Letras. Especialista en Gestión Cultural pela Universidad de la República (UdelaR). Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural pelo Instituto de Altos Estudos Sociais de la Universidad Nacional de San Martín (Unsam-Idaes). Doctorando en Sociología pelo Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet-Unsam-Idaes). Email: simonetti.pau@gmail.com.

RESUMEN

En la última década, Uruguay desarrolló una serie de políticas culturales orientadas a poblaciones vulneradas, históricamente excluidas de sus derechos culturales. Estas iniciativas también dialogan con un contexto transnacional en que la relación entre cultura y desarrollo social se resignifica, así como la posición que los Estados ocupan en ella. El objetivo de este artículo es comprender las representaciones que trabajadores y operadores de la cultura construyen en este campo de políticas recientes. Veremos que el paradigma de los derechos culturales es un terreno donde hay sentidos y prácticas heterogéneas que a veces entran en conflicto.

Palabras clave: Representaciones. Políticas culturales. Democracia cultural. Derechos culturales. Poblaciones vulnerables. Uruguay.

RESUMO

Na última década, o Uruguai desenvolveu uma série de políticas culturais para populações vulneráveis, historicamente relegadas de seus direitos culturais. Essas iniciativas também dialogam com um contexto transnacional em que a relação entre cultura e desenvolvimento social é ressignificada, bem como a posição que os Estados ocupam nela. O objetivo deste artigo é compreender as representações que trabalhadores e operadores de cultura constroem nesse campo de políticas recentes. Veremos que o paradigma dos direitos culturais é um terreno onde há sentidos e práticas heterogêneas que, às vezes, estão em conflito.

Palavras-chave: Representações. Políticas culturais. Democracia cultural. Direitos culturais. Populações vulneráveis. Uruguai.

ABSTRACT

In the last decade, Uruguay has developed a series of cultural policies for vulnerable populations, historically relegated from their cultural rights. These initiatives also dialogue with a transnational context where the relationship between culture and social development is resignified, as well as the position that States occupy in it. The purpose of this article is to understand the representations that workers and operators of culture construct in this field of recently installed policies. We will see that the paradigm of cultural rights is a terrain where there are heterogeneous senses and practices, which are sometimes in conflict.

DERECHOS CULTURALES Y CIUDADANÍA CULTURAL

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. (KLEIN, 2015) 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 tradicionalmente excluidos de sus derechos culturales.

En el año 2009 se crea el Área Ciudadanía Cultural² dentro de la Dirección Nacional de Cultura (DNC, de aquí en más). Allí se reúnen programas de acceso al disfrute, el consumo y la producción de bienes y servicios culturales, entre aquellos sectores de la población caracterizados como vulnerables. 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

.....
2 Integrada por programas como: Usinas culturales, Fábricas de la cultura, Urbano, Programa de Inclusión Sociocultural, Un pueblo al Solís, entre otros.

objetivo de las actividades artístico-culturales en el país”. (MEC, 2010-2014)

Las nociones de derechos culturales³ y democracia cultural⁴ a nivel de la institucionalidad pública, no solo orientan el desarrollo de políticas en el marco de la DNC, sino que también de otros programas e instituciones, entre los que destaca la Dirección de Promoción Sociocultural del Ministerio de Desarrollo Social (Mides), el programa de descentralización “Centros MEC” (del Ministerio de Educación y Cultura), o el plan Ceibal (dedicado a la promoción de la inclusión digital en todas las escuelas públicas del país).

Las transformaciones en políticas culturales a nivel nacional están asimismo insertas en cambios globales respecto a la concepción del rol del Estado en materia cultural. Según destaca Klein (2015), la cooperación internacional fue protagonista, a través de distintos programas de apoyo, en este enclave histórico.⁵

Cabe inscribir estas políticas en el marco de las agendas internacionales en cultura que, desde hace por lo menos tres décadas, se ven signadas por dimensiones tales como democratización, descentralización, desarrollo y diversidad cultural, a la vez que recogen estos debates en las conferencias, declaraciones y convenciones intergubernamentales de políticas culturales regionales y mundiales. (BAYARDO, 2008)

-
- 3 Es pertinente recordar que la definición de los derechos culturales resulta todavía 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 p. 22) Además, se trata de derechos no justiciables.
 - 4 No podremos desarrollar aquí el debate entre democratización y democracia cultural a nivel teórico, que tiene un profuso desarrollo. Se trata de dos modelos que presentan abordajes distintos de la intervención pública en cultura. A grandes rasgos, mientras la democratización cultural tiende a un modelo difusionista de la cultura (y define lo que es o no culturalmente valioso), la democracia cultural intenta promover aquello que está vivo en la sociedad civil. En el caso uruguayo estos paradigmas coexisten, muchas veces de manera conflictiva.
 - 5 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).

En este enclave, ciertas iniciativas viraron hacia un abordaje de la cultura en tanto “recurso” (YÚDICE, 2002, p. 21), lo que lleva a que hoy en día sea prácticamente imposible encontrar enunciados públicos que no instrumentalicen arte y cultura, ya sea para mejorar las condiciones sociales como en la promoción de tolerancia multicultural “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”.

El avance en el reconocimiento de la diferencia y la diversidad cultural habilitó procesos y movimientos de reafirmación identitaria y luchas por la conquista 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. Es posible pensar que 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 a menudo 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)

A pesar de sus límites y desafíos, las políticas culturales que se desarrollan con una orientación a poblaciones vulneradas, no pueden abordarse como bloques homogéneos sino como redes de prácticas y sentidos que disputan actores diversos y desiguales. Por ejemplo, Infantino (2011, p. 78) muestra – en el área del circo – 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.

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. Parece entonces necesario contextualizar la discusión sobre el vínculo entre cultura y poder, reubicándola en procesos históricos y sociales concretos, basados en trabajo de campo. (OCHOA, 2003) Atendiendo esa necesidad, la idea que anima este artículo es analizar una serie de representaciones acerca del vínculo cultura – desarrollo social, en políticas culturales orientadas hacia sectores vulnerados en Uruguay. Buscamos, así, comprender las distintas perspectivas en juego por parte de actores concretos que diseñan y, sobre todo, gestionan estas políticas. Esto último, en el entendido de que las políticas culturales no son procesos lineales que van desde el diseño a la implementación, sino más bien redes donde actores desigualmente situados disputan sentidos y prácticas. En síntesis, no agotan su sentido en las altas jerarquías institucionales ni en los documentos, informes o balances que desde allí se elaboran para la divulgación o el debate. No obstante, no contamos en Uruguay con estudios que profundicen en las prácticas y representaciones de aquellos que, día a día, hacen las políticas socio-culturales.

PERCEPCIONES DE LOS TRABAJADORES: TRES NÚCLEOS⁶

En esta ocasión nos remitimos a las representaciones de trabajadores que actúan en el ámbito del Mides y de la DNC. Dentro de un espectro muy heterogéneo de representaciones, nos concentraremos en tres maneras diferenciadas en que estos trabajadores se representan el vínculo entre cultura y desarrollo social y tomaremos para el análisis tres casos: 1) Las Usinas como política de

.....
6 Este artículo está basado en los resultados de mi investigación de maestría titulada “¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)”.

acceso; 2) El Mides y la herramienta de la cultura; y 3) El programa Urbano: lo social como herramienta para la cultura.

Las Usinas como política de acceso

Las Usinas Culturales son centros regionales que cuentan con salas de grabación musical y equipamiento para la producción audiovisual. Se trata de una política cultural que funciona dentro del área Ciudadanía Cultural (DNC-MEC), “cuyo objetivo central es promover el potencial creativo de la ciudadanía a partir del uso de las nuevas tecnologías [...] desarrollando infraestructura en lugares que tengan un notorio déficit”.⁷ En total existen 17 Usinas en todo el país.

Según relata Javier, trabajador del programa, 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.

Si bien Javier señala que este programa “nació muy libremente”, 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, que funcionó durante cuatro años en la cárcel central del departamento, pero actualmente funciona por fuera, se puede ver de qué manera el hecho de dejar el espacio de la cárcel enfrenta a su 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

.....
7 Disponible en: cultura.mec.gub.uy

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 mayo 2017, subrayado propio)⁸

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 talleres. 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 mayo 2017)

Sin embargo, se trata de una orientación problemática. Consultada 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 mayo 2017, subrayado mío)

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. 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

8 Para preservar el anonimato de los entrevistados, sus nombres fueron modificados.

general muy complejos, no se reproduzca a pequeña escala la imposición de un capital cultural por sobre otros. Según Hugo 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”.

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. Esto también ha sido señalado por diversos autores (BARBIERI, 2016; FERREÑO, 2014; LACARRIEU; CERDEIRA, 2016), cuando afirman que el acceso podría significar uso y consumo pero no necesariamente apropiación ni transformación.

En ese sentido es que emergen una serie de preguntas que subyacen tanto a las formulaciones conceptuales, 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 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 sensibles son los técnicos para escucharla y conducirla reduciendo al máximo su mediación, si ese fuese el objetivo?⁹

.....
9 Las preguntas enunciadas presentan ciertos grados de consonancia con los distintos paradigmas que identifica Grimson (2014, p. 10) 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

La cuestión de quiénes son los destinatarios podría ser determinante a la hora de decidir si es pertinente seguir la línea de no brindar talleres o al contrario. Según se desprende de las entrevistas, en recintos como la cárcel es muy difícil que la Usina funcione puramente en cuanto sala de grabación o acceso a insumos tecnológicos. La observación es válida no solo para la Usina de Paysandú, sino también en otros sitios, como la Usina del hospital Vilardebó. Esta Usina, instalada en la principal institución pública en salud mental en Uruguay, se encuentra inactiva. Javier reflexionaba al respecto: *“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 jul. 2017, subrayado propio)

Asimismo, 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, p. 10)

Por su parte, 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, p. 290), es difícil encontrar una lógica en la distribución territorial de las Usinas, puesto que no se vincula ni a

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 Civilizadorio, [...] o un Estado promotor de aquello que está vivo en la sociedad civil. 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.

la prioridad de los departamentos con más distancia de la capital, ni a los índices de desarrollo humano, ni a la cantidad de habitantes. 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., p. 291).

El Mides y la herramienta de la cultura

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.

La línea más importante en que trabaja este departamento la constituyen tres Fondos de apoyo a proyectos socioculturales: Emergentes, Nuevos Sentidos y Comunidades Culturales. En la primera descripción que hace Martín, trabajador del Departamento de Programas Socioculturales, es posible visualizar cómo se materializa la idea de la cultura como herramienta. Martín relata 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 agosto 2017, subrayado mío)

Mientras el lema que orientaba la creación de políticas culturales como las Usinas tenía que ver con el no direccionamiento de los contenidos, 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.

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). 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 agosto 2017, 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 *Organizações Não Governamentais* (ONGs) generando lo que un medio de prensa llamó “un ministerio paralelo”. (*El País*, 22 enero 2017). En la misma nota, el presidente de la Asociación Nacional de Organizaciones No Gubernamentales (Anong) 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.¹⁰ (GÓMEZ BONAGLIA, 2011, p. 259)

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. Pero, además, porque 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 en 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 delimitado 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 intervingo en el centro educativo, y cómo en la comunidad?

10 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 sept 17)

... 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 agosto 2017)

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 énfasis en sus externalidades. (BARBIERI, 2016)

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 agosto 2017) La implementación de actividades y talleres artísticos contribuiría a subsanar el conflicto social y sería un catalizador privilegiado del desarrollo.

El programa Urbano: el trabajo social como herramienta para la cultura

Urbano es un centro cultural del área Ciudadanía Cultural (DNC) orientado a personas en situación de calle y abierto a toda la comunidad. “Su objetivo es promover el desarrollo integral de esta población por medio de su participación en actividades de formación y producción artística y cultural”.¹¹

En las entrevistas realizadas con los trabajadores de este centro, aparecía una representación del vínculo cultura–desarrollo social donde podemos ver una inversión de los términos descritos en el apartado anterior, es decir: 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:

.....
11 Ver em: mec.gub.uy

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 sept. 2017, 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 sept. 2017, subrayado propio)

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 sept. 2017)

Si en otros casos la discusión referida al valor artístico quedaba subsumida a otros fines, en estas declaraciones reaparece como un elemento con cierta centralidad, aunque con características específicas. Vemos aquí 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, integrante del equipo de coordinación, 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 agosto 2017, subrayado propio)

¿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 jul. 2017)

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 que alientan las Usinas culturales, 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 jul. 2017)

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 es 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 llegarías 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 jul. 2017, subrayado propio)

En esta intervención 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 con 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.¹² 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, p. 1054)

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, p. 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 apud REMEDI, 2005, p. 59) Así, apunta, no tenemos por qué dejar de lado la cuestión del “valor estético”, sino resolverla en función de

.....

12 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).

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, p. 61)

Respecto de la relación entre los procesos y los productos, vemos que los espectáculos, producidos desde los talleres de este centro cultural, son referenciados tanto por los técnicos como por los participantes como instancias en donde la calidad artística es un valor buscado y en muchos casos logrado. Aquí el problema parece ser 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... si 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 que es lo que se habla. (Ricardo, entrevista personal, 15 sept. 2017)

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 actores como la prensa, parecerían inclinarse hacia la representación de la cultura al servicio del trabajo social. De esta manera, la cuestión del valor artístico seguiría quedando reservada a producciones de la alta cultura.

A MODO DE CIERRE

En estas páginas nos propusimos analizar tres casos de políticas culturales orientadas a sectores vulnerados desarrolladas en los últimos diez años en el Uruguay, ateniendo a las representaciones de actores concretos y situados que gestionan cotidianamente estas políticas. Los casos permiten observar que, bajo el gran paradigma de los derechos culturales, conviven representaciones heterogéneas – que muchas veces entran en conflicto – acerca del vínculo entre cultura y desarrollo social.

A los fines de la síntesis que esta presentación demanda, y a riesgo de suprimir una serie de matices, podemos señalar que en las políticas analizadas, encontramos entre las representaciones de los trabajadores que: a) la cultura es un derecho que se promueve garantizando el acceso a medios de producción cultural, sin intervención en sus contenidos; b) la cultura es un medio o una herramienta para fines y objetivos sociales; c) el trabajo social es una herramienta para el trabajo cultural. Estas representaciones no suelen presentarse puras o aisladas, sino que se combinan y presentan diversos matices. Respecto de los puntos b y c, los resultados del análisis sugieren que: 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). Ya en el cierre de esta presentación, me interesa señalar una característica sobresaliente del grupo de trabajadores abordados: la multiplicidad de roles y posiciones que ocupan. En este sentido, planteo

que difícilmente podemos hablar de un campo autónomo para referir a las políticas culturales cuando los gestores y funcionarios son ellos mismos analistas, investigadores, artistas o integrantes de organizaciones sociales. Así, 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** es sostenida por muchos trabajadores que son también artistas o gestores culturales, lo cual los convierte, además, en público de las políticas culturales más tradicionales. 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.

REFERENCIAS

- BARBIERI, N. Mas allá del acceso? Equidad cultural, gestión comunitaria y políticas públicas. *Ubicarse*, Barcelona, 2016. Disponible en: <https://ubicarse.net/2016/08/28/mas-alla-del-acceso-equidad-cultural-gestion-comunitaria-y-politicas-publicas/>. Acceso en: 26 abr. 2019.
- BAYARDO, R. ¿Hacia dónde van las políticas públicas culturales? SIMPOSIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURALES EN IBEROAMÉRICA, 1., 2008, Córdoba. *Anais [...]*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2008. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/9520280/Hacia-donde-van-las-politicas-publicas-culturales-RUBENS-BAYARDO>. Acceso en: 26 abr. 2019.
- DA ROSA, E. Más allá del demo y el ensayo: estudio del alcance del programa Usinas Culturales. *Cuadernos del Claeh*, Montevideo, v. 37, n. 107, p. 285-299, 2018.

DUARTE, D. *Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios*. Campinas: Mimeo, 2017.

FERREÑO, L. En nombre de los otros: ciudadanía y políticas culturales. En: GRIMSON, A. (comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, 2014. p. 109-115.

GÓMEZ BONAGLIA, E. La organización barrial como una propuesta alternativa de autogestión popular: el caso de El Galpón de Corrales. En: ACOSTA, Y. et al. (coord.). *Pensamiento crítico y sujetos colectivos en América Latina: perspectivas interdisciplinarias*. Montevideo: Trilce, 2011. p. 259-269.

GRIMSON, A. (comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, 2014.

INFANTINO, J. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa: prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis (Doctoral en Antropología) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

KLEIN, R. Políticas culturales y descentralización territorial en Uruguay. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 76-90, 2015.

LACARRIEU, M.; CERDEIRA, M. Institucionalidad y políticas culturales en Argentina: límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia y cultural. *Políticas Culturales en Revista*, Salvador, v. 9, p. 10-33, 2016.

MEC. *Desarrollo cultural para todos*. Montevideo: Dirección Nacional de Cultura, 2010-2014. Disponible en: <https://bit.ly/2GNn022>. Acceso en: 26 abr. 2019.

OCHOA GAUTIER, A. M. *Entre los deseos y los derechos, un ensayo crítico de políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003.

REMEDÍ, G. Las bases estéticas de la ciudadanía. *Aisthesis*, Santiago, n. 38, p. 57-72, 2005.

WALD, G. Arte e saúde: algumas considerações para aprofundar as potencialidades de análise do campo. *Interface*, Botucatu, v. 19, n. 55, p. 1051-1062, 2015.

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