

Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios

Thinking the participation in the usinas culturales from their destinaries

Deborah Duarte

Observatorio de Políticas Culturales. CEIL, FHCE, Udelar

debdua@gmail.com

Fecha de recibido: 12/12/2017

Fecha de aceptado: 25/06/2018

Resumen

Este trabajo propone un acercamiento evaluativo a un programa de política pública en cultura de la Dirección Nacional de Cultura: las Usinas Culturales.¹ Nos interesa particularmente abordar el análisis mediante la reflexión acerca de la política como proceso. Es decir, pensando distintos momentos de su desarrollo —concepción, implementación y toma en contacto con los ciudadanos— como instancias de producción de significados. En esta dirección, proponemos los conceptos de «traducción» y «performatividad» para dar cuenta de los procesos de mediación a través de los cuáles los diversos agentes redefinen y disputan los criterios de implementación y acceso de la política.

Palabras clave: Políticas culturales, evaluación, derechos ciudadanos

Abstract

This paper proposes an evaluative approach to a Program of public policy in culture of the National Directorate of Culture: las «Usinas Culturales». We particularly address the analysis through the reflection on policy as a process. That is to say, thinking different moments of policy development – design, implementation, and making contact with citizens – as instances of production of meanings. In this direction, we propose the concepts of «translation» and «performativity» to assess the processes of

¹ Este artículo es parte de un trabajo de investigación más amplio realizado en el seno del Grupo de Investigación «Políticas culturales del siglo XXI», financiado en el Programa Grupos I+D de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC).

mediation through which agents redefine and disputed implementation and policy access criteria.

Keywords: Cultural policy, evaluation, citizen's rights

Introducción

El artículo propone un acercamiento evaluativo a un programa de política pública en cultura de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC): las Usinas Culturales. Un primer elemento sustancial que nos interesaba incorporar a la configuración de esta mirada evaluativa es la reflexión acerca de la política como proceso, no como determinación puramente técnica desde las estructuras sectoriales del Estado, sino considerando cada punto de su desarrollo o cada nivel institucional —con particular atención sobre el momento en el que los destinatarios toman contacto con el programa—, como momentos en los que se «hace la política» (Grassi, 2004). Es decir, como instancias de producción de significados que redefinen y disputan los criterios de implementación y acceso de la misma.

En este sentido, y con fines heurísticos, vamos a dividir la exposición en tres momentos de producción de significado, centrando el análisis en cómo se construyen las definiciones de los objetivos y de las personas a las que estaría dirigido el programa.

La primera de estas tres instancias es la presentación de la concepción de las Usinas Culturales a través de los documentos oficiales disponibles: descripción pública del programa en la web institucional, documento de presentación de la administración producido por la DNC a los cinco años de su gestión y documentos de evaluación producidos en el marco del programa Viví Cultura.

La segunda es la producción de sentido acerca de los fines de las Usinas y las poblaciones a las que está dirigida de por los funcionarios públicos que trabajan en el programa. En esta instancia se utilizarán entrevistas en profundidad realizadas a estos fines y material de las observaciones participantes hechas en actividades de producción cultural particularmente en las Usinas de Montevideo.

El tercer momento al que hacemos referencia es la apropiación y producción de sentido de las personas que participaron en actividades de producción cultural en las Usinas.

Las definiciones oficiales de las Usinas Culturales: cambios en la concepción y performatividad de las definiciones

Las Usinas Culturales son centros regionales equipados con salas de grabación musical y equipamiento para la producción audiovisual, cuyo objetivo central es promover el potencial creativo de la ciudadanía a partir del uso de las nuevas tecnologías.

Este programa parte de la base de que el acceso a la producción cultural estimula el desarrollo e integración entre las personas, además de promover la socialización y el acceso a la plena ciudadanía cultural.

Las Usinas descentralizan el acceso a la producción cultural, instalando y desarrollando infraestructura en lugares que tengan un notorio déficit de manera de ampliar las oportunidades de acceso y uso creativo de nuevas tecnologías relacionadas con la comunicación y la cultura.

Asimismo, promueven la inclusión social a partir de la participación especialmente de adolescentes y jóvenes en situación de pobreza en actividades artísticas y culturales.²

La cita corresponde a la primera descripción oficial que se hace del programa en el año 2009 y que se mantiene hasta el día de hoy en su página web. Si bien, como veremos, ha habido reformulaciones que han cambiado la población objetivo a la que se hace referencia o profundizado conceptualmente en términos como *ciudadanía cultural* o en el tipo de relaciones de causalidad que se espera encontrar entre la producción cultural, la socialización y la integración social, esta es la descripción a la que se tiene un acceso más inmediato si uno quiere consultar sobre las características del programa.

Nos gustaría comenzar por abordar sintéticamente tres ejes de reflexión: en primer lugar, el acceso a la producción cultural como idea central a partir de la cual se describen las Usinas; en segundo lugar, la disponibilidad de infraestructura como única clave a la que se hace referencia para posibilitar el acceso a la producción cultural, y, en tercer lugar, a la definición de la población a la que se dirige el programa y las

² Descripción del programa en la web oficial de las Usinas culturales: <http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/v/35412/8/mecweb/programa?3colid=3584&breadid=3584> [Consultado el 2 de julio de 2018].

finalidades asociadas a este —relaciones que se establecen entre producción cultural, desarrollo e integración entre las personas, promoción de la socialización y acceso a la plena ciudadanía cultural—.

El acceso a la producción cultural puede ser conceptualmente abordado desde distintas perspectivas. Es más, la ausencia en esta descripción de toda mención a lo que se entiende por cultura posibilita e inclusive alimenta este juego de lecturas.

En esta dirección, podemos entender el derecho a la producción cultural desde las premisas con las que tradicionalmente se ha entendido la democratización cultural, como un programa de distribución y popularización del arte, del conocimiento científico y demás formas de alta cultura justificado en el derecho a la cultura y al rol que la democratización de los bienes simbólicos cumple en la democratización global (García Canclini, 1987). Si bien las políticas de democratización cultural han contemplado particularmente la universalización del acceso a los productos culturales, también tienen su veta de democratización de la producción o de los productores de cultura. En este último sentido, existen ejemplos de programas de educación artística dirigidos a poblaciones económicamente vulnerables, como pueden ser las orquestas sinfónicas en barrios de contexto crítico.

Ahora bien, los cuestionamientos que históricamente han recibido las políticas de democratización cultural pueden agruparse según sean críticas a los medios a través de los cuales se supone la universalización del acceso y, por extensión, en nuestro análisis, a la universalización de los productores, y las críticas al fin en sí mismo.

Las críticas a los medios han apuntado a que las políticas culturales que entienden la universalización del acceso como un correlato de la eliminación de los obstáculos materiales (precios, disponibilidad de infraestructura, etc.) son insuficientes porque los gustos y las elecciones que están en el origen de nuestras prácticas culturales dependen menos de nuestras posibilidades de acceso material que de redes complejas de influencias y determinaciones sociales.

Los términos del debate son trasladables al tipo de medida que estamos considerando: la disponibilidad de centros de producción cultural podría ser aprovechada por personas con el capital cultural más pertinente a una mayor iniciativa para acercarse y aprovechar la infraestructura de las Usinas. 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.

Además, en relación con las críticas a los fines, este modelo de democratización cultural opera mediante una noción de cultura restringida al campo de las artes establecidas. Muchos trabajos, entre ellos los de Pierre Bourdieu, nos enseñaron a pensar en los mecanismos de dominación social que se establecen en el ámbito de las prácticas culturales. Formar parte de determinado grupo social implica que nuestras prácticas culturales producto de haber sido expuestos a experiencias de socialización similares (familiares, escolares, de trabajo, etc.), a vez que nos definen como pertenecientes a ese mismo grupo social. En sociedades desiguales, nuestras prácticas culturales constituyen un principio de estratificación simbólica (Bourdieu, 1995; Bourdieu y Darbel, 2003). En este contexto, la política cultural no debería dedicarse a impulsar solo un tipo de cultura sino a promover el desarrollo de todas las que sean representativas de los grupos que componen una sociedad (García Canclini, 1987).

Por último, la justificación pública del programa descansaría según esta descripción en su retorno social, es decir, en su potencialidad de contribuir a determinados procesos que mejorarían el todo social apuntando particularmente a la inclusión social de jóvenes y adolescentes en situación de pobreza.

En este contexto, una mirada evaluativa de las Usinas debería indagar en el cumplimiento de estas metas sociales a partir de la participación de los jóvenes en experiencias de producción cultural.

El área Ciudadanía Cultural se creó en el 2009 por resolución interna, como eje fundamental de las políticas impulsadas por la DNC. Se entiende que la producción en cultura y el acceso al goce de la misma por parte de los ciudadanos no son exclusivos de un sector de la población sino que deben alcanza a toda la sociedad. Los derechos culturales deben ser un derecho para todos los ciudadanos; sin importar su condición jurídica, legal, de salud, de edad, etc.; no solamente pueden expresar y disfrutar la cultura sino que también tienen la capacidad de producirla.

En las Usinas y Talleres, se produce, se permite, y se estimula la creatividad propia, sin imponer un concepto de qué es lo que se tiene que producir, sin distinción de «esta es la verdadera cultura».³

³ Dirección Nacional de Cultura. Ministerio de Educación y Cultura (2015): *Desarrollo cultural para todos. Informe de Gestión. Dirección Nacional de Cultura Ministerio de Educación*

En esta segunda descripción de los objetivos de una Usina hay dos elementos fundamentales que la diferencian de la anterior: el reconocimiento de la pluralidad de definiciones legítimas de cultura y la sustitución de los jóvenes en situación de pobreza, como grupo objetivo por la enumeración de ciertas poblaciones que no han podido ejercer su derecho a producir cultura.

A diferencia de lo que anteriormente llamamos *políticas de democratización cultural* —ya sean de disfrute o de producción— no se trata aquí de diversificar el origen sociocultural de las personas que ingresan a los campos artísticos, sino que se supone como fundamento de la intervención pública una pluralidad de expresiones y prácticas culturales legítimas. En esta dirección, se procuraría que los propios sujetos produzcan el arte y la cultura necesarios para resolver sus problemas y afirmar o renovar su identidad (García Canclini, 1987).

El Estado puede y debe propiciar espacios de elaboración propia de los parámetros de representación individual e identitaria. En esta lógica las políticas públicas pasarían a ser, en el mejor de los mundos posibles, la expresión formalizada por parte de un agente neutro, el Estado, de lo propuesto por otro agente, la propia comunidad (Achugar, 2003).

Por último, desde la concepción de derechos que supone la ciudadanía cultural los objetivos de las Usinas estarían satisfechos en la medida en que se concretara la participación de las poblaciones a las que están dirigidas, definidas no solo en función de la vulnerabilidad socioeconómica, sino también en relación a lo se piensa como su «columna vertebral: todos tienen derecho a producir cultura, no importa si están en un hospital psiquiátrico, si están en la cárcel, si son negros, si son trans o si son soldados».⁴

En términos de evaluación, nos interesaría particularmente la participación en el programa de personas pertenecientes a los grupos definidos, no tanto el número total de personas que concurrieron ni las características de los productos que se concretaron sino la concreción de la participación de las personas pertenecientes a los

y *Cultura* 2010-2014, p. 21. Disponible en: <http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/62294/1/informe-gestion-dnc-web.pdf> [Consultado el 2 de julio de 2018].

⁴ Entrevista a Hugo Achugar. Hugo Achugar fue director nacional de Cultura desde enero de 2008 hasta marzo de 2015. Es el promotor de las Usinas Culturales como programa de política pública en cultura.

grupos en situación de vulnerabilidad de sus derechos culturales definidos en los objetivos de cada Usina.

Nuevamente nos enfrentamos al problema de si resulta suficiente con poner a disposición cierta infraestructura de producción cultural para asegurar la participación de las poblaciones objetivo.

De acuerdo a su formulación original el programa tiene como objetivo la promoción de las expresiones culturales y el desarrollo de las industrias culturales (basadas en los valores y las identidades locales) con el fin de contribuir a mejorar la inserción económica internacional del país, expandir su mercado interno, generar empleos de calidad, y a fortalecer el sentido de pertenencia de las y los uruguayos, en particular su juventud. El PC se diseñó para contribuir a alcanzar los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) en general, y en particular los objetivos 1, 3 y 8: reducción de la pobreza y el hambre, promoción de la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer, y fomento de una asociación mundial.⁵

Esta tercera declaración de objetivos de las Usinas fue redactada en el programa de cooperación internacional Viví Cultura.

Nos centraremos brevemente en la relación entre cultura y economía. En Uruguay se ha venido reflexionando desde el trabajo de Stolovich, Lescano y Mourelle (1997) hasta las más recientes cuentas satélites de cultura⁶ (2009 y 2012) sobre el aporte del sector cultural en la economía nacional tanto en referencia al valor agregado o a lo que representa en términos de producto interno bruto (PIB), sino además en relación con la creación de empleo directo e indirecto. En este último

⁵ Cesilini, S.; Menéndez, W. y Díaz, M. (2011). *Evaluación final. Viví cultura: Fortalecimiento de las industrias culturales y mejora del acceso a bienes y servicios culturales de Uruguay*. Disponible en: <http://www.mdgfund.org/sites/default/files/Uruguay%20-%20Culture%20-%20Final%20Evaluation%20Report.pdf> [Consultado el 2 de julio de 2018].

⁶ Departamento de Industrias Creativas (DICREA) de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) (2009): *Hacia la Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay. Medición económica sobre el sector cultural, año 2009*. Disponible en: http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/38210/1/cuenta_satelite_web.pdf [Consultado el 2 de julio de 2018] y Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (2012). *Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay. Medición económica sobre los sectores artes escénicas, audiovisual, libros y publicaciones periódicas y música grabada correspondiente a 2012*. Disponible en: http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/66152/1/cuenta_satelite_en_cultura_del_uruguay_para_2012.pdf [Consultado el 2 de julio de 2018].

sentido, un acercamiento evaluativo a las Usinas debería tener en cuenta la inserción laboral a partir de las experiencias de participación de las personas. Más concretamente según la descripción citada, la inserción laboral de los jóvenes y de aquellas personas que se encuentren en situaciones de vulnerabilidad económica, según los ODM 1 y 3 (reducción de la pobreza y el hambre, promoción de la igualdad entre los géneros y la autonomía de la mujer).⁷

Esta breve recorrida por las descripciones de los objetivos de las Usinas nos muestra, en primer lugar, el empleo de diferentes nociones de cultura; en segundo lugar, la definición de distintas poblaciones objetivo, y, en tercer lugar, lógicas de funcionamiento, también distintas, en relación con cuáles son los fines de la política cultural y cuáles serían las maneras de evaluarlos.

Es necesario tener en cuenta que estas descripciones no han sido sustituidas sucesivamente unas por otras, sino que coexisten, en diferentes medios y con distintos grados de visibilidad, como los únicos materiales informativos oficiales de alcance público.

Enfatizar la heterogeneidad conceptual en la descripción de las Usinas no apunta a sugerir la superación de las diferencias. Antes bien creemos que puede ser entendida a través de los conceptos de *traducción* (Latour, 1998a) y de *performatividad* (Yúdice, 2002).

La *traducción* es uno de los significados que Latour le da a la *mediación*, no en el sentido del cambio de un vocabulario a otro, de un paso de una palabra francesa a otra inglesa, por ejemplo, como si las dos lenguas existieran independientemente, sino como el «desplazamiento, deriva, invención, mediación, la creación de un lazo que no existía antes y que, hasta cierto punto, modifica dos elementos o agentes» (Latour, 1998a: 253-254).

El resultado de este tipo de traducción es un discurso heterogéneo, no sintético, que modifica elementos del discurso anterior y del «nuevo». Además, este proceso de traducción debe relacionarse con los interlocutores materiales e imaginados a los que se dirige la descripción de objetivos que son, siguiendo la lógica de Latour, los que «obligan» a introducir modificaciones en el programa de acción, por otro siempre ideal, —campo artístico, «público en general», organismos internacionales, etc.— y

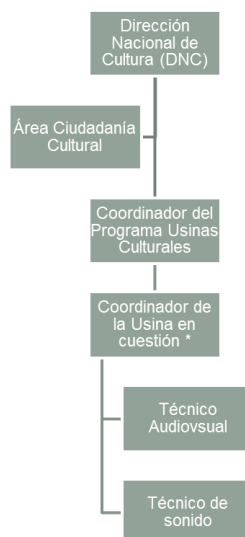
⁷ Objetivos de Desarrollo del Milenio. Disponible en: <http://www.un.org/es/millenniumgoals/> [Consultado el 2 de julio de 2018].

con los que se construye, en este primer momento, la negociación del sentido de la política.

Las Usinas Culturales según los funcionarios públicos

La definición de *mediación* entendida como traducción nos es particularmente útil para entender algunos fenómenos asociados a la implementación de las Usinas Culturales. Nos centraremos en las declaraciones de algunos coordinadores y de algunos «técnicos» de Usinas.

Como se ve en el esquema de funcionamiento, en cada Usina habría un coordinador —que es el encargado, entre otras cosas, de acercar al público objetivo a la Usina—, un técnico audiovisual y un técnico de sonido. La tarea fundamental de los técnicos es acompañar el proceso de realización audiovisual o de grabación y producción musical teniendo en cuenta que una de las ideas fundamentales del programa es que las personas que se acerquen a las Usinas estén involucradas en todas las etapas de realización audiovisual y de grabación y mezcla de sonido. No se apuntaría exclusivamente a que las personas se lleven un producto acabado sino además a que participen activamente del proceso de elaboración.



Vamos a enfocarnos en los técnicos por dos razones: la primera, de orden práctico: el trabajo tiene una duración determinada limitada que no nos permite abarcar el análisis de las declaraciones de otros funcionarios públicos situados en distintos lugares de este esquema; la segunda está relacionada con una observación importante del trabajo de campo: la autonomía con la que los técnicos de cada Usina toman decisiones sobre su funcionamiento.

Si tomamos como ejemplo los criterios acerca de cómo se define la participación, son los coordinadores en primer lugar los que deberían filtrar quiénes hacen uso de las instalaciones. Sin embargo, dado que en algunos casos la función de coordinador no ha tenido continuidad, esta tarea queda a cargo de los técnicos.

Yo me manejo con no decirle a nadie que no, yo como músico fui a grabar a las Usinas y de repente sé que dada la demanda que haya se puede decir que esto no se corresponde con el objetivo de la Usina, pero yo creo [...] el objetivo de la Usina también va un poco cambiando [...]. Yo no soy quién para decir «Vos podés y vos no» [...] se va acoplando y nunca digo que no. *Lo que sí se pone una prioridad en el uso... de repente en cuatro o cinco horas tratar de sacar algo, tres temas, un tema, pero que ya te vayas con algo finalizado. Hay grupos que van más de dos veces, siempre y cuando haya lugar... pero viene funcionando bien* (Entrevistado 1).

Mucha demanda de grupos jóvenes de la parte de avenida Italia del sur... *nosotros teníamos un técnico treinta horas. Si teníamos que priorizar, priorizábamos un grupo de la Curva de Maroñas de cumbia villera⁸ antes que uno de Punta Gorda* (Entrevistado 2).

Los trabajadores de la usina sabíamos que la idea era la gente del barrio o de barrios limitantes donde se pudiera dar una mano a gente no lo tuviera a su alcance. *De todas formas es abierto. Eso es una confrontación [...] la idea es también ayudar a los artistas o a formar artistas fotográficos, camarógrafos, sonidistas o musicales, pero tampoco... O sea, ayudarlos a que den un salto, es decir, por ejemplo: se acerca una banda y te dice «Quiero grabar un par de temas y hacer los dos videos». Perfecto. Pero desde el punto de vista de lo que es el concepto Usina pasa por ahí, darle un aventón de decirle «Bo, animáte y salí. Si tenés una banda de rock o de lo que sea vas a tener tu video o tu demo y después va a depender de vos»* (Entrevistado 3).

Me ha pasado que venga gente con instrumentos de tres mil dólares y le digo «¡Pará!» No es la idea, que entre mientras haya lugar, la política es... no es un estudio de grabación para

⁸ La cumbia villera es un género musical asociado a personas socioeconómicamente excluidas.

todo el mundo gratis, ¿entendés? Yo no puedo tampoco afectar, porque al costado de las Usinas —con el costado me refiero a una metáfora— hay personas que tienen estudios privados que pagan impuestos, que están trabajando. *El que no puede ir a ese estudio yo lo atiendo, pero el que puede ir a pagar que vaya y pague porque yo no puedo «cortarle las patas» a las personas que tienen estudios privados.* Yo tengo que asegurarme que las personas que graban en la Usina realmente no podrían grabar en otro lado (Entrevistado 4).

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. Si bien todas las citas suponen una referencia, por lo menos discursiva, a la población específica a la cual están dirigidas las Usinas, las prácticas de definición de la participación son heterogéneas. Hay Usinas donde se aceptan todas las peticiones sin jerarquización de las propuestas, mientras que hay otras que ordenan las propuestas según creen que 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. Esto que podríamos llamar *programa de acción* —quiénes, cómo y para qué— también difiere considerablemente de una declaración a otra. Por ejemplo, en la primera cita, donde no hay un criterio de selección de la participación, la responsabilidad ética se define, por decirlo de alguna manera, según dos dimensiones: la primera es no adjudicarse el derecho a definir —«No soy quién para decir...»—. Esta no es una postura neutral: a través del rechazo a seleccionar o a priorizar a las personas que pretenden participar se problematiza *la justicia* de la definición. Uno de sus resultados es asumir y promover un cambio en los objetivos de la Usinas. A la vez, como segunda dimensión de compromiso ético con el programa, se reconoce la responsabilidad pública en el uso de las instalaciones. Tanto el técnico como la persona que se acerca deben aprovechar el tiempo y concretar algún producto. Además se señala una potencial dificultad en los casos de las personas que van más de una vez. En suma, se promueve un uso «responsable» de las instalaciones a fin de alcanzar un mayor número de propuestas (de toda procedencia sociocultural).

En la segunda cita se asume como fundamental la participación de personas que no podrían acceder a las instalaciones de otra manera. Asimismo, se explicita un criterio de selección que relaciona el nivel socioeconómico con la procedencia geográfica y con la estética de la propuesta.

La tercera cita aporta otro criterio de selección: «las personas del barrio» (presumiblemente independiente de la percepción sobre el nivel socioeconómico). Además, su mirada del objetivo de las Usinas supone la idea de ayuda o formación a los artistas para una posible visibilización de su trabajo que podría o no tener como resultado la inserción laboral en el ámbito artístico.

Por último, la cuarta propone una visión interesante: la selección de los participantes según la percepción del nivel socioeconómico se asocia a una actitud ética de «competencia justa» con los estudios de grabación.

En suma, proponemos ver la reelaboración de significados (objetivos, finalidades y las personas a las que se dirigen), que implica parte del proceso de implementación, no como un «vicio» de este, sino como mediación en donde se negocian y se producen nuevos sentidos del programa.

Las Usinas Culturales según sus destinatarios: la producción cultural como experiencia del ágape

Las experiencias de las personas que han participado en actividades de producción cultural son indispensables en la configuración del sentido de las Usinas. No podemos entender ninguna de las dimensiones de análisis, ya sea su retorno social en términos de desarrollo individual o de inserción laboral o los derechos culturales de las distintas poblaciones en situación de vulnerabilidad- si no incorporamos al trabajo empírico el análisis de las trayectorias y experiencias de participación.

Ahora bien, su universo es también marcadamente heterogéneo. Sin embargo, podemos encontrar factores que nos permiten leer algunas de ellas en conjunto. Por ejemplo, las historias que han sido «exitosas» en cuanto a un comienzo de inserción laboral tienen en común a protagonistas con un cierto capital socioeconómico.

En este momento nos centraremos en uno de los «tipos» particulares de experiencias vividas en las Usinas a partir de los relatos de personas con situaciones complejas de exclusión social, personas en situación de calle, con uso problemático de drogas, fuera del mercado de laboral formal, etcétera.

En estos casos, la participación en las Usinas no se presenta como una solución entendida en términos de estrategias que puedan revertir la exclusión. Más

concretamente, su situación material no se ve modificada de forma permanente, sin embargo, sus relatos dan cuenta de experiencias que pueden ser leídas en otras claves.

El *beat vox* nace contigo. Si me preguntás cómo lo siento es una parte mía que no puedo dejar, yo lo aprendí de la calle (Entrevistado 5).

La música va sonando en tu cabeza, va sonando de una manera que no lo podés sacar nunca. Por ejemplo, cuando estás pensando que tenés que pagar una cuenta y vienen en dos semanas a cobrar, viene a ser algo así. Eso está ahí y no te lo podés sacar de encima, son uno y con ese ritmo vas a todos lados (Entrevistado 5).

Yo estaba separado de mi familia y me hicieron sentir que yo realmente era una persona, que realmente yo era esa luz que quería brillar, que realmente tenía algo guardadito ahí que de tanta depresión que tenía no lo podía sacar (Entrevistado 5).

Podemos decir que la cita tiene dos partes, la primera es la descripción de cómo se relaciona esta persona con su forma de expresión y la segunda resume el aporte de la institucionalidad pública asociado a esta relación.

La primera parte da cuenta de un momento de inmersión en la forma de expresión que no deja lugar a nada más, no hay espacio para el cálculo —de lo que el *beat vox* le da o le podría dar, en ningún término, ni espiritual, ni material—, no hay espacio para el juicio, es un estado de entrega sin demandas ni justificaciones, de presente puro. Recurriendo al vocabulario que utiliza el sociólogo Luc Boltanski (2000) para definir los estados de ágape podríamos decir que se trata de momentos situados de despreocupación, sin recurso al cálculo y no condicionados por la reciprocidad.

En este sentido, podemos verlos como estados de expresión subjetiva provocados por una determinada situación («la luz que quería brillar» a la que hace referencia el entrevistado). Es decir, la construcción de la subjetividad es un proceso dependiente de las constricciones sociales pero que su vez permite espacios de inventiva por parte del sujeto (Foucault, 2008). En esta lógica podríamos empezar a pensar la facilitación pública de infraestructura para la expresión cultural como espacios de elaboración inventiva de la subjetividad en respuesta a las constricciones sociales. Ahora bien, de qué modo esto se relaciona con procesos de emancipación individual o colectiva es una pregunta en la que seguimos trabajando a través de la incorporación de las investigaciones de la llamada sociología pragmática, Luc Boltanski en particular.

A modo de cierre

Para comenzar a comprender los posibles procesos emancipatorios relacionados con las políticas públicas es necesario incorporar los distintos sentidos y las disputas por el sentido de los actores involucrados. Una política pública, en cuanto que declaración (Latour, 1998b), es decir, algo que es lanzado, enviado o delegado por un enunciador, dependerá de lo que los sucesivos oyentes, de lo que el resto de participantes en el proceso, hagan con lo dicho. Su destino está en manos de otros muchos. Y es que la orden obedecida nunca es la misma que la orden inicial, puesto que, no está «transmitida», sino «traducida». Tenemos que entender que una política pública, como cualquier otra acción es aquello obtenido junto con otros (Grau, Iñiguez-Rueda y Subirats, 2010).

Referencias bibliográficas

- ACHUGAR, H. (2003). «Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura?». *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura*, n.º 4, junio-setiembre. Disponible en: <http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a04.htm> [Consultado el 2 de julio de 2018].
- BOLTANSKY, L. (2000). *El amor y la justicia como competencias. Tres ensayos de sociología de la acción*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BOURDIEU, P. ([1992] 1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- DARBEL, A. ([1966] 2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). «Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano», en García Canclini, N. (ed.) *Políticas culturales en América Latina*. Ciudad de México: Grijalbo.
- GRASSI, E. (2004). «Problemas de la teoría, problemas de la política, necesidades sociales y estrategias de política social». *Revista Lavboratorio. Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social*, año 6, n.º 16.
- GRAU, M.; ÍÑIGUEZ-RUEDA, L. y SUBIRATS, J. (2010). «La perspectiva sociotécnica en el análisis de políticas públicas». *Psicología Política*, n.º 41, pp. 61-80. Disponible en: <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N41-4.pdf> [Consultado el 2 de julio de 2018].

LATOURE, B. (1998a). «De la mediación técnica: filosofía, sociología y genealogía», en Domenech, M. y Tirado, F. J. (comps.) *Sociología asimétrica*. Barcelona: Gedisa.

————— (1998b). «La tecnología es la sociedad hecha para que dure», en Domenech, M. y Tirado, F. J. (comps.). *Sociología asimétrica*. Barcelona: Gedisa.

STOLOVICH, L.; LESCANO, G. y MOURELLE, J. (1997). *La cultura da trabajo: entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo.

YÚDICE, G. (2001). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Documentos institucionales

Departamento de Industrias Creativas (DICREA) de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) (2009): *Hacia la Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay. Medición económica sobre el sector cultural, año 2009*. Disponible en:

http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/38210/1/cuenta_satelite_web.pdf

(12/12/2017)

Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (2012): *Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay. Medición económica sobre los sectores artes escénicas, audiovisual, libros y publicaciones periódicas y música grabada correspondiente a 2012*. Disponible en:

http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/66152/1/cuenta_satelite_en_cultura_del_uruguay_para_2012.pdf (12/12/2017).

Usinas Culturales: Sitio web de Usinas Culturales:

<http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/v/35412/8/mecweb/programa?3colid=3584&breadid=3584> (12/12/2017).