

Derechos culturales, ciudadanía cultural y procesos subjetivos: el caso del centro cultural Urbano

Cultural rights, cultural citizenship and subjective processes: the case of Centro cultural urbano

Paula Simonetti

Instituto de Altos Estudios Sociales,
Universidad Nacional de San Martín. Buenos Aires, Argentina.

simonetti.pau@gmail.com

Fecha de recibido: 16/03/2018

Fecha de aceptado: 25/06/2018

Resumen

Este artículo analiza experiencias de participación en políticas culturales orientadas hacia la democracia cultural y los derechos culturales en el Uruguay contemporáneo. Para esto se tomó el caso del centro cultural Urbano, orientado a garantizar los derechos culturales entre la población en situación de calle. Este centro pertenece al área Ciudadanía y Diversidad Cultural de la Dirección Nacional de Cultura y se enmarca en una serie de políticas de democracia cultural, focalizadas en los sectores más vulnerables. Interesa preguntarse por las características de estas políticas en tanto mediadoras de procesos subjetivos e intersubjetivos, y su relación con la variedad de dispositivos institucionales también productores de subjetividades, presentes en la vida cotidiana de sus «usuarios».

Palabras clave: políticas culturales – derechos culturales – vulnerabilidad- subjetividad

Abstract

This article analyzes experiences of participation in cultural policies oriented towards cultural democracy and cultural rights in contemporary Uruguay. I take the case of «Urbano», a cultural center oriented to guarantee the cultural rights among the homeless population. This center belongs to the Citizenship and Cultural Diversity area of the Dirección Nacional de Cultura, and is part of a series of cultural democracy policies, focused on the most vulnerable sectors. I intend to contribute to understand the characteristics of the subjective and intersubjective movements that these policies mediate, and their relationship with the variety of institutional devices with profound subjective effects, present in daily life of the participants.

Keywords: cultural policies – cultural rights – homeless- subjectivities

Presentación

Este artículo forma parte de una investigación mayor,¹ inserta en el campo disciplinario de la Sociología de la cultura. La investigación estuvo centrada en comprender un conjunto de prácticas y representaciones existentes en el campo de las políticas culturales orientadas según el paradigma de los derechos culturales y la democracia cultural en Uruguay desde 2007 hasta 2017. Para hacerlo, toma en consideración a los actores² y sus marcos de acción concretos y estudia la política cultural en tanto 1) formación discursiva, 2) campo cotidiano de trabajo, 3) campo de interacciones complejas entre actores societales y estatales y 4) mediadora de procesos subjetivos e intersubjetivos. En esta ocasión presentaremos algunos resultados del último punto, tomando experiencias de participación en políticas culturales de ciudadanía cultural. Para ello nos remitimos al caso del centro cultural Urbano dedicado a garantizar los derechos culturales de la población en situación de calle en Montevideo.

Abordando experiencias de participación en una política cultural dirigida hacia personas en situación de calle, buscaremos comprender la forma en que esta política participa en la producción de subjetividades y cuáles son los vínculos que establece con otros dispositivos —principalmente otras políticas públicas, pero no exclusivamente— presentes en la vida cotidiana de sus destinatarios.

Derechos culturales y ciudadanía cultural

La llegada del Frente Amplio (FA) al gobierno nacional hacia 2005 significó una atención renovada al sector artístico cultural, así como un giro sustantivo en relación con lo que se entendía por políticas culturales.

Según observa Ricardo Klein, los primeros años de gobierno del FA en la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) estuvieron marcados por líneas prioritarias entre las que destacan: intensificación de la relación de los ciudadanos con los bienes y servicios culturales; promoción de la democratización del acceso y la producción de los bienes culturales y artísticos; promoción del desarrollo de las industrias culturales; fortalecimiento

¹ Desarrollada en el marco del doctorado en sociología y la maestría en sociología de la cultura (Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Conicet).

² En total se realizaron veinte entrevistas en profundidad a actores situados en distintas posiciones: cargos directivos, operadores y funcionarios técnicos (docentes, talleristas, trabajadores sociales, artistas), participantes/beneficiarios de estas políticas y programas, y referentes de organizaciones de la sociedad civil. Se utilizó la observación participante en una serie de eventos y se analizaron fuentes primarias y secundarias.

institucional, nueva institucionalidad de la cultura, descentralización y participación ciudadana (2015: 10).

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 esta manera, en el año 2009 se crea el Área de Ciudadanía Cultural dentro de la DNC del MEC.

El Área de Ciudadanía Cultural está integrada por programas como: Usinas Culturales, Fábricas de la Cultura, Urbano, Programa de Inclusión Sociocultural, Un pueblo al Solís, entre otros. Estas iniciativas tienen en común la intención de promover el acceso al disfrute, al consumo y a la producción de bienes y servicios culturales entre aquellos sectores de la población caracterizados como vulnerables e 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».³ Es en este período (2009-2010) en el que podemos observar un mayor crecimiento de las políticas que trabajan con la idea de derechos culturales y democracia cultural a nivel de la institucionalidad pública.

Hugo Achugar, director nacional de Cultura entre 2008 y 2015, señalaba al respecto de los cambios mencionados:

... 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 solo 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).

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

³ Ministerio de Educación y Cultura (MEC) (2014). *Desarrollo cultural para todos. Informe de Gestión. 2010-2014*. Montevideo: DNC, MEC. Disponible en: <http://www.bcu.gub.uy/Acerca-de-BCU/Concursos%20Externos/Desarrollo%20Cultural%20para%20todos%20-%20Informe%20Gestion%20DNC%202010-2014.pdf> [Consultado el 2 de julio de 2018].

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). Además, se trata de derechos no justiciables.

Si bien estas iniciativas se conjugan con la aparición de otras políticas culturales dirigidas a estos sectores (por ejemplo la implementación del Departamento de Programas Socioculturales en el Ministerio de Desarrollo Social, MIDES), y se dan en el marco de las acciones para promover y garantizar los derechos culturales de individuos y colectivos sociales, largamente invisibilizados y marginados en relación con los derechos culturales, 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. En el espectro de estas políticas coexisten paradigmas de difícil conciliación.

Cabe recordar que las transformaciones en políticas culturales a nivel nacional están insertas en cambios globales respecto a la concepción del rol del Estado en materia cultural. Uno de los promotores más importantes de estas transformaciones a nivel supranacional ha sido la Unesco, a través de una serie de convenciones y recomendaciones internacionales, de las cuales nuestro país se ha hecho eco.⁴

De esta manera, las agendas internacionales en cultura se ven signadas, desde hace por lo menos tres décadas, por dimensiones tales como democratización, descentralización, desarrollo y diversidad cultural (Bayardo, 2016), a la vez que recogen estos debates en las conferencias, declaraciones y convenciones intergubernamentales de políticas culturales regionales y mundiales (Bayardo, 2008).

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 con el poder político de los textos y de las movilizaciones culturales. En ese sentido, parece necesario contextualizar el vínculo entre cultura y poder, reubicándolo en procesos históricos y sociales concretos, basados en trabajo de campo (Ochoa, 2003).

El centro cultural Urbano: caracterización y precisiones metodológicas

Urbano es un espacio cultural, ubicado en el centro de Montevideo, que está abocado a promover el desarrollo integral de la población en situación de calle por medio de su participación en

⁴ Entre ellas destaca la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, que se expresa en la Ley: 18.068 de Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (disponible en: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp2607734.htm>).

actividades de formación y producción artística y cultural.⁵ Se trata de una política focalizada en la población en situación de calle o usuarios del sistema de refugios del MIDES 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, entre personas que además de los recursos económicos, carecen muchas veces de la legitimidad social necesaria para acceder a estos espacios. 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 asiduos⁶, tres trabajadores del centro cultural (coordinador, trabajador social y educadora social) 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 semiestructuradas, se realizaron en el centro cultural entre mayo y setiembre de 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,⁷ contribuyó a esclarecer y sobre todo a situar el momento de la entrevista en un marco más amplio de comprensión y análisis.

⁵ Véase <http://mec.gub.uy/urbano>

⁶ Los nombres de todos los entrevistados están modificados para preservar su identidad. Se trabajó con su consentimiento, exponiendo por mi parte los motivos de la entrevista en el marco de la investigación anteriormente referida.

⁷ Trabajé durante dos años en el equipo del programa (2013-2015). Mi implicancia con el campo, las estrategias de reflexividad y la utilización del autoanálisis como herramienta se desarrollan ampliamente en el primer capítulo de mi tesis de maestría. Pierre Bourdieu (2002) señala que si bien la situación de entrevista se distingue, por sus especificidades y fines, de la mayor parte de los intercambios que tenemos en nuestra vida cotidiana, continúa siendo fundamentalmente una relación social que tiene efectos sobre los resultados que de ella se obtienen. Comprender la estructura social en la que está inserta la entrevista es fundamental para poder manejar y ponderar los efectos que genera. Los grados de proximidad social, conocimiento previo o asimetrías de distinto tipo que atraviesan el vínculo entre el entrevistado y el entrevistador afectan sustancialmente los datos. Para el caso de esta investigación, por ejemplo, las relaciones que se ponían en juego en las entrevistas tenían toda clase de efectos sobre lo que decían o no

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.⁸

Políticas socioculturales y producción de subjetividades

Nos concentramos aquí en entender las implicancias que la participación en esta política cultural puede tener a nivel subjetivo e intersubjetivo, considerándola como una política pública que participa en la *producción de subjetividades*. Coincidimos con la definición proporcionada por Víctor Giorgi, 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) (Giorgi, 2006: 1).

Forma parte de los diversos procesos de autoconstrucción de los individuos a través de sus prácticas sociales (Giorgi, 2003).

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

mis entrevistados, y sobre el análisis posterior. De esta forma, mi implicación y mi trayectoria profesional me convertían en lo que James Clifford caracterizó como un «antropólogo nativo» (1988, en Benzecry, 2012). Por un lado, mi condición de extrabajadora de Urbano, por momentos funcionaba como una clave de acceso a informantes y documentos relevantes, así como un indicador de confianza para ciertos entrevistados, pero en otros se volvía un obstáculo. Por ejemplo, muchas veces los técnicos no desarrollaban en profundidad algunas cuestiones o se manejaban con suposiciones acerca de mi conocimiento previo. Así, 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 aun mayor, como en el caso de excompañeros de trabajo, la entrevista pasaba por momentos de «socioanálisis de a dos» (Bourdieu, 2002). En estos casos, se volvió imprescindible no solo diversificar al máximo los informantes, sino complementar la técnica de las entrevistas con otras, como la observación o el análisis de documentación. Para el caso de los participantes de Urbano, mi condición de extrabajadora del programa funcionaba como un indicador de confianza, gracias a la cual fue posible profundizar en una serie de temas que los entrevistados abrían, al tiempo que, como analista, me permitió reflexionar sobre la entrevista en un marco más amplio de experiencias compartidas con ellos.

⁸ Para el estudio de estas experiencias, fue preciso acudir al método de la teoría fundada en datos (Glasser y Strauss, 1967), a partir del cual emergieron cuatro categorías de análisis, que funcionan altamente imbricadas. Por cuestiones de espacio no podremos desarrollarlas en su totalidad, pero vale la pena mencionarlas, para situar el análisis: 1) significaciones de la práctica artístico cultural; 2) soportes existenciales; 3) reconocimientos e identidades: relación consigo mismo y con los otros, y 4) sinergia y obstrucción entre dispositivos socioculturales (políticas culturales y políticas 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. 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 (Giorgi, 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» (2006: 5).

En nuestro país, autores como Giorgi (2003, 2006), Fiorella Ciapessoni (2007, 2013), Robert Pérez Fernández (2008) o Fabiana Davyt y Virginia 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», caracterizada 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 citado por Giorgi, 2006); la pérdida del «estatus moral» que induce al desarrollo de mecanismos para ocultar «identidades deterioradas» (Davyt y Rial, 2005).

Otros antecedentes de relevancia en el campo nacional son las numerosas monografías de grado y posgrado dedicadas al estudio de la radio comunitaria Vilardevoz (especialmente en psicología) que 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 (García Canclini, 1987).⁹

No obstante, en Uruguay son escasas las investigaciones cualitativas que atiendan la perspectiva de los actores involucrados en las políticas culturales estatales. Destacamos los trabajos recientes de Luisina Castelli (2017), quien ofrece un abordaje etnográfico de la política cultural de Centros MEC, un artículo previo de mi autoría orientado hacia las prácticas escénicas alternativas que tienen lugar en el centro cultural Urbano (Simonetti, 2014) y el trabajo de Deborah Duarte (2017) dedicado al estudio del programa Usinas Culturales, con especial atención en las experiencias de participación. Esta última autora señala acertadamente que se vuelve impostergable incorporar a la investigación en políticas culturales el análisis empírico de trayectorias y experiencias de participación. Según sugiere Duarte en su artículo, la política de Usinas culturales 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) y, 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» (Duarte, 2017: 11).

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 Ana María 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 importancia política de la interculturalidad sino también de la importancia existencial de la intersubjetividad (2003: 93).

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

⁹ Para este autor, *políticas culturales* 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 (García Canclini, 1987).

implementación (Ochoa, 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 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, donde se naturalizan las emociones.¹⁰

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, tiene nivel educativo es medio-alto —finalizó la educación secundaria y cursó algunos años en nivel terciario— y es participante de Urbano en los últimos dos años. ¿Qué es vital?:

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, comunicación personal).

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*. Tal

¹⁰ 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». 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 sesenta el más auténtico que el de los ochenta» (Ochoa, 2003: 95).

como lo plantea Danilo Martuccelli, esta representación se conecta con otra, que funciona como su contracara: 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, 2007).¹¹ Por otro lado, la distinción que hace Carlos respecto del *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 Erving 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» (Goffman, 2006: 22).

Por su parte, consultado acerca de cómo valora su participación en Urbano, Roberto¹² responde resaltando 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, comunicación personal).

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 particularmente significativa en el contraste con la situación habitacional de Roberto y sus implicancias subjetivas. Estas expresiones volvieron una y otra vez en nuestra conversación en la forma de frases como: «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

¹¹ 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 Danilo Martuccelli (2007), 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».

¹² Quien tiene treinta años, está en situación de calle crónica, viviendo en refugios, interrumpida por breves lapsos durante los cuales trabajos puntuales —«changas»— le permitieron pasar algunos días o semanas en una pensión. No terminó su escolarización primaria.

casa, pero también de *tener una casa* a nivel subjetivo, interiorizando esta experiencia al punto de nombrarlo como *un lugar que llevo muy adentro*.

Además de las instancias diarias de taller, en Urbano se organizan diversos eventos culturales 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 toman cuerpo y se cristalizan una serie de sentidos distintos de la dicotomía adentro-afuera que venimos comentando. 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 desde ese adentro que se representa como *segunda casa, auténticamente humano, espacio vital*, significa una experiencia distinta. Al respecto, Carlos señalaba que: «Hubo un tiempo que me preocupaba mi visibilidad en relación con la gente de los refugios... pero cuando yo subo a un escenario soy otro yo. Tengo algo por lo que seguir desarrollándome».

Davyt y Rial 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» (Davyt y Rial, 2005: 171).

En parte, podemos identificar cómo actúa 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. En este punto mi entrevistado añade: 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 (Comunicación personal).

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, podemos ver

de qué forma la mediación de esta política impacta positivamente en la posibilidad de proyectarse. Si estas personas, en general, suelen vivir una temporalidad repetitiva, en la que «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.

En efecto, podemos pensar que 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. Podríamos añadir que 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 estos procesos enlazan con el problema del reconocimiento y la visibilización. Esta participante tiene 35 años, de 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 y proviene de una familia de clase baja. Es transexual y participa de Urbano desde hace un año y medio. 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, yo soy muy antisocial» (Comunicación personal). 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 a la que 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.

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

Me encanta ir a los eventos, a museos, a la radio Vilardevoz, a 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.

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. Pensemos, por ejemplo, que 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*, Howard Becker (2014) nos dice que su primera inquietud fue abordar lo que sintetiza un personaje de Lessing cuando dice que no le molesta que los 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. Del otro lado, las personas no parecen tener la motivación de reivindicar o identificarse con *una cultura* asociada a esa categoría, sino la motivación contraria.

En la entrevista con Sara,¹³ 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 pregunta. 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» (Comunicación personal). 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». 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”». 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 con 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).

¹³ Sara falleció en 2017.

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

El taller de cine ofrece un ejemplo productivo para comprender cómo las prácticas artísticas median en la construcción de nuevas representaciones del yo. De esta manera, 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».

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:

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 codirigiendo 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. 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. [...] 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 autoevaluación y autocrítica, 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 (Ricardo, *Informe de evaluación*, 2016).

¿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 (Ricardo, *Informe de evaluación*, 2016).

En el relato de Ricardo podemos ver de qué manera 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 solo cómo actúan, sino cómo caminan, se mueven, se ríen; cómo se ven alegres o tristes (Ricardo, *Informe de evaluación*, 2016).

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 (Ricardo, *Informe de evaluación*, 2016). Esa representación de sí como «actores» involucra el lenguaje audiovisual como mediador de transformaciones subjetivas e intersubjetivas.

¿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 consiguió 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.

Por más de que el proceso de Claudio no constituye un caso aislado, es muy difícil encontrar herramientas analíticas para dar cuenta de estas situaciones, cuando no entran en correspondencia con la ecuación del bienestar asociado a estas prácticas. Desde los gestores de la política cultural, esto podría traducirse en una resistencia a enfrentar una suerte de fracaso, difícil de asumir y procesar también para estos trabajadores, por más que en otros planos se consigne como un logro (la publicación de ese libro aparece en un informe del MEC como un logro alcanzado por 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» (2007: 60). Este autor da cuenta del 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 (Martuccelli, 2007: 61).¹⁴

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, por ejemplo, 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

¹⁴ 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» (Martuccelli, 2007: 61.).

persona las distintas representaciones de sí? Esto nos abre paso a preguntarnos por los efectos subjetivos que genera el desacople observado entre las políticas sociales y culturales.¹⁵

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 en contradicción u oposición 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», bien como lo plantea Ruben:¹⁶

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 pudrió 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.

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. Al respecto, si bien algunos técnicos 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... 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

¹⁵ Una de las conclusiones de la tesis de maestría (*¿La cultura hace bien? Prácticas y representaciones en el campo de las acciones públicas en cultura. Uruguay 2007-2017*) es el desajuste observado en distintas dimensiones entre políticas sociales y políticas culturales, que a menudo se obstruyen entre sí.

¹⁶ Este participante tiene cuarenta años y está en situación de calle crónica, participa de Urbano desde 2011.

perversos y los procesos se cortan ahí (Santiago, coordinador de programa Urbano, comunicación personal).

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 y demandas de los participantes, 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 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 (Comunicación personal).

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 (Comunicación personal).

En este sentido, no se puede desconocer que por más de que el horario del centro cultural articula con el de los refugios (al funcionar a contraturno), el grueso de los eventos culturales de la ciudad (obras, muestras, recitales, etcétera) suceden entre la tarde y la noche. La tensión que se produce 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 pautados por el refugio, termina produciendo una mutua obstrucción entre políticas.

Ya en el final de estas reflexiones, quisiera señalar que si admitiéramos la apreciación del coordinador de Urbano acerca de 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 vulnerables o bien al desacople generado entre las distintas políticas y dispositivos que atraviesan la vida cotidiana de estas personas. Considero que esta es una pregunta que podría dar lugar a investigaciones futuras que contribuyan en el necesario proceso de colaboración y sinergia entre políticas sociales y políticas 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 en 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.

Bibliografía

- BAYARDO, R. (2016). «Creatividad y políticas culturales públicas en la Ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XXI». *Etnografías Contemporáneas*, vol. 2 (3), pp. 160-174.
- (2008). «Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas». *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas* (RIPS), vol. 7, n.º 1, pp. 17-29.
- BECKER, H. (2014). *Manual de escritura para científicos sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- BENZEKY, C. (2012). *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BOURDIEU, P. (2002). «Comprender», en *La miseria del mundo*. Buenos Aires: FCE.
- GLASSER, B. y STRAUSS, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago: Aldine.
- CAROZO DISSIMOZ, A. (2016). *Intervenir el manicomio*. Tesis de grado. Montevideo: Universidad de la República.
- CASTELLI, L. (2017). «La política pública cultural vista desde sus mediaciones. El caso de Centros MEC», ponencia presentada en las *IX Jornadas de Jóvenes Investigadores* del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Buenos Aires, noviembre.
- CIAPESONI, F. (2007). «De Refugios y calle: la construcción de identidad en hombres sin domicilio», en De Martino, M y Morás, L. E. (comps.). *Sobre cercanías y distancias: problemáticas vinculadas a la fragmentación social/ en el Uruguay actual*. Montevideo: Cruz del Sur.
- (2013). *Recorridos y desplazamientos de personas que habitan refugios nocturnos*. Tesis de maestría en Sociología. Montevideo: Universidad de la República.
- DAVYT, F. y 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.
- DIAZ, X. (2015). *Los vínculos en el colectivo Vilardevoz*. Tesis de grado. Montevideo: Universidad de la República.
- DUARTE, D. (2017) «Pensando la participación en las Usinas Culturales desde sus destinatarios». [mimeo]. Material cedido por su autora.
- FERREÑO, L. (2014) «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.
- GARCÍA CANCLINI, N. (ed.) (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Ciudad de México: Grijalbo.
- GIORGI, V. (2006). «Construcción de la subjetividad en la exclusión», en Seminario *Drogas y Exclusión Social*. RIOD Nodo Sur / Compila: EN CARE. Montevideo: Atlántica.
- (2003). «La perspectiva ética ante las transformaciones sociales y culturales en Latinoamérica», en *Anales del XII Congreso de ALAR*, Montevideo.
- GOFFMAN, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- KLEIN, R. (2015). «Políticas culturales y descentralización territorial en Uruguay». *Políticas Culturais em Revista*, vol. 1 (8), pp. 76-90.

- MARTUCCELLI, D. (2007). *Lecciones de sociología del individuo*, conferencias dictadas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- OCHOA GAUTIER, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico de políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, R. (2008). «Desigualdad, vulnerabilidad social y salud mental. Vivir en situación de calle en Montevideo». Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/234075968_Desigualdad_vulnerabilidad_social_y_salud_mental_Vivir_en_situacion_de_calle_en_montevideo [Consultado el 15 de abril de 2018].
- SIMONETTI, P. (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.
- VILLAVERDE, N. (2016). *Procesos de subjetivación y producción de autonomía en el colectivo Radio Vilardevoz*. Tesis de grado. Montevideo: Universidad de la República.
- YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.